



Programa de Pós-Graduação em Literatura
Universidade Federal de Santa Catarina
Ilha de Santa Catarina 1º semestre de 2022
Revista de Literatura n° 33

outra travessia

Aporias do tempo e da tradução

outra travessia

Revista de Literatura nº 33

Ilha de Santa Catarina 1º semestre de 2022

Organizadoras:

Maria Aparecida Barbosa
Susana Kampff Lages

Editor-chefe:

Ricardo Gaiotto de Moraes

Editoração:

Jefferson Michels

Programa de Pós-Graduação em Literatura
Universidade Federal de Santa Catarina

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

Ficha Técnica

Imagem da capa : *Kolumba Museum*, de Claudia Regina Peterlini, 2019. Fotografia. **P&B.**

Catálogo

ISSN: 0101-9570

eISSN: 2176-8552

Editor-chefe: Ricardo Gaiotto de Moraes

Organizadoras: Maria Aparecida Barbosa | Susana Kampff Lages

Capa, projeto gráfico, diagramação e editoração: Jefferson Michels

Revisão: Maria Aparecida Barbosa | Susana Kampff Lages | Jefferson Michels | Ricardo Gaiotto de Moraes

Conselho Consultivo:

Adriana Rodriguez Pérsico, Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina
Ana Luiza Andrade, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Ana Porrúa, Universidade de Rosário, Argentina
Antonio Carlos Santos, Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), Brasil
Artur de Vargas Giorgi, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Carlos Eduardo Schmidt Capela, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Célia Pedrosa, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
Ettore Finazzi Agrò, Università de Roma La Sapienza, Itália
Fabián Javier Ludueña Romandini, Universidad de Buenos Aires - Universidad UADE - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina
Flora Süssekind, Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil
Florencia Garramuno, Universidad de San Andrés, Argentina
Francisco Foot Hardman, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil
Gema Areta, Universidad de Sevilla
Ivia Alves, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil
Jair Tadeu da Fonseca, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Jorge Hoffmann Wolff, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Livia Grotto, Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), Brasil
Luciana María di Leone, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil
Luz Rodríguez Carranza, Universidade de Leiden, Países Baixos
Marcelo da Rocha Lima Diego, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil
Marcos Siscar, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil
Maria Aparecida Barbosa, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Maria Esther Maciel, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil
María Gabriela Milone, IDH, Conicet. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
Mario Cesar Camara, Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina
Raúl Antelo, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Rita L. de Freitas Bittencourt, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil
Roberto Vecchi, Università di Bologna, Itália
Sabrina Sedlmayer Pinto, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil
Susana Celia Scramim, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Wander Melo Miranda, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil
Wladimir Antônio da Costa Garcia, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

TEMPOS, TEMAS E PROBLEMAS DA TRADUÇÃO

à guisa de apresentação

Times, Themes and Translation Problems: an introduction

Num mundo em que ferramentas tecnológicas de tradução parecem tornar a tarefa dos tradutores cada vez mais obsoleta, em que uma comunicação livre de equívocos e mal-entendidos até há pouco parecia ser possibilidade corriqueira e evidente (embora não o fosse, como qualquer exame mais detido da comunicação humana pode detectar), por outro prisma, todavia, o debate ainda não está assim tão encerrado. Nesse sentido, tanto maior o interesse em investigarmos o papel da tradução, suas possibilidades e impossibilidades a partir de um ponto de vista desde logo e explicitamente negativo: eis é o ponto de vista da reflexão empreendida por Alice Leal em artigo que abre este número da revista *outra travessia*. O número integra um conjunto de textos oriundos de palestras e comunicações apresentadas na Seção 20: “Aporias e fluxos do tempo e da tradução”, dentro do 14.º Congresso Alemão de Lusitanistas, que se realizou de 15 a 19-09-2021 por via remota, tendo como sede a Universidade de Leipzig na Alemanha. O referido Simpósio, dedicado a atrair reflexões no campo dos Estudos da Tradução, teve coordenação

dos professores Maria Aparecida Barbosa (UFSC), Johannes Kretschmer (UFF) e Susana Kampff Lages (UFF) e propôs não apenas a discussão sobre os complexos imbricamentos temporais que toda tradução implica, como texto fundamentalmente atualizador que por definição ela é, mas também teve como objetivo associar-se às celebrações do aniversário de 90 anos do imenso poeta brasileiro vivo, Augusto de Campos.

Nada mais consoante com a complexidade da poética de Augusto de Campos do que abrir os trabalhos com um debate que proponha discutir o conceito de (in)traduzibilidade no limiar de uma reflexão entre filosofia e poesia, possivelmente questionando as fronteiras entre esses dois campos do saber e ultrapassando os próprios limites daquilo que tradicionalmente se entende por traduzível ou intraduzível. Como sublinha tal artigo, desde a publicação do - em todos os sentidos, antológico - *Vocabulaire Européen des Philosophies : Le Dictionnaire des Intraduisibles* (2004) (no Brasil, o *Dicionário dos Intraduzíveis. Um vocabulário das filosofias* (2018)), coordenado pela filósofa francesa Barbara Cassin, ocorre uma reviravolta nos paradigmas conceituais - no entretanto bem estabelecidos - do campo dos estudos da tradução. Isso se dá justamente pelo fato de sua reflexão partir da afirmação ostensiva e provocadora do conceito de intraduzível como conceito produtivo filosófica e filologicamente, num momento em que esse antigo lugar-comum a respeito da tradução parecia definitivamente desmontado. Examinando com vagar a noção de intraduzível assim como postulada pela filosofia de Cassin, o artigo segue uma reflexão proposta pelo filósofo Francisco Santoro, que articula a noção de Cassin ao conceito de “intradução”, neologismo cunhado por Augusto de Campos nos anos 70. Ao longo desse exame, o artigo dedica-se também a realizar uma interessante desmontagem da crítica ao projeto de Cassin por Lawrence Venuti, o qual descreve – equivocadamente, como demonstra Leal - os intraduzíveis

como conceitos derivados de uma compreensão “logocêntrica” ou “franco-centrada” da tradução.

A noção dos intraduzíveis de Cassin não só pode como deve ser, insiste a articulista, interpretada à luz da teoria e da prática das “intraduções” de Augusto de Campos, como propôs Santoro. Nesse sentido, elas se configuram como criações temporais – e temporárias, construídas *entre línguas* por gestos de *intervenção* de tradutores convictos de suas interpretações e conscientes de suas escolhas. Ora, o conceito cunhado por Augusto de Campos *ex negativo* vai além de uma negatividade absoluta, remetendo a um plano semântico-conceitual mais complexo e estratificado, uma vez que, em português, ao ser agregado à palavra, o prefixo “in” altera a forma da palavra de modo a gerar ao menos três acepções, com ênfases semânticas e determinações temporais diversas.

A complexidade dos entrelaçamentos entre temporalidade e as múltiplas formas de (in)tradução é tematizada, de um outro ponto de vista, por Eduardo Sterzi ao tratar da especificidade e novidade da forma canção no trabalho com a voz da poética de Augusto de Campos.

A dimensão “*verbivoco*visual” do poema proposta pelos concretistas ganha uma densidade histórico-temporal singular dentro de seu paradigma poético-conceitual, a partir sobretudo do seu pensamento sobre as relações entre música e poesia e sobre as afinidades e complexidades entre música popular e música erudita, assim como debatidas em *Balanço da bossa*, antologia de ensaios, traduções e poemas escritos sob o impacto da Bossa Nova e do Tropicalismo e publicada em sua primeira edição em fins dos anos 60. Nessa obra seminal, sublinha Sterzi, Augusto rompe com certo paradigma evolutivo do concretismo, mais centrado no elemento verbo-visual, pondo em destaque o elemento vocal e musical para se considerar a ambicionada multidimensionalidade programática da palavra poética. Assinala, assim,

ser precisamente este o elemento capaz de operar a particular “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”, por ser a música essencialmente uma arte do tempo. Como demonstra Sterzi, o desenvolvimento de complexas correlações teóricas por Augusto toma sempre como base a análise minuciosa de um seletivo repertório poético e musical, tanto no campo erudito quanto no popular, com interpretações originais, entre outros, do trabalho de diferentes compositores e intérpretes da MPB. Ao fazê-lo, demonstra a sofisticação técnica por trás de composições e interpretações com caráter aparentemente simples, direto ou fruto de uma expressividade espontânea.

Um dos trabalhos mais paradigmáticos do *modus operandi* de Augusto de Campos como tradutor que explora diferentes dimensões da palavra em sua concretude material e suas potencialidades perceptivas é representado por sua antologia de (in)traduções de Rainer Maria Rilke. O artigo de Ana Maria Torres busca, por meio de uma análise do poema “*Sankt Sebastian*”, cuja tradução consta das duas antologias publicadas em várias edições por Augusto de Campos - *Rilke: poesia-coisa* (1994) bem como em *Coisas e anjos de Rilke* (2001), com segunda edição, revisada e ampliada, de 2013. A autora se vale, por um lado, das breves mas interessantes reflexões de Paul Ricoeur sobre tradução e de reflexões de Maurício Cardozo, crítico e premiado tradutor de poesia e literatura de língua alemã; por outro, recorre ao comentário do próprio poeta redigido em elucidativo prefácio sobre sua interpretação da obra rilkeana e suas escolhas como tradutor-poeta, buscando compreender a conversão da singular interpretação do poema feita pelo poeta-crítico em operação tradutória pelo poeta-tradutor, figuras que se reúnem sempre numa mesma persona artística. Para iluminar os respectivos procedimentos interpretativos e tradutórios, a autora debate como ocorre a construção poética de perspectivas espaciais e busca detectar pontos de incongruência imagética nessa construção.

Outro texto centrado na análise detida de um poema e que, para testar os limites da tradução poética, assenta sua reflexão na teoria da tradução-arte ou *transcrição*, elaborada pelos poetas concretos brasileiros, é o artigo de Matheus Guménin Barreto. O poema em questão é a “Fünfte römische Elegie” (“Quinta Elegia Romana”) da obra *Römische Elegien (Elegias Romanas)*, de Goethe. Em sua análise Barreto busca focalizar tensões entre pontos de convergência e divergência, examinando como são representadas, materialmente no poema, com os recursos especificamente poéticos, diferentes dimensões da temporalidade, tanto dentro do contexto histórico imediato de produção do poema (seu “hoje”) quanto em referência a um passado clássico, sobretudo aquele da tradição poética da tarda- latinidade (seu “ontem”). Como assinala Barreto, *As Elegias Romanas* e, em especial, a “Quinta Elegia Romana” são produtos de um momento decisivo de transformação na obra de Goethe (momento para o qual contribuiu em muito, cabe aqui ressaltar, a decisiva viagem à Itália, quando o poeta alemão sofre o impacto direto das obras arquitetônicas e escultóricas bem como do cenário da Antiguidade). Na análise proposta, acompanha-se, portanto, como o poema se estrutura: sobre um complexo arco de tensões temáticas, poético-formais e temporais, que de singulares escolhas de caráter formal. Ao final, o autor apresenta sua tradução da elegia comentada, tomando como base a concepção e a prática da tradução paramórfica, assim como concebida e praticada por Haroldo de Campos. Trata-se da primeira tradução, em dísticos elegíacos, da “Quinta Elegia Romana” de Goethe para o português. Um alentado experimento de criação e artesanato poético com lastro na inovadora teoria e prática da tradução literária proposta pelo concretismo poético brasileiro.

Numa informativa resenha sobre antologias da obra de Augusto de Campos, publicadas no âmbito ibero-americano entre 2017 e 2020 (a

primeira, no Chile e as demais, como edições ampliadas, na Colômbia e na Espanha), Viviana Gelado esmiúça-lhes as particularidades, destacando o cuidado editorial com que foram preparadas, o que muito tem contribuído para a difusão tanto regional quanto internacional da obra do poeta, em especial, no domínio dos países de língua espanhola. A ocasião que dá ensejo a essa sequência de edições é duplamente determinada: ela vem na esteira da outorga do *Prêmio ibero-americano de poesia Pablo Neruda*, por parte de instituição governamental chilena no ano de 2015 e, além disso, ela se deve aos esforços de múltiplos atores do campo literário, acadêmico e editorial latino-americano e espanhol bem como ao apoio de instituições públicas e privadas, com destaque para a atuação de Gonçalo Aguilar, crítico, tradutor e professor universitário argentino que atuou como editor, tradutor e autor do prólogo e notas das três edições. Nelas, como sinaliza a resenhista, a obra do poeta brasileiro aparece como profundamente vinculada às vanguardas históricas, a cujos experimentos e desafios dá continuidade sob o signo da invenção poética. O volume também propõe um projeto consistentemente construído e radicalizado numa aventura experimental e existencial com a escrita poética que ultrapassa fronteiras semióticas e que tem na tradução e nos tradutores operadores privilegiados. Não por acaso, nessas antologias, o poeta e seu editor-tradutor assumem alternadamente a função de tradutores, dando continuidade a um refinado diálogo poético-crítico que vai além das fronteiras linguístico-culturais dos domínios da língua espanhola e portuguesa e adentra outras línguas e culturas e mesmo outros domínios artísticos.

Para encerrar este pequeno dossiê em homenagem ao ingresso do poeta Augusto de Campos, em fevereiro de 2021, em sua nona década de vida e sétima de carreira literária, trazemos dois textos de caráter diverso mas complementares: o primeiro, intitulado “Muito do que traduzimos partia da

ideia de traduzir o aparentemente intraduzível”, entrevista dada por Augusto à poeta e tradutora Simone Homem de Mello (autora também do poema em homenagem a Augusto aqui publicado), no âmbito do projeto *Cities of translators/São Paulo*, promovido pelo programa TOLEDO, plataforma e oficina digital sob os auspícios do *Deutscher Übersetzerfonds* [Fundo Alemão para Tradutores]. A publicação dessa entrevista nesta sede foi sugerida pelo próprio poeta por trazer uma amostra significativa e bastante completa de sua obra, inclusive em termos visuais; além da entrevista, publicamos o sintético porém informativo discurso redigido pela Professora Claudia Neiva de Matos para a cerimônia de outorga do título de Doutor Honoris Causa a Augusto de Campos pela Universidade Federal Fluminense - UFF, cuja versão em vídeo se encontra disponível *on-line* na página da UFF, junto ao material referente à cerimônia em homenagem ao poeta, realizada no dia 25 de janeiro de 2022.

Este número da *outra travessia* traz em seguida um conjunto de textos que atendem à chamada centrada na proposta de articulação entre tradução e temporalidade(s). Iniciam essa seção três artigos que focalizam desdobramentos históricos e conceituais da tradução e da crítica literária de autoria, respectivamente, de Romana Radlwimmer, Luciana Villas Bôas e Maria Aparecida Barbosa.

O artigo de Radlwimmer é uma pesquisa bem atual, relativa aos primórdios da colonização portuguesa no Brasil. Baseado em substantiva documentação histórica, delinea uma constelação historiográfica dos primeiros momentos da empresa colonial portuguesa ao descrever o contato entre portugueses e habitantes originários e seus primeiros mediadores, tradutores-intérpretes. A temporalidade linear e teleológica típica do colonialismo português, argumenta a autora, busca englobar o “Outro”

a ser subalternizado, ao mesmo tempo em que lhe subtrai sua peculiar relação com o tempo. Nesse processo operam agentes da mediação: sujeitos, homens, mulheres, crianças (os *meninos língua*) que assumem a tarefa de traduzir, não raro para garantir a própria sobrevivência no contexto da conquista territorial levada a cabo sobretudo pela obra catequética dos jesuítas. Da tradução como prática empírica, pouco organizada, durante os primeiros contatos com os habitantes locais, passa-se a um momento sistematizador da comunicação oral e de produção de documentos visando atingir o objetivo missionário maior até chegar, finalmente, à difusão da empresa colonial “traduzida” em textos, uma difusão para a qual uma recente invenção europeia, a imprensa, se torna o gatilho privilegiado. Revelador de como sutis mecanismos de dominação podem ser postos em ato por meio de agenciamentos tradutórios, é o fato de que não tenham restado quaisquer testemunhos diretos da atuação dos *meninos língua*, agentes minorizados que, por seu silenciamento, acabam solidariamente associados aos habitantes locais que serão progressivamente silenciados ao longo dos séculos a vir.

Já o artigo de Luciana Villas Bôas trava uma discussão complexa acerca de outra espécie de encobrimento que possui implicações temporais, um velamento também agenciado por traduções: a tradução de conceitos, aqueles termos que operam uma especial delimitação semântica nas palavras em se “aninham”, na feliz expressão da autora, que escolhe um caso exemplar para proceder ao debate: a tradução, no campo das Humanidades, do termo alemão *Öffentlichkeit*, muitas vezes vertido ao português pela expressão “esfera pública”, para a qual é determinante, como assinala Villas Bôas, a etimologia latina *publicus*, que, no entanto, não contempla uma das acepções do termo em alemão, qual seja, a ideia de uma contraposição entre o que é ou está visível, aberto a todos e o que permanece velado, encoberto. Para fazer emergir esse sentido ocultado é que a autora propõe uma nova tradução

do termo alemão, na qual essa dimensão de abertura seja devidamente contemplada: *abertura*. Recorrendo a gramáticas e dicionários históricos da língua alemã e portuguesa e mobilizando um aparato conceitual derivado de pensadores clássicos do Esclarecimento alemão e de recentes trabalhos teóricos e críticos do regime comunicacional contemporâneo, passando por textos de pensadores indispensáveis ao debate, provenientes de diferentes campos das Ciências Humanas, tais como H. Arendt, F. Kittler, J. Habermas e R. Koselleck, o artigo defende a retradução do termo alemão com lastro numa investigação que busca retrair a história conceitual como gesto simultaneamente filológico, filosófico, histórico e político.

Serão precisamente motivos políticos que irão determinar a escassa fortuna das obras do crítico literário, poeta e professor universitário Max Kommerell, contemporâneo e algo como um antagonista de Walter Benjamin na cena intelectual da República de Weimar. Inicialmente próximo ao Círculo em torno ao poeta Stefan George, de quem recebe tratamento privilegiado e o pseudônimo “Maxim” e com quem romperá depois, Kommerell deve sua sobrevivência intelectual ironicamente aos comentários que acerca dele escreveu Benjamin: precisamente as duas complexas resenhas que são objeto do artigo de Maria Aparecida Barbosa: “Contra uma obra-prima - acerca de ‘O poeta como guia no Classicismo Alemão’, de Max Kommerell” (1928) e “Embebendo a varinha de condão - acerca de ‘Jean Paul’, de Max Kommerell” (1933). O artigo segue a reconsideração das obras de Kommerell proposta por Giorgio Agamben, que postula relê-las hoje a partir das próprias resenhas benjaminianas, elas mesmas deixadas à margem por terem tratado da obra de um crítico conservador, afeito ao militarismo e que acabou aderindo ao nazismo. A autora partilha da crítica que dirige Benjamin ao enaltecimento hagiográfico da particular constelação de autores do Classicismo Alemão e, com isso, de uma ideia de germanidade que tantos prejuízos traria à cultura

e à história alemã. Aponta, todavia, para a ambiguidade presente no título da resenha que considera a obra de Kommerell “obra-prima”, ainda que criticável. Na segunda resenha, como explica a autora, Benjamin retorna à figura daquela constelação para compreender certas relações entre autores em determinado momento da história, e o faz seguindo, em certos pontos, algumas ideias de Kommerell. Uma crítica acerba do poeta rumeno de língua alemã Paul Celan, através do poema “Port Bou – alemão?” (tradução da autora), se converte em crítica-poética ancorada no presente para recriminar a condescendência de Benjamin ante Kommerell e ante a atitude devota ao cânone da história literária germânica.

A interpretação e a tradução da poesia de Celan realizada por Jacques Derrida é objeto do artigo escrito por Luiz Fernando Medeiros de Carvalho em parceria com Serge Margel. O ponto focal do artigo é precisamente o aspecto tematizado por Derrida em seu comentário sobre Celan: o caráter irrepetível do acontecimento “data” e o paradoxo que implica, na medida em que ele se destina a ser comemorado, e, portanto, repetido. No caso, aproximação entre poesia e filosofia é um tópico incontornável, que os autores debatem a partir da noção de “desconfiança”, uma atitude, essencialmente filosófica e tipicamente moderna diante do mundo e da linguagem. É ela que aproxima o poema e sua tradução como objeto de uma mesma atitude atenta, como detectam os autores: “A desconfiança é uma atenção que representa a um só tempo a tarefa do poema e a tarefa do tradutor”. Uma desconfiança filosófica que serve a Derrida de porta de entrada para ler a paradoxal poesia celaniana, considerando seu ritmo, sua forma, sua respiração poética. Remetendo, entre outros, ao célebre discurso “O Meridiano”, proferido por Celan por ocasião do recebimento do Prêmio Georg Büchner, em 1960, os autores buscam associar a dimensão dialogal do poema - sua travessia - ao caráter irrepetível de sua existência, à sua dimensão

fundamentalmente contingente, circunstancial – histórica, portanto. Daí deriva tanto a impossibilidade quanto a necessidade da tradução, uma tradução que franqueie o acesso ao poema em sua singularidade, abertura. Repetível e irrepetível: tradução como múltiplas pontes que busquem ultrapassar limites, os limites da interpretação, sem, no entanto, desprezar a dimensão irrepetível de cada experiência prosaica ou poética e sua necessária rememoração na língua.

Circunstância, contigência - elementos centrais no artigo de Cleber Ribas de Almeida que propõe uma original análise do título e do poema que abrem a primeira seção de *Claro Enigma*, antologia poética de Carlos Drummond de Andrade de 1951. Apoiado em amplo conhecimento da fortuna crítica drummondiana, o autor defende que, para além do reafirmado intertexto com os versos de Sá de Miranda, poeta do Quinhentismo português, o enigmático título remeteria a uma crônica do próprio poeta intitulada “Para Quem Goste de Cão” (1947), interpretada pela crítica de modo limitador, segundo o articulista, como um simples libelo em defesa dos animais. Em vez disso, a crônica representa, como demonstra o artigo de modo eloquente, uma alegoria política de tipo orwelliano, na qual o papel do poeta enquanto animal político é questionado a partir de uma divisão entre poetas inautênticos e autênticos, por ele caracterizados como respectivamente caninos e lupinos. Por meio do acurado exame documental do contexto histórico em que a crônica foi redigida e sua correlação com o contexto de produção dos poemas e de publicação da antologia, o artigo demonstra o posicionamento crítico do poeta diante dilemas ético-políticos do seu tempo. Nesse contexto, destacam-se os debates, ensejados pelas controvérsias em torno da promulgação da Lei de Direito Autoral e que marcaram o *II Congresso da Associação Brasileira de Escritores (ABDE)* ocorrido em Belo Horizonte em 1947. Em sua crônica do mesmo ano,

Drummond compara os lobos aos bons poetas: como os lobos seriam infensos ao assédio humano, os verdadeiros poetas deveriam recusar o assédio de editores e líderes partidários, atitude que configura uma clara ruptura com sua anterior aproximação ao PCB, ou seja, um momento, bastante conturbado de virada em seu engajamento político e que irá se manifestar também em sua obra poética, a começar pelos poemas reunidos em *Claro Enigma*.

Sabemos que o momento histórico da Guerra Fria, quando o brasileiro Drummond se confronta com singulares injunções ético-políticas, tem, a partir dos anos 50, desdobramentos que alteram a configuração geopolítica mundial com consequentes alterações nos regimes econômicos e políticos vigentes e, como é natural, reflexos na vida dos cidadãos comuns. Na Alemanha, em particular, tem início o afluxo de migrantes atraídos pela promessa de trabalho do governo alemão, um movimento que se intensifica e transforma ao longo dos anos, mas sem nunca cessar, mesmo após do emblemático momento da Queda do Muro de Berlim. É dentro desse contexto migratório que surge um novo tipo de literatura, escrita por estrangeiros ou seus descendentes, que receberá diferentes denominações ao longo das décadas. Este número traz dois artigos representativos de vertentes recentes dessa riquíssima literatura: dois romances em que o recurso à tradução se constitui em procedimento constitutivo essencial precisamente porque fazem parte da própria identidade literária de suas autoras. São obras de mulheres provindas de contextos diversos, cuja identidade literária é dada por uma língua alemã contaminada pela estranheza e pela estrangeiridade, como Yoko Tawada e Terézia Mora.

No caso de Tawada (1960-), é a particular estranheza derivada da condição de estrangeira que determina a condição “exofônica” de sua escrita

e nela abre brechas poéticas. O termo “exofonia”, de cunhagem recentíssima e reiteradamente evocado para tratar da obra da autora nipo-alemã, remete, no entanto, a uma prática literária antiga: escrever em línguas diversas. Sendo uma derivação direta do contexto marcado pelos fluxos migratórios mais recentes, mais para o final do século XX, na Europa, o conceito de exofonia, empregado sobretudo para descrever a obra tawadiana, pode caracterizar uma série muito variada de obras e autores contemporâneos, cuja identidade, transitória por sua origem e contexto histórico, é necessariamente múltipla e sobretudo nômade, levando com isso a um questionamento das bases da nacionalidade e seu símbolo maior: as fronteiras geopolíticas.

No contexto dos países de língua alemã, Yoko Tawada se destaca, seja por sua escrita extremamente versátil, seja pela originalidade de seu projeto translinguístico e transcultural, seja pelo papel que a prática e a poética da tradução nele desempenha. E é justamente a partir da tarefa de traduzir o segundo romance da autora, *Cunhado em Bordeaux*, de 2008, que Thais Porto e Natália Fadel Barcellos refletem a respeito de diferentes dimensões dessa escrita exofônica. Apontam, com isso, para a exigência intrínseca de tradução que a obra tawadiana implica e que se revela no momento em que a sua tradução para uma outra língua estrangeira sinaliza novas possibilidades interpretativas, veladas nas línguas originais. Torna-se praticamente inevitável pensar na influência que a reflexão de Walter Benjamin concernente à tradução tem sobre a obra de Tawada (o que se comprova, aliás, pelo fato de ela ter lhe dedicado um capítulo de sua tese doutoral).

O papel da tradução e do multilinguismo em obras de autores originários do contexto migratório mais recente na Alemanha é explorado de outro modo na leitura que Werner Heidermann faz de *Todo dia*, romance de estréia de Terézia Mora (1971 -), publicado em 2004, e de sua

tradução brasileira, por Aldo Medeiros. Nascida na Hungria e educada no contexto cultural da minoria alemã húngara, a escritora, roteirista e tradutora Terézia Mora chega em 1990 a Berlim para realizar seus estudos universitários, onde também fará alentadas traduções de autores húngaros e iniciará sua bem-sucedida carreira como premiada escritora e roteirista - de língua alemã. Como assinala Heidermann, o romance *Todo dia* evidencia a fineza do trabalho da autora sobre diferentes estratos do acervo linguístico, literário e cultural alemão, bem como do húngaro e das línguas eslavas. Desde a construção narrativa como um todo a detalhes tipográficos (alguns estranhamente desaparecidos da edição brasileira), passando pelo desenho entre real e surreal do protagonista migrante Abel Nema, poliglota e tradutor de dez línguas que – paradoxalmente - não consegue se comunicar, Mora exhibe a maestria de sua montagem polifônica, compondo um mundo regido por uma lógica simultaneamente real e surreal, mas que em todo o caso não revela por completo seus enigmas – sobretudo os literários. Similar ao romance de Tawada, não apenas por colocar em foco a tradução, mas também pela dimensão experimental de sua escrita, fragmentária, não linear e multiestratificada, o texto de Mora certamente representa um adicional desafio ao tradutor, que, como demonstra Heidermann, necessariamente teve de se valer dos próprios recursos autorais para lhe oferecer uma resposta que fosse ao mesmo tempo criativa e funcional. E, para a felicidade dos leitores, sai-se bem da tarefa.

Também o artigo de Susana Carneiro Fuentes aborda uma narrativa centrada num personagem marcado pela origem diaspórica, dando continuidade a uma reflexão realizada em outra sede (cf. **Referências** do artigo) a respeito do mesmo experimento de tradução do conto “Cândido Abdellah Jr.” de Cristiane Sobral (1971 -) para o inglês; desta vez, porém, a tradutora adota um tom poético-reflexivo mais pronunciado, que se

pretende também mais aberto à interpretação e à participação dos que lêem. Essa busca de um novo tom para uma nova reflexão sobre uma mesma empresa tradutória, reflete, de um lado, o interesse reiterado pelas incertezas e problemáticas associadas a uma identidade negra, assim como evocadas em particular no conto traduzido, provocando, de outro lado, na consciência da própria tradutora, questionamentos identitários que vão se construindo no próprio processo de verter um conto da língua materna, que pertence a um campo estável, para uma língua estrangeira, domínio instável e campo necessariamente experimental. Ruidosas e por vezes fragmentárias evocações numa reflexão que tem como pano de fundo mais uma vez aqui o contexto migratório, qual seja: a diáspora africana e suas consequências tão dilacerantes quanto dolorosas, no Brasil. Embora afirme, apelando ao conceito benjaminiano de “agoridade” [*Jetztzeit*], assim como revisitado por Homi Bhabha, o acento do momento da tradução, a tradutora se lança à escuta de outras temporalidades, marcadas por ancestralidades, por um lado, e futuridades, por outro, num processo de permanente devir. Intrigante perseguir no artigo e, conseqüentemente, no conto que lhe dá origem, o papel que assume “o tempo do corpo em performance”, assim como descrito por Bhabha, com suas singulares marcas e cicatrizes.

Relatos de sonhos – estes corpos ao mesmo tempo tão íntimos e tão estranhos! - talvez encenem do modo mais claro que se possa imaginar e, simultaneamente, mais íntimo e encoberto, a particular provocação hermenêutica operada pelas múltiplas passagens, “traduções” - não só entre idiomas diversos, mas também entre diferentes linguagens, modos de expressão e representação simbólica. Com sua narrativa evocativa e enigmática, o conto *Sonho*, de Turguêniev, desdobra essas passagens entre diferentes planos narrativos em seus dezoito segmentos, aqui traduzidos por Márcia Chagas Kondratiuk e Ekaterina Vólkova Américo, essa última

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

também autora de um elucidativo comentário. Se, de uma parte, como sublinha essa autora, a fantástica narrativa do sonho turguenieviano se mostra antecipadora do romance familiar freudiano precisamente por representar, sob diferentes formas, as contradições da profunda ligação amorosa entre mãe e filho, sempre permeada por sentimentos dúbios e turbada pelo retorno do pai morto como duvidosa assombração; de outra parte, ela se constitui também como prenunciadora de técnicas narrativas que serão utilizadas na literatura das vanguardas e no cinema, graças à singular manipulação de suas coordenadas espaço-temporais bem como ao uso intencional de elementos (tipo)gráficos para representar ideias ou sentimentos.

Agradecemos em especial ao poeta a quem rendemos homenagem, Augusto de Campos, pelas conversas e indicações.

Agradecemos também aos colaboradores: autores, tradutores e editores deste número da *outra travessia* da UFSC, pela companhia nos processos de estudo. Boa leitura,

Susana Kampff Lages
(Universidade Federal Fluminense)
&
Maria Aparecida Barbosa
(Universidade Federal de Santa Catarina)

Submissão: 15/07/2022
Aceite: 20/07/2022

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e94056>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Dossiê temático

[Homenagem a] Augusto de Campos

ready&remade para agosto de campos

simone homem de mello

dias dias dias nossos 32.874 dias de V vida
com agosto ad augusta per angusta
rapidamente a inútil idade vazia de um inestante minuto pós-tudo infin
tempoespaço
do pó do cosmos ao ovonovelo sem um número limite de iniciomeiofim pós pó de
tudo:

seu anticéu
com nuvem-espelho pluvial
chuva oblíqua ar arco-riso
sol sol(solpôr
lunogramas

eis-(n)os amantes,
os sentidos sentidos:

(queremos)

dizer
renovar
o som todos os sons omesmosom corsom
ruído anti-ruído vocalissimus
o eco do walfischesnachtgesang
poder ser
olhos noite oeil occhiocanto
rever
olho por olho não me vendo a miragem
afazer
códigos equivocábulo stelegramas enigmagens
amorses desgrafites criptocardiogramas pseudopapiros

do caos à coisa
do aqui ao isto
do oco ao outro
da caça ao acaso
do colido ao escapo
do sem saída à 2ª via
da dúvida à d?vida
do sos ao osso
do sub à asa
da tensão ao -ão
do não ao om
dos que não ao outronão

do odiamante ao paraíso pudendo
da fratura exposta à flauta desvértebra
da ferida ao que cauteriza e coagula
da cicatrizeza ao coraçãocabeça
da mortemora ao amortemor
de desumano a nude soul
de vampiros a viventes
do terremoto ao ter remoto
do fim de jogo ao finnicus revem
do nada ao salto
da níngua à poesia

de dentro do bestiário:
caracóis transcorvos lobos borbol-
&borboletas (tantas)
rãs samandras pessoanjos
esphinges tygres
pressauros polvos

humano pessoa contemporâneo
destornado,
faça o que faça:
deuses!

psiu!
um brinde

e

uma rosa
à flor da pele

{

deserrata:

viv viv viv viv viv viv viv viv viv viv viv viv viv viv viv viv viv viv viv

Submissão: 15/05/2022

Aceite: 15/05/2022

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e94084>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Intraduzíveis, intraduções e temporalidades em Barbara Cassin e Augusto de Campos

Untranslatable, *intraduções* and temporalities in
Barbara Cassin and Augusto de Campos

Alice Leal
Universidade de Witwatersrand, África do Sul

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e87024>

Resumo

A publicação do *Vocabulaire Européen des Philosophies : Le Dictionnaire des Intraduisibles* (2004), coordenado por Barbara Cassin, causou uma reviravolta nos estudos da tradução por retomar a *bête noire* da intraduzibilidade – afinal, atualmente, dizer que tudo é sempre traduzível tornou-se um truísmo. Este artigo se debruça sobre a noção de intraduzível na filosofia de Cassin, aproveitando, além disso, o gancho proposto por Fernando Santoro em 2014 com o conceito de “intradução”, o famoso neologismo cunhado por Augusto de Campos nos anos 70. Em que medida os intraduzíveis de Cassin advêm de uma ideia nostálgica de originalidade como completude e *marco inicial* de um determinado conceito? Os intraduzíveis de fato se pautam por uma noção logocêntrica de tradução, como sugere, por exemplo, Lawrence Venuti? Os intraduzíveis podem ser lidos à luz das “intraduções” de Campos, como traduções *temporárias*, inevitavelmente presas *entre línguas* e oriundas de *intervenções* de tradutoras? Como as “intraduções” (Campos) e os intraduzíveis (Cassin) se enquadram na *temporalidade* de uma dada palavra? E faz sentido falar de intraduzibilidade hoje – ou qualquer menção nesse sentido presta um desserviço aos estudos da tradução? Essas são as principais perguntas que permeiam o presente trabalho.

Palavras-chave: intraduzíveis; intraduções; estudos da tradução.

Abstract

The debate surrounding translatability has recently been reignited by the publication of the *Vocabulaire européen des philosophies : Dictionnaire des intraduisibles*, under the auspices of Barbara Cassin. After all, it had become a truism to state that everything is always translatable. This paper scrutinises the notion of untranslatable in Cassin’s philosophy while also drawing insight from the parallel – originally suggested by Fernando Santoro – between Cassin’s untranslatables and Augusto de Campos’s “*intraduções*”, Campos’s well-known neologism from the 1970s. To what extent do Cassin’s untranslatables stem from a nostalgic notion of originality as completeness and “ground zero” of a given word? Are Cassin’s untranslatables undergirded by a logocentric, outdated notion of translation, as put forth, for example, by Lawrence Venuti? Can Campos’s “*intraduções*” shed light on Cassin’s untranslatables, both as results of translators’ *interventions* and as *temporary* translations caught *between languages*? How do “*intraduções*” and untranslatables fit into the *temporality* of a word? And, finally, does it make sense to speak of untranslatability today, or any word to this effect does a disservice to translation studies? These are the main questions that permeate this paper.

Keywords: untranslatables; intraduções; translation studies.

... é possível contar a história da filosofia a partir das etapas da tradução de um texto ou até mesmo de uma única palavra vinda de outras línguas ou outras épocas.

Fernando Santoro

1. Introdução

A traduzibilidade figura entre esses temas recorrentes e controversos em torno da tradução. É possível traduzir entre línguas e, caso afirmativo, em que medida? É da traduzibilidade que advêm as noções de equivalência e fidelidade – se traduzir é possível, quão “próximas” as traduções se mantêm dos seus respectivos originais? Também ela pode ser considerada responsável por boa parte da negatividade associada à tradução, pois por mais que, no senso comum, predomine a ideia de que tudo é, de um jeito ou de outro, traduzível, essa traduzibilidade é sempre limitada e marcada por perdas – outra figura carimbada na área da tradução. A traduzibilidade já teve seus méritos perscrutados, seja direta ou indiretamente, por muitos dos “grandes nomes” do pensamento ocidental, de Platão e Aristóteles a Jacques Derrida e Paul Ricoeur, passando por Wilhelm von Humboldt, Ludwig Wittgenstein e tantos outros.¹

Nos estudos da tradução propriamente ditos, parece haver menos apetite para qualquer elucubração em torno da noção de (in)traduzibilidade. Qualquer questionamento em torno desse conceito espinhoso sugeriria a expectativa de que línguas fossem unidades estáticas e monolíticas, cujos significados podem ser apreendidos diretamente e transferidos para outra língua. Sugeriria a esperança ingênua de que conceitos semanticamente carregados, como “saúde”, “*Fernweh*” ou “*flâneur*”, sejam completamente

1 Cf. LEAL, Alice. “Equivalence”, 2019, p. 224-226.

traduzíveis, em todas as suas nuances e em uma única palavra, em qualquer outra língua e contexto.

Diante desse pano de fundo, o presente artigo se debruça sobre a polêmica instaurada em torno do *Vocabulaire Européen des Philosophies : Le Dictionnaire des Intraduisibles* (2004)², coordenado pela filósofa francesa Barbara Cassin e traduzido para diversas línguas, inclusive o português. As “intraduções” de Augusto de Campos entram em cena aqui como contraponto aos intraduzíveis de Cassin, levando a uma discussão acerca da temporalidade das “intraduções” e dos intraduzíveis.

As principais questões abordadas aqui são as seguintes. (1) Em que medida os intraduzíveis de Cassin advêm de uma ideia nostálgica de originalidade como completude e marco inicial de um determinado conceito? (2) Os intraduzíveis de fato se pautam por uma noção logocêntrica e *passé* de tradução, como sugere, por exemplo, Lawrence Venuti em seu comentário de 2016 acerca da tradução estadunidense do *Dictionnaire*, publicada em 2014? (3) Será que os intraduzíveis podem ser lidos à luz das “intraduções” de Campos, como traduções temporárias, sugestões, enfim, inevitavelmente presas entre línguas e oriundas de intervenções de tradutoras? (4) Como as “intraduções” (Campos) e os intraduzíveis (Cassin) se enquadram na temporalidade de uma dada palavra? E (5) faz sentido falar de intraduzibilidade hoje – ou qualquer menção nesse sentido presta um desserviço aos estudos da tradução em sua busca incansável por legitimidade e reconhecimento nas humanidades?

2. Os intraduzíveis de Barbara Cassin

O *Vocabulaire Européen des Philosophies : Le Dictionnaire des*

2 CASSIN, Barbara. *Vocabulaire Européen des Philosophies*, 2004.

Intraduisibles foi publicado em 2004 em francês, sob a coordenação de Cassin; em 2014 em inglês, sob o título *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon* e sob os auspícios de Emily Apter, Jacques Lezra e Michael Wood; e a partir de 2018 (ano de publicação do primeiro volume) em português, sob o título *Dicionário dos intraduzíveis: Um vocabulário das filosofias* e sob a coordenação de Fernando Santoro e Luisa Buarque – para mencionar apenas duas das diversas traduções do volume que vêm surgindo na última década, para línguas como árabe, farsi, hebraico, italiano e ucraniano, entre outras.

Fruto de um projeto de mais de 10 anos de pesquisa, envolvendo mais de 150 pesquisadores no mundo todo, o original francês nasceu de uma espécie de visada filosófica de Cassin, evidenciada em obras anteriores e posteriores³ ao *Dictionnaire* nas quais ela aborda (i) o desejo de pensar a filosofia para além dos limites e filtros impostos pelo pensamento anglófono, e (ii) uma nova sofística da tradução, inspirada principalmente na obra de Protágoras⁴. Em termos concretos, para Cassin, falar de intraduzibilidade *não* significa falar de palavras que *não podem ser traduzidas*, senão de palavras cujas traduções em diferentes línguas apontam em direções distintas, colocam novas redes semânticas em jogo, abrem novas cadeias de significação e, por esses motivos todos, são sempre retraduzidas. Ora, a rigor, qualquer tradução de qualquer palavra se encaixa nessa categoria. O esforço de Cassin e sua equipe, no entanto, foi de compor um dicionário de termos filosóficos cujas traduções e ressignificações são especialmente interessantes e impactantes em seus respectivos arcabouços filosóficos.

Cassin salienta que os intraduzíveis nada mais são do que “os sintomas

3 Cf. CASSIN, Barbara. “De l’intraduisible en philosophie”, 1995. *Idem. Philosopher en langues*, 2014. *Idem, Éloge de la traduction*, 2016.

4 Cf. VÉSGÖ, Roland. “Current trends in philosophy and translation”, 2019, p. 165-168.

semânticos e/ou sintáticos das diferenças entre as línguas”⁵, diferenças essas que trazem à tona dois *insights*, por sua vez atrelados aos pontos (i) e (ii) acima. (I) Dada a hegemonia⁶ do inglês como uma espécie de “língua franca” global⁷, os intraduzíveis nos recordam do fato de que línguas não são meros instrumentos monolíticos e, sobretudo, neutros, de comunicação, mas sim organismos vivos intimamente atados aos seus contextos de atuação. Os intraduzíveis nos recordam que uma língua franca não basta para as nossas necessidades comunicativas e expressivas, e que falar das diferenças entre línguas é também celebrar essas diferenças – indo de encontro, por exemplo, à filosofia analítica, que busca até hoje meios de “domar” essas diferenças. Nesse sentido, desatar as “amarras” da língua inglesa⁸ significa não só colocar outras línguas sob os holofotes, mas também transcender preceitos filosóficos anglófonos. (II) Falar de intraduzíveis é falar de traduções diferentes, feitas por sujeitos distintos, em contextos e para públicos singulares. A sofística de Cassin não nos permite julgar uma tradução categoricamente como certa ou errada, boa ou ruim, nem tampouco nos *impede* de ponderar os méritos relativos de uma tradução. Essa ponderação, porém, é sempre no sentido de uma tradução “melhor” ou “pior” para os propósitos em questão. Nesse contexto, até os chamados “erros” de tradução têm o seu papel, pois passam a fazer parte da cadeia de significação de uma determinada palavra em sua respectiva tradição filosófica.

5 CASSIN, Barbara. *Éloge de la traduction*, 2016, p. 54 (minha tradução).

6 Podemos entender “hegemonia” no sentido gramsciano aqui. Cf. GRAMSCI, Antonio. *Prison notebooks*, 1992.

7 Não é possível abordar aqui a questão espinhosa do papel da língua inglesa no mundo todo atualmente, nem tampouco a pergunta quanto à possibilidade de neutralidade (política, cultural, econômica, etc.) do inglês, implícita no epíteto “língua franca”. Cf. LEAL, Alice. *English and translation in the European Union*, 2021, p. 26-38.

8 Pensemos aqui na noção de “epistemicídio” proposta por Boaventura de Sousa Santos e adaptada por Karen Bennett como “the obliteration of an alternative way of construing knowledge” que não corresponda aos padrões retóricos e de pensamento de língua inglesa. Segundo Bennett, “*texts translated into English have to be heavily domesticated in order to ensure publication, while translations out of English tend to stick very closely to the original*”. BENNETT, Karen. “English as a lingua franca in academia”, 2013, p. 171.

Na filosofia de Cassin, os intraduzíveis desempenham um papel fundamental. A partir deles, ela não só desenvolve uma filosofia pautada pelos itens (i) e (ii) acima, mas também lança nova luz sobre velhos pilares da filosofia ocidental. Destaco, aqui, por exemplo, três desses “pilares” que ela mesma ressalta em seu prefácio ao *Dictionnaire*. O primeiro se refere à noção humboldtiana de *Energeia*: para Humboldt, línguas são uma espécie de trabalho ou processo incessante e nunca acabado, *Energeia*, em vez de produto pronto e acabado, *Ergon*⁹. Cassin reaproveita essa “sacada” para enquadrar a tradução – e o próprio *Dictionnaire* – como *Energeia*, inevitavelmente *works in progress* que se perpetuam nas próximas traduções. O objetivo não é chegar à tradução definitiva, correta, final, pois ela não existe, e o objetivo do jogo é justamente continuar jogando. Nesse sentido, o *Dictionnaire* documenta esse jogo em suas etapas, pontos altos e jogadas mais polêmicas, e constitui, por si só, um lance nesse mesmo jogo, que continua com cada nova tradução.

O segundo elemento da filosofia ocidental resgatado e destacado por Cassin é a universalidade dos conceitos tal como a concebe Friedrich Schleiermacher. Para o filósofo alemão, existe uma tensão entre a expressão linguística de um conceito (a palavra) e sua inevitável pretensão à universalidade¹⁰. Ora, a palavra não existe isoladamente; todas as outras palavras e suas respectivas cadeias significativas se influenciam mutuamente dentro (e para além) de uma determinada língua. À revelia de qualquer pretensão à universalidade, conceitos permanecem atados a suas línguas

9 Cf. HUMBOLDT, Wilhelm von. *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues*, 1836, 50. Cf. *idem. Schriften zur Sprachphilosophie*, 1963, 418.

10 Nas palavras de Schleiermacher, aqui traduzidas por Margarete von Mühlen Poll, “...cada língua (...) contém um só sistema de conceitos que, por se tocarem, interligarem, completarem na mesma língua, são um todo cujas partes separadas não correspondem, porém, a nenhuma outra do sistema de outras línguas... Mesmo o simplesmente geral (...) é iluminado e colorido por elas”. SCHLEIERMACHER, Friedrich. “Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens”, 2001, p. 76. Cf. CASSIN, Barbara. “Présentation”, 2004, p. xx.

e por ela nuançados. Pensemos aqui nas noções de *différance* e *trace* de Derrida para ilustrar essa reflexão, ainda que sem nos aprofundarmos nessa direção, algo que realizamos anteriormente no texto “Equivalence” (vide nota de rodapé 11 abaixo). A língua sempre coloca a *différance* em jogo, um processo de diferenciação e de diferimento entre signos *ad infinitum*, e esse transitar de um signo para o outro deixa traços ou vestígios de signos uns nos outros.¹¹

Voltando ao *Dictionnaire*, falar de termos universais é entender que essa universalidade está circunscrita na historicidade da língua em questão, e que a língua em si é orgânica e holística, de modo que as “trajetórias” de todos os signos se impactam mutuamente. Santoro leva essa discussão para além da questão das diferenças entre línguas no *Dictionnaire*. Ele traz o tema da diferença entre pensamento e palavra para o primeiro plano, identificando nessa “passagem” de um para o outro já uma tradução: “[u]ma vez instalada a evidência da separação original entre palavra e pensamento e na falha do universal, toda palavra será insuficiente; uma correção se faz necessária e, também, a correção da correção e assim por diante”¹².

O terceiro elemento realçado na filosofia de Cassin e abordado aqui vem de Martin Heidegger e refere-se à “sacralização” do grego e do alemão como línguas filosóficas por excelência. Cassin se distancia dessa postura, que ela rotula de “nacionalismo ontológico” (termo emprestado de Jean-Pierre Lefebvre) e cuja semente ela identifica já em Johann Gottfried Herder. Para Cassin, esse nacionalismo ontológico pautado por uma essencialização do “gênio” de determinadas línguas se encontra no polo diametralmente oposto ao da voga do inglês como “língua franca”, que a seu ver é baseado numa espécie de universalismo lógico indiferente às línguas e às diferenças

11 Cf. LEAL, Alice. “Equivalence”, 2019, p. 236-237.

12 SANTORO, Fernando. “Intraduction”, 2014, p. 170.

entre elas¹³. Sua filosofia como um todo rejeita ambos os extremos, propondo ao contrário deles a celebração da multiplicidade linguística. Em outras palavras, seu intuito é colocar as línguas e suas diferenças sempre em primeiro plano, sem nem idealizar ou endear qualquer língua em particular (nacionalismo ontológico), nem passar por cima dessas diferenças em nome de uma inteligibilidade achatada e “universal” (inglês como “língua franca”).

Diante dessas reflexões que permeiam a filosofia de Cassin, entendemos o *Dictionnaire* como uma tentativa de tematizar e celebrar tanto as diferenças entre línguas e dentro de uma só língua, quanto as traduções e seu papel indispensável nesse jogo entre significações. Como Cassin mesma salienta, o objetivo foi fazer das notas de rodapé dos tradutores o corpo do texto, o texto em si¹⁴. Nesse sentido, o resumo da concepção de tradução do volume, empreendido por Santoro, é especialmente relevante: “... não mais um conjunto de acontecimentos linguísticos que erram o alvo do sentido, mas palavras que desencadearam e continuam desencadeando uma renovação no pensamento, capaz de perceber na diferença a abundância do sentido¹⁵”.

À luz dessas reflexões, podemos já esboçar uma resposta à primeira pergunta feita na introdução acima: em que medida os intraduzíveis de Cassin advêm de uma ideia nostálgica de originalidade como completude e marco inicial de um determinado conceito? Tomados dentro do projeto intelectual de Cassin, os intraduzíveis claramente vão na contramão de uma concepção logocêntrica de língua e tradução. Nenhuma língua ou palavra é idealizada como original e perfeita; nenhuma tradução censurada por não corresponder à completude do original. Há quem diga, como veremos na próxima seção, que a tradução estadunidense do *Dictionnaire* idealiza, sim, os originais como perfeitos, criticando traduções (tachadas de *mistranslations*)

13 Cf. CASSIN, Barbara. “Présentation”, 2004, p. xx.

14 Cf. CASSIN, Barbara. *Éloge de la traduction*, 2016, p. 54.

15 SANTORO, Fernando. “Intraduction”, 2014, p. 172.

por não estarem à altura dos seus originais. Voltaremos a essa escaramuça a seguir.

3. Os intraduzíveis como francocêntricos e logocêntricos

Desde a publicação do *Dictionnaire* – sobretudo desde a publicação da sua tradução nos EUA – ouve-se muito a pergunta “por que falar em intraduzíveis em um volume repleto de traduções?” Penso aqui mais recentemente nas discussões do grupo “Philosophy in/on translation”, que reúne colegas do campo dos estudos filosóficos e da tradução do mundo todo. De fato, parece haver uma contradição fundamental. O paradoxo, porém, é produtivo e representativo da tradução: toda tradução é também uma não-tradução – é tentativa frustrada e novo original, é perda e ganho, é impossível e amplamente possível. Derrida entra em cena novamente, com sua constatação paradoxal de que tudo é traduzível e também intraduzível¹⁶. Embarcando na sofística de Cassin – pensemos no sentido mais pejorativo do termo –, solicito do leitor uma certa disposição para lidar com paradoxos.

Sigamos o raciocínio de Derrida: tudo é traduzível, mas não completamente traduzível. Ora, se tudo fosse completamente traduzível, línguas não seriam nada mais do que listas de palavras que remeteriam à mesma fonte¹⁷. Seria o sonho realizado da filosofia analítica e de tantas outras tradições filosóficas pautadas por uma idealização de alguma forma de *logos* (pensemos aqui nas teorias linguísticas que George Steiner agrupa sob a rubrica “universalista”¹⁸). Seria a condição fundamental para o desenvolvimento de ferramentas perfeitas de tradução automática. Seria

16 Cf. DERRIDA, Jacques. “What is a ‘relevant’ translation?”. 2001, p. 178.

17 Ferdinand de Saussure já alertava para o fato de que línguas não são listas de palavras. Cf. SAUSSURE, Ferdinand de. *Course in general linguistics*, 1986, p. 115-117. Cf. LEAL, Alice. *English and translation in the European Union*, 2021, p. 10.

18 Cf. STEINER, George. *After Babel*, 1998, p. 76-114. Cf. LEAL, “Equivalence”, 2019.

também a morte do texto original, que não teria nada de singular, único, nada que valesse a pena, em outras palavras, traduzir para culturas diferentes.

O outro lado da moeda, seguindo ainda a reflexão de Derrida, está no fato de que tudo é igualmente intraduzível, mas não completamente intraduzível. Se tudo fosse completamente intraduzível, reinaria um determinismo linguístico de tal modo acirrado, que nenhum contato entre línguas e culturas seria possível ou desejável. O original desapareceria também como original, pois não atuaria como ponte para outros idiomas ou culturas; seria hermeticamente fechado, ininteligível para além do seu círculo de recepção; estaria ao mesmo tempo aquém e além de qualquer tentativa de tradução.

Voltando à pergunta que abre esta seção – “por que falar em intraduzíveis em um volume repleto de traduções?” –, é preciso, como já mencionado, uma certa disposição para lidar com paradoxos. Algumas das críticas mais interessantes recebidas pelo *Dictionnaire*, no entanto, vão além dessa implicância inicial e superficial. Nikki Ernst, por exemplo, em um trabalho ainda não publicado¹⁹, rebate de forma convincente a pressuposição, por parte de Cassin, de que todas as vertentes da filosofia analítica seriam universalistas e tentariam impor a lógica da língua inglesa às outras línguas. Ernst, abordando mais especificamente a *ordinary language philosophy*, argumenta que o projeto sempre foi voltado à língua inglesa como *uma* língua possível, e que traduções dos grandes volumes dessa corrente filosófica levam (e de fato levaram) a adaptações às línguas em questão. Ele propõe que se utilize, portanto, o termo “*ordinary languages philosophies*”, com ênfase no plural, removendo o ônus de qualquer pretensão à universalidade ou caráter “exemplar” da língua inglesa.

Já Tim Crane chama atenção sobretudo para o que ele vê como o caráter

19 Vide nota 45 abaixo.

“francocêntrico” do *Dictionnaire*²⁰. Especialmente nos verbetes escritos por Alain Badiou, Crane vê uma elevação da língua francesa como língua de referência, de uma maneira que sugeriria justamente o tal “nacionalismo ontológico” do qual Cassin deseja distanciar-se. Considerando que se trata de um dicionário, e que dicionários, por mais multilíngues, têm uma língua que atua como “língua franca” e fio condutor do volume, o argumento de Crane não se sustenta. Uma interpretação cínica da crítica de Crane insinuaria que o que incomoda é fato de o dicionário não “prestar continência” à língua inglesa e suas principais tradições filosóficas, como o próprio Crane indica em seu artigo²¹. As objeções de Crane são, de todo modo, ilustrativas desse embate linguístico no campo da filosofia e, nesse sentido, interessantes.

Mas é ao pensamento de Lawrence Venuti²² que dedicaremos uma reflexão de mais fôlego. Publicada em 2016, sua crítica é voltada mais à tradução estadunidense do *Dictionnaire* do que ao original, e gira em torno do uso, pelas autoras e autores, tradutoras e tradutores do *Dictionnaire* para o inglês, dos termos “distorção” e “erro de tradução” (na versão de língua inglesa “*distortion*” e “*mistranslation*”). Em suma, Venuti argumenta, de maneira convincente, que não se pode tachar traduções de “distorções” ou “erros de tradução” sem antes pelo menos fazer uma análise comparativa detalhada dos textos de partida e chegada. Essa análise, diz Venuti, deve satisfazer os três critérios a seguir: (I) É preciso haver um texto de partida claro. No caso do *Dictionnaire*, não faltam exemplos de originais perdidos, recuperados justamente em traduções. Qualquer acusação de distorção, argumenta Venuti, torna-se vazia se desprovida de um original indubitável. (II) Unidades textuais mais amplas precisam ser definidas – ater-se ao nível da palavra, meramente por se tratar de um dicionário, não é suficiente.

20 CRANE, Tim. “The philosophy of translation”, 2015.

21 Cf. *Ibidem*.

22 VENUTI, Lawrence. “Hijacking translation studies”, 2016.

Ora, quem quer que já tenha traduzido qualquer enunciado banal sabe que traduções, ou antes, estratégias tradutórias, não se atêm ao nível lexical, e que adaptações tradutórias se fazem necessárias com frequência, de modo que somente ao analisarmos o texto completo compreendemos certas decisões tradutórias. (III) Críticas de tradução precisam de um fio condutor, um tema que as norteie – não têm lugar no vácuo. No caso do *Dictionnaire*, Venuti constata, com razão, que esse “fio condutor” é *sempre* a opinião pessoal da autora ou autor do verbete em questão, adicionando que não seria nem realista, nem ético esperar que essa opinião pessoal de especialistas do século XXI coincida, digamos, com a opinião de um tradutor medieval. Venuti oferece exemplos interessantes de análises dos contextos (pessoais, econômicos, intelectuais) dos tradutores e tradutoras que revelariam o porquê de certas decisões tradutórias – gesto que, a seu ver, está completamente ausente do *Dictionnaire*.

A não observância desses três parâmetros, diz Venuti, revelaria o caráter real do projeto, a saber: nada mais do que um decalque daquela ideia surrada de tradução como tentativa invariavelmente frustrada de preservação de um original perfeito e completo; uma ideia de tradução, em outras palavras, como deturpação, deformação, destruição e contaminação dessa completude e perfeição originárias²³. Um projeto, portanto, essencialista e logocêntrico, pautado por um “modelo instrumental de tradução” (“*instrumental model of translation*”²⁴).

Por mais que não concordemos necessariamente com Venuti, a estratégia domesticadora da edição estadunidense – que por razões óbvias não passou despercebida pelo autor²⁵ – exacerba os pontos criticados. Há, de fato, algumas intervenções dos editores estadunidenses que causam, no mínimo,

23 *Ibidem*, p. 198.

24 *Ibidem*, p. 190.

25 *Ibidem*, p. 193.

consternação. Como, por exemplo, quando Emily Apter apresenta a noção de tradução de Michael Wood (um dos editores e autores da versão em língua inglesa do *Dictionnaire*) que se reduziria a uma metáfora rodoviária que evoca a famosa metáfora ferroviária de Eugene Nida, devidamente desconstruída – para não dizer rejeitada – por autoras como Rosemary Arrojo²⁶. Ou como quando Apter sugere que traduzir é sentir uma espécie de “angústia” diante de certos aspectos da língua de partida dos quais uma tradução, por melhor que seja, jamais dará conta, e que qualquer resultado obtido será de uma “pobreza” tal que só nos fará sentir saudades da língua de partida²⁷. Apter é cautelosa e adiciona que essa ânsia por equivalência é baseada numa “mistificação”, num “sonho” enfim, que não se pode nem mesmo almejar, que dirá realizar²⁸. Contudo, o tom é frequentemente nostálgico, e as tais *diferenças*, que são destacadas na versão francesa como algo a se celebrar, aparecem na versão de língua inglesa como perdas que tentamos, a duras penas, engolir.

Mas retornemos à crítica de Venuti, que salienta ainda o caráter “pop” do *Dictionnaire* por ter rendido manchetes em plataformas populares, como o *Huffington Post*, prestando, na opinião dele, um desserviço à tradução ao colocar a intraduzibilidade sob os holofotes, e sublinhando, assim, o caráter inferior, o estigma, enfim, das traduções²⁹. É preciso, contudo, compreender a crítica de Venuti em seu projeto intelectual mais amplo. Desde os anos 1990, ele vem tentando chamar atenção para o papel central que a tradução desempenha na área da literatura comparada – papel este que, na visão de Venuti, está apenas começando a ser reconhecido. Nesse sentido, sua crítica precisa ser lida como uma reação ao que para ele nada mais é do que mais uma

26 Cf. APTER, Emily. “Preface”, 2014, p. x. Cf. NIDA, Eugene. *Language strategy and translation*, p. 190. Cf. ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução*, 2007, p. 12.

27 Cf. APTER, Emily. “Preface”, 2014, p. xiv.

28 Cf. *Ibidem*.

29 VENUTI, Lawrence. “Hijacking translation studies”, 2016, p. 194.

publicação que despreza a tradução. Ironicamente, esse enquadramento da crítica de Venuti em seu projeto intelectual mais amplo é o que falta na sua crítica a Cassin, como veremos a seguir.

A crítica de Venuti é contundente, ao menos à primeira vista, mas um olhar mais atento revela inconsistências relevantes. Retomemos aqui os três parâmetros que ele considera essenciais a qualquer crítica séria de tradução, isto é, (i) a necessidade de um texto de partida indubitável, (ii) a obrigatoriedade de uma unidade textual mais ampla do que palavras isoladas e (iii) o caráter indispensável de um fio condutor que não seja anacrônico ou incongruente. (I) Inviabilizar, de imediato, qualquer discussão acerca das traduções disponíveis de termos filosóficos fundamentais, por conta da falta de um texto de partida indubitável, parece precipitado. Além disso, comentar traduções mesmo na ausência de um original claro, como exercício de compreensão da trajetória dessas palavras em suas respectivas tradições filosóficas, parece um exercício totalmente inofensivo e produtivo. Seria plausível argumentar que somente se acreditássemos que o original é justamente completo e perfeito, e “contém” a chave para todas as traduções subsequentes, é que nos agarraríamos a ele como Venuti o faz, invalidando, em nome disso, qualquer tentativa de discussão dessas traduções. O argumento de Venuti não se sustenta no caso específico do *Dictionnaire*, que se constrói em torno de diversas palavras cujos originais não estão disponíveis.

(II) A necessidade de ir além do nível da palavra isolada é plausível, pelo menos no plano teórico. Trata-se aqui, todavia, de um *dicionário*, cuja unidade de organização é *por definição a palavra*. Tomar unidades textuais mais amplas, como textos inteiros, teria impossibilitado esse projeto que já é de fôlego excepcional.

(III) O caráter indispensável de um fio condutor para a crítica tradutória que seja congruente e coerente constitui mais um argumento infalível em

quase todos os contextos; porém, mais uma vez, em se tratando de um dicionário (de 1.600 páginas), analisar os contextos pessoais, intelectuais, econômicos, etc. etc., de centenas de tradutores e tradutoras teria inviabilizado o projeto. Pensemos aqui no conto “Del Rigor en la Ciencia”, de Jorge Luis de Borges: quão detalhado deve ser o nosso mapa? Venuti, como já sugerido acima, exige de Cassin e seu time um tratamento dos contextos e projetos intelectuais de cada uma das tradutoras e tradutores cujas traduções figuram nas centenas de verbetes do *Dictionnaire*, mas ele mesmo não estende essa “cortesia” a Cassin ao jogar o projeto inteiro dentro do saco do logocentrismo e do essencialismo, sem considerar o projeto filosófico da filósofa, que vai justamente na contramão dessas tendências.

Ao fim e ao cabo, a visível irritação de Venuti parece mais uma questão de epistemologia do que de tradução. Ora, ele mesmo fala em “*weak, entropic interpretations*” ao referir-se a traduções de Rilke no mesmo texto³⁰. Sendo assim, “interpretações frágeis e entrópicas” seriam um epíteto mais adequado para essas traduções do que “distorções” e “erros de tradução”? Por quê? Os chamados estudos da tradução não seriam capazes de superar o tabu dos “erros de tradução” e aceitar que os méritos relativos de traduções sejam debatidos abertamente, sempre salientando a importância das diferenças entre traduções e entre línguas?

Sob o aspecto do multilinguismo e das políticas linguísticas e tradutórias, Cassin e Venuti têm o *mesmo* objetivo: celebrar o multilinguismo e as diferenças entre línguas e traduções; celebrar as traduções como tentativas de obtenção de terreno comum, de pontos de convergência³¹, e como a única maneira de realmente facilitar a comunicação entre línguas e culturas³². Não uma língua franca que ignore essas diferenças, não a idealização de uma

30 *Ibidem*, 195.

31 Cf. *Ibidem*, 204.

32 Cf. CASSIN, Barbara. “Présentation”, 2004, p. xvii.

única língua como completa, originária e acima dessas diferenças, mas sim o embate, o cotejo, o conflito, o paralelo entre essas diferenças.

Para além disso, os argumentos de Venuti – não nos esqueçamos, baseados no que ele vê como o uso excessivo e problemático de termos como “*distortion*” e “*misstranslation*” – parecem algo exagerados diante do fato de que a versão em língua inglesa do *Dictionnaire* contém a palavra “*mistranslate*” em todas as suas flexões *quatro* vezes, enquanto “*distortion*” aparece *nove* vezes.

Podemos responder à segunda pergunta posta mais acima – será que “os ‘intraduzíveis’ de fato se pautariam por uma noção logocêntrica e *passé* de tradução, como sugere, por exemplo, Lawrence Venuti?” – com um claro: “Não”. Falar em intraduzíveis hoje não é, de modo algum, esperar que haja equivalência perfeita entre línguas, ou lamentar-se da inexistência da equivalência, ou endeusar textos originais e línguas de partida como perfeitas e completas. Essas expectativas são incompatíveis tanto com o *Dictionnaire* quanto com a visada filosófica de Cassin. Falar em intraduzíveis requer, no entanto, disposição para pensar além dos limites – perdoem a generalização crassa – das convenções de língua inglesa. Requer, portanto, disposição para aceitar paradoxos e argumentações não lineares; para tolerar tensões e contradições que não podem ser resolvidas – e que nem tampouco pretendemos resolver. As palavras reunidas no *Dictionnaire* são, sim, traduções, e permanecem, ao mesmo tempo, intraduzíveis.

4. As intraduzções de Augusto de Campos

Com essa noção mais benévola e contemporânea de intraduzibilidade em mente, avancemos para as “intraduzções” de Augusto de Campos. O prefixo “*un-*” em “*untranslatable*”, o termo ao qual Venuti se opõe tão

veementemente, de fato é carregado de negatividade – é impossível superar seu caráter antonímico. Já o “in-”, tanto em “*intraduisibles*” quanto em intraduzíveis, abre trilhas semânticas para além da antonímia, e a feliz coincidência da junção com a sílaba “tra” produz, nas duas línguas, um jogo entre “in-” e “intra-”, sugerindo conotações que transcendem a mera negação do “*un-*” inglês. “In-”, a partir da mesma partícula em latim, pode ser negação, mas pode também evocar as ideias de “superposição, aproximação, transformação”; pode ter “valor intensivo, de movimento para dentro, de permanência, de tendência”³³. Já “intra-”, também do latim, sugere “dentro de, durante, próximo ao centro, interiormente”³⁴. A comparação entre *intraduisibles*, intraduzíveis e *untranslatable*s ilustra, de maneira formidável, as diferenças entre essas línguas no sentido que o *Dictionnaire* almeja exaltar. É uma dessas coincidências tão fabulosas quanto à identificada por Mary Snell-Hornby com relação à falta de equivalência entre as palavras “*equivalence*”, em inglês, e “*Äquivalenz*”, em alemão³⁵.

No caso específico do termo “intraduzíveis”, em português, há uma coincidência adicional que enriquece ainda mais suas cadeias de significação, a saber: o paralelo com o termo “intradução”, cunhado por Campos. Santoro, um dos organizadores da tradução do *Dictionnaire* para o português, chama atenção para essa coincidência. Inspirado nos escritos de Ezra Pound, Campos propôs o termo “intradução” em 1974, na coletânea *Viva Vaia*, para sublinhar o caráter “intermediário” da tradução, “intra-” como algo entre línguas e textos, algo no meio do caminho. “Intradução” sugere também a ideia de intervenção, intromissão, “introdução”, assim como também “introdução” no sentido de primeiro passo, abertura. Claro que a antonímia está presente em “intradução” também, no sentido de

33 Cf. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* 3.0.

34 *Ibidem*.

35 Cf. SNELL-HORNBY, Mary. *Translation Studies*. 1995, p. 15-22.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

distingui-la da tradução com T maiúsculo. Porém, a polissemia do “in-” e “intra-” vai além da mera antonímia, como assinalado acima. De fato, num ensaio dos anos 1980, Campos designaria uma “intradução” sua do famoso poema “l(a”, de e.e. cummings, como possível “não-tradução”, “tradução interna ou interior ou íntima”³⁶. (Digo “possível”, pois essas expressões vêm seguidas de um ponto de interrogação.) Já numa entrevista mais recente, Campos delinea as “intraduções” da seguinte maneira:

Em casos mais específicos (...), tenho usado o termo ‘intradução’ (jogando com os significados de ‘in’ e ‘intra’) para destacar essas ‘intromissões’ artísticas em obra alheia – ‘intervenções’ se poderia dizer também, abrangendo a aceção de alterar a ordem natural ou habitual de um fato.³⁷

As “intraduções” são apenas um dos muitos e famosos neologismos tanto de Augusto quanto de Haroldo de Campos, cujo intuito era invariavelmente apresentar traduções como reinterpretações, reinvenções, recriações sempre inventivas³⁸.

A primeira seção de *Viva Vaia* intitula-se justamente “intraduções”, e inclui poemas escritos entre 1974 e 1977. O primeiro deles, “intradução”, é uma tradução de um poema do trovador provençal Bernart de Ventadorn – talvez uma das traduções mais icônicas do poeta³⁹. Publicações subsequentes de Campos incluem mais “intraduções”, como nas obras *Despoesia* (1994), e *Não Poemas* (2003). O que essas “intraduções” têm em comum são os elementos fortemente visuais e intersemióticos, o trabalho tipográfico, assim como o recorte e a intercalação de fragmentos do original e da tradução.

36 CAMPOS, Augusto de. “Introdução”, 1986, p. 28-29.

37 Augusto de Campos, *apud*. SANTORO, Fernando. “Intraduction”, 2014, p. 174.

38 Cf. LEAL, Alice e STRASSER, Melanie. “Anthropophagy”, 2020, p. 211.

39 Cf. GÓMES, Isabel. “Anti-Surrealism? Augusto de Campos ‘untranslates’ Spanish-American poetry”. 2018, p. 381.

Retomando a terceira pergunta sugerida na introdução deste artigo, os intraduzíveis de Cassin *podem, sim*, ser lidos à luz das “intraduções” de Campos, como traduções temporárias, sugestões, enfim, inevitavelmente presas entre línguas e oriundas de intervenções tradutórias. O paralelo entre os dois conceitos enriquece-os mutuamente e, tendo em vista sobretudo as críticas ao *Dictionnaire* delineadas acima, afasta os intraduzíveis ainda mais de qualquer concepção essencialista e logocêntrica de tradução. As felizes intersecções entre os intraduzíveis de Cassin e as “intraduções” de Campos convidam a aprofundarmos a pesquisa e a reflexão.

5. A temporalidade das “intraduções” e dos intraduzíveis

A partir da argumentação de Santoro, a “intradução” de Campos “pode ser lida segundo uma etimologia voltada para o passado ou voltada para o futuro”⁴⁰. Proponho aqui, à luz das intersecções entre as “intraduções” e os intraduzíveis discutidas acima e inspirada na proposta de Santoro, *três* dimensões de natureza espaço-temporal híbrida e não linear – três dimensões concomitantes, portanto, que se determinam mutuamente.

A primeira dimensão é a da “in•tradução” / “in•traduzível”. É negativa e antonímica, e refere-se, como Santoro sugere⁴¹, ao olhar retrospectivo lançado sobre uma tradução feita. Ora, qualquer tradução envolve “obstáculo[s]”, “aporia[s]”⁴²; voltamos aqui ao paradoxo derridiano do traduzível-intraduzível mencionado acima. No entanto, traduções e re-traduções existem e continuarão existindo a despeito dos obstáculos e aporias do caminho e, portanto, seria um erro entender “in•tradução” e “in•traduzível” como meras negações da possibilidade efetiva de traduzir.

40 Cf. SANTORO, Fernando. “Intraduction”, 2014, p. 176.

41 Cf. *Ibidem*.

42 *Ibidem*, p. 178.

A segunda dimensão é a da “intra•dução” e do intra•duzível. É a da relação, do presente, da “passagem” e da “travessia” entre línguas⁴³. O prefixo “intra” remete tanto ao interior dessa jornada e dessa relação quanto à ideia da tradução como eixo espacial e temporal.

Já a terceira dimensão aponta para um aspecto adicional e positivo da “intra•dução” e do intra•duzível – como contraponto direto à primeira dimensão, antonímica, negativa e nunca satisfeita com os produtos das traduções. Aqui, o “intra” remete a “uma tomada de consciência entre as diferentes línguas na elaboração do pensamento filosófico e finalmente da consciência da língua em si mesma para as filosofias”⁴⁴. Em outras palavras, um olhar sobre o pensamento filosófico de uma determinada língua / cultura revela o papel fundamental desempenhado por traduções – e até por erros de tradução, sem querer fazer uma provocação ao pensamento de Venuti – no desenvolvimento desse mesmo pensamento filosófico.

Podemos, portanto, pensar as dimensões acima – a negativa, a da relação e a positiva – também em termos dos tempos passado, presente e futuro, respectivamente. O olhar retrospectivo sobre a tradução revela a impossibilidade da tarefa; o passado da tradução é a memória da falta de equivalência. Já o presente da tradução é o espaço da relação entre original e tradução – se pudéssemos apertar o botão de “pausa” no instante em que traduções são engendradas, teríamos, por um instante, esse espaço compartilhado que culmina no final de uma travessia, ela mesma interminável ou sempre passível de ser retomada. Por fim, a consciência das diferenças entre as línguas e traduções, e das diferenças de seus papéis em suas respectivas tradições filosóficas, pode ser compreendida como um olhar para o porvir, para a cadeia de significação que sempre continua, que é *Energeia* inabalável, nunca *Ergon*.

43 *Ibidem*.

44 *Ibidem*, p. 180.

Em vez dessa noção linear de temporalidade, proponho aqui, porém, uma dupla temporalidade, delineada em torno do pensamento de Walter Benjamin, Jacques Derrida e Emmanuel Levinas⁴⁵. Benjamin sublinha o *spät* ou *später Kommen* (o “vir mais tarde” ou “chegar tarde”) da tradução – ela inevitavelmente vem *depois* do original. Mas ele também ressalta o papel da tradução na sobrevivência do original, como “*überleben*”, “*fortleben*” – termos que vão além da mera sobrevivência, sugerindo um “viver mais”, um “continuar vivendo”, um “perviver”⁴⁶, na tradução de Haroldo de Campos. Nesse sentido, a tradução como retrospectiva, tardia e passada anuncia e prenuncia o presente e o futuro do original. Aqui, como nas concepções de Derrida e Levinas que serão expostas a seguir, não se aplica uma temporalidade linear: passado, presente e futuro são vislumbrados simultaneamente.

Em Derrida, a dupla temporalidade se manifesta nas tensões, *double-binds* e paradoxos que permeiam sua obra. Neste artigo já nos deparamos com o traduzível-intraduzível, mas há inúmeros outros – em trabalhos recentes, debrucei-me sobre o paradoxo unidade-multiplicidade no contexto das ciências políticas⁴⁷. Nesses paradoxos, a temporalidade que está em jogo transcende a mera existência de dois extremos *ao mesmo tempo*; trata-se de uma existência concomitante, complementar e conflituosa, em que um polo tenta incansavelmente negar – mesmo aniquilar – o outro, mas por fim acaba se nutrindo e se afirmando nessa negação. Podemos pensar aqui no princípio de reversibilidade como explicado por Rodolphe Gasché: os polos de jogos dicotômicos encontram confirmação e identificação um no

45 Por falta de espaço, essa reflexão filosófica terá de ser breve. Agradeço aqui a Lisa Foran, Samir Haddad e Saša Hrnjez por suas falas no simpósio “Philosophy in/on translation”, em setembro de 2021, que inspiraram e, alguns pontos, determinaram, a reflexão que se segue. As falas podem ser acessadas aqui: https://www.youtube.com/channel/UCVrT_Ndrdt6m6F4aecnjWGw/playlists.

46 Cf. BENJAMIN, Walter. “Die Aufgabe des Übersetzers”, 2001; cf. CAMPOS, Haroldo de. “Tradução e reconfiguração: o tradutor como transfigidor”, 2015, p. 113.

47 Cf. LEAL, Alice. *English and translation in the European Union*, 2021.

outro, e esse “regresso” ao outro é também um passo adiante⁴⁸.

Já Levinas aborda a temporalidade dupla, de um lado, em termos de uma temporalidade sincrônica, no sentido da nossa experiência tradicional do tempo, da passagem das horas, da história, da memória e, de outro, em termos de uma temporalidade diacrônica, como uma espécie de tempo irrecuperável que nunca pode ser presente, como um passado que deixa marcas que só se manifestam no presente, como rugas em nossa face⁴⁹.

Com essas noções de dupla temporalidade em mente, e sem esquecer as dimensões temporais e espaciais das “intraduções” (Campos) e dos intraduzíveis (Cassin), comentadas acima, voltemos à quarta e penúltima pergunta feita na Introdução deste trabalho. Como as “intraduções” e os intraduzíveis se enquadram na temporalidade de uma dada palavra? As reflexões desta seção abrem portas para múltiplas constelações possíveis. Os verbetes que compõem o *Dictionnaire* – ou seja, os intraduzíveis – são traduções e “intraduções” ao mesmo tempo. São tentativa (frustrada) de equivalência, são intromissões, são introduções, são fragmentos, e são originais. O passado da tradução aponta para o original; é o olhar retrospectivo que revela a “tardividade” da tradução e confirma tanto a impossibilidade da tarefa (original e tradução nunca são exatamente iguais), quanto sua plena possibilidade (a tradução está, afinal, feita). O presente da tradução é o espaço da relação entre original e tradução e suas respectivas línguas; é um espaço de travessia que parece se desenrolar diante dos nossos olhos. O futuro da tradução são as novas cadeias de significação postas em movimento e seus desdobramentos não só no pensamento filosófico em questão, mas também na respectiva língua como um todo, no sentido da *différance* e dos traços ou vestígios deixados. As retraduições são também o futuro da tradução, como uma espécie tanto de sobre-viver benjaminiano, quanto de confirmação do

48 Cf. GASCHÉ, Rodolphe. “This little thing that is Europe”, 2007.

49 Cf. LEVINAS, Emmanuel. *Otherwise than being or Beyond essence*, 2011.

jogo de significação que continua permanentemente. *Energeia*.

Podemos agora resumir a questão da temporalidade da palavra com a ajuda de Santoro: “A palavra resultante da tradução não é uma nova maneira de não dizer exatamente o que queria dizer a palavra original. Ela também é uma maneira original de dizer a coisa, e assim também torna-se uma coisa original”⁵⁰. Se pensarmos os termos “original” e “tradução” como designações de passado e futuro, e a travessia entre os dois como determinação de presente, compreenderemos como a rede de traduções documentada no *Dictionnaire* abarca essas diferentes dimensões ao mesmo tempo, de modo que a linearidade se torna não só impossível, mas também indesejável. Voltando à crítica de Venuti acima quanto à ausência de originais, fica fácil entender por que uma discussão aprofundada sobre uma série de traduções cujo original não pode ser identificado permanece, a despeito dessa ausência, profícua.

6. Considerações finais

Voltemos à última pergunta posta na introdução. Faz sentido falar de intraduzibilidade hoje – ou qualquer menção nesse sentido presta um desserviço aos estudos da tradução em sua busca incansável por legitimidade e reconhecimento no campo das Ciências Humanas? Como argumentado acima, o reenquadramento da noção de intraduzibilidade proposto por Cassin – de um quadro logocêntrico e essencialista para um quadro antiessencialista alinhado ao pensamento contemporâneo – viabiliza e legitima o ressurgimento desse termo tão controverso nos estudos da tradução. E o fato de esse ressurgimento acontecer *em francês* enaltece seus efeitos possíveis no sentido de uma oposição à hegemonia do inglês e uma

50 Cf. SANTORO, Fernando. “Intraduction”, 2014, p. 170.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

rejeição do epistemicídio⁵¹ – o fato de que alguns anglófonos reajam de forma vigorosa é o mínimo que podemos esperar.

Legitimidade e reconhecimento têm de ser concedidos por outros – no caso da pergunta acima, por outras disciplinas das Humanidades. Uma das conclusões do simpósio “Philosophy in/on translation”, de setembro de 2021, foi a seguinte: É verdade que especialistas em tradução nem sempre têm conhecimentos avançados em áreas relevantes das Ciências Humanas – sobretudo naquelas culturas acadêmico-institucionais que primam por uma concepção do campo dos estudos da tradução como radicalmente independente de quaisquer outras disciplinas. Porém, o grau de aceitação dos estudos da tradução em outras disciplinas das Humanidades – entre elas, certamente a filosofia – é sem dúvida mais baixo. Ora, reconhecimento exige contato e convencimento da relevância mútua. A publicação de uma obra como o *Dictionnaire* é um desses momentos ou espaços de encontro entre os campos dos estudos da tradução e da filosofia. Momentos assim oferecem possibilidades de crescimento e aprendizado e, sobretudo, de abertura da respectiva epistemologia e de reavaliação de dogmas. Nesse sentido, falar em intraduzíveis é não só uma oportunidade de repensar e retrazar a trajetória dessa palavra nos estudos da tradução, mas também uma maneira produtiva de dar a devida atenção à tradução e aos estudos da tradução na filosofia – uma área que só existe como a conhecemos hoje graças à tradução.

Referências

APTER, Emily. “Preface”. *Dictionary of untranslatables: A philosophical lexicon*. Ed. Barbara Cassin, et al. Princeton & Oxford: Princeton UP, 2014, p. vii-xvi.

51 Vide nota 8 acima.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: A teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2007.

BENJAMIN, Walter. “Die Aufgabe des Übersetzers”. *Clássicos da teoria da tradução*. Ed. Werner Heidermann. Trad. Susana Kampff Lages. Vol. 1. Florianópolis: UFSC, 2001, p. 188-215.

CAMPOS, Augusto de. “Introdução”. cummings, e.e. *40 Poem(a)s*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 25-33.

CAMPOS, Haroldo de. “Tradução e reconfiguração: o tradutor como transfigidor”. Orgs. Marcelo Tápia & Thelma Médici Nóbrega. *Haroldo de Campos. Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 109-30.

CASSIN, Barbara. “De l’intraduisible en philosophie”. *Rue Descartes* 14, 1995.

CASSIN, Barbara (ed.). *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*. Ed. Barbara Cassin. Paris: Seuil / Dictionnaires le Robert, 2004a.

CASSIN, Barbara. “Présentation”. *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*. Ed. Barbara Cassin. Paris: Seuil & Dictionnaires le Robert, 2004b, p. xvii-xxii.

CASSIN, Barbara. “Introduction”. *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*. Ed. Barbara CASSIN, et al. Trad. Michael Wood. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2014a, p. xvii-xx.

CASSIN, Barbara. *Philosopher en langues : Les intraduisibles en traduction*. Ed. Barbara Cassin. Paris: Rue d’Ulm, 2014b.

CASSIN, Barbara. *Éloge de la traduction : Compliquer l’universel*. Paris: Fayard, 2016.

CRANE, Tim. “The philosophy of translation”. *Times Literary Supplement* 28 January 2015. Disponível em <https://www.the-tls.co.uk/articles/the-philosophy-of-translation/>. Acesso em 01 abril 2022.

DERRIDA, Jacques. “What is a ‘relevant’ translation”. *Critical Inquiry* 27.2. 2001: p. 174–200.

GASCHÉ, Rodolphe. “This little thing that is Europe”. *CR: The New Centennial Review* 7.2, 2007: p. 1–19.

GÓMEZ, Isabel. “Anti-Surrealism? Augusto de Campos ‘untranslates’ Spanish-American poetry”. *Mutatis Mutandis* 11.2. 2018: p. 376-399.

GRAMSCI, Antonio. *Prison notebooks*. Introd. Joseph A. Buttigieg. Trad. Joseph A. Buttigieg & Antonio Callari. New York: Columbia UP, 1992.

HUMBOLDT, Wilhelm von. *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*. Berlin: Dümmler, 1836.

HUMBOLDT, Wilhelm von. *Schriften zur Sprachphilosophie*. Ed. Andreas Flitner. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963.

LEAL, Alice. “Equivalence”. *The Routledge handbook of translation and philosophy*. Ed. Piers Rawling e Philip Wilson. London & New York: Routledge, 2019, p. 224-242.

LEAL, Alice. *English and translation in the European Union: Unity and multiplicity in the wake of Brexit*. London & New York: Routledge, 2021.

LEAL, Alice & STRASSER, Melanie. “Anthropophagy”. *Routledge encyclopedia of translation studies*. Ed. Mona Baker e Gabriela Saldanha. London & New York: Routledge, 2020, p. 19-22.

LEVINAS, Emmanuel. *Otherwise than being or Beyond essence*. Trad. Alphonso Lingis. Pennsylvania: Duquesne UP, 2011.

NIDA, Eugene. *Language structure and translation: Essays*. Stanford: Stanford UP, 1975.

SANTORO, Fernando. “Intraduction : La traduction de la philosophie rencontre les défis de la traduction poétique”. *Philosopher en langues : Les intraduisibles en traduction*. Ed. Barbara Cassin. Paris: Rue d’Ulm, 2014, p. 167-182.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Course in general linguistics*. Ed. Charles Bally, Albert Sechehaye e Albert Riedlinger. Trad. Roy Harris. Illinois: Open Court, 1986.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. “Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens / Sobre os diferentes métodos de traduzir”. *Clássicos da teoria da tradução*. Ed. Werner Heidermann. Trad. Celso R. Braidia. Vol. 1. Florianópolis: UFSC, 2001, p. 26-85.

SNELL-HORNBY, Mary. *Translation Studies: An integrated approach*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

STEINER, George. *After Babel: Aspects of language and translation*. Oxford: Oxford UP, 1998.

VENUTI, Lawrence. “Hijacking translation: How comp lit continues to suppress translated texts”. *boundary 2* 43.2. 2016: p. 179-204.

VÉSGÖ, Roland. “Current trends in philosophy and translation”. *The Routledge handbook of translation and philosophy*. Ed. Philip Wilson e Piers Rawling. London & New York: Routledge, 2019, p. 157-170.w

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Submissão: 02/03/2022
Aceite: 15/06/2022

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e87024>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

Balanço da voz e outras vozes: Augusto de Campos entre cantores e canções¹

Balance of voice and other voices: Augusto de
Campos among singers and songs

Eduardo Sterzi
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e91021>

Resumo

O interesse pela música é constante ao longo da obra poética e ensaística de Augusto de Campos. Veremos, aqui, como a reflexão do poeta sobre a forma da canção e especialmente sobre a presença nela da voz foi decisiva para a reconfiguração “verbivocovisual” do poema proposta pelos concretistas e para uma compreensão mais complexa das concepções de tempo e história subjacentes à teoria da poesia concreta.

Palavras-chave: Augusto de Campos; poesia; crítica musical; canção; Lupicínio Rodrigues; Elis Regina.

Abstract

The interest in music is constant throughout the poetic and essayistic work of Augusto de Campos. We will see, here, how the poet’s reflection on the form of the song and especially on the presence of the voice in it was decisive for the “verbivocovisual” reconfiguration of the poem proposed by the concretist poets and for a more complex understanding of the conceptions of time and history underlying the theory of concrete poetry.

Keywords: Augusto de Campos; poetry; music criticism; song; Lupicínio Rodrigues; Elis Regina.

“Ai balanços do meu Canto!”
Augusto de Campos,
“Fábula”, in *O rei menos o reino*.

“Augusto, bem mais jovem [do que Décio Pignatari e Haroldo de Campos], encantado, como seu pai, pela música, ouve boleros e sambas-canção e refunde o amor fidalgo dos medievais, percebendo a nova era das canções.” Assim aparece Augusto de Campos no retrato do poeta quando jovem que Lúcio Agra esboça em contraste com os perfis dos seus companheiros do grupo Noigandres, núcleo fundador da poesia concreta brasileira.² É a música que assoma aí como seu traço distintivo dentro da unidade pretendida pelo grupo no seu momento de afirmação e, mais do que a música, no relato de Agra, especificamente a forma da canção, apreciada e pensada pelo poeta, desde a juventude, num arco histórico muito abrangente que vai da Idade Média (Augusto acabaria traduzindo todas as dezoito canções atribuídas a Arnaut Daniel) até a atualidade.

A canção já aparecera com destaque semelhante, por meio de uma menção a um compositor específico, na lembrança do primeiro encontro com Augusto de Campos que Caetano Veloso registrou no seu livro de memórias, *Verdade tropical*:

“Quando Augusto de Campos entrou em contato comigo [...], ele me deu de presente alguns números da revista *Invenção*, publicação dirigida por ele, Haroldo e Décio [...], mencionou as afinidades que via entre o que eles faziam e o que nós [os

1 O texto deste artigo foi apresentado pelo autor, palestrante-convidado do Simpósio “Aporias e fluxos do tempo e da tradução”, no âmbito do XIV Congresso Alemão de Lusitanistas e anteriormente publicado no periódico português *Colóquio/Letras*, 209 (jan. 2022), pp. 58-68. A decisão pela republicação deve-se à importância do artigo na fortuna crítica da obra do poeta Augusto de Campos, aqui homenageado. Agradecemos à Colóquio/Letras a gentileza da cessão.

2 Lúcio Agra, Décio Pignatari, São Paulo: EDUC, 2017, p. 29.

tropicalistas] estávamos fazendo, e sobretudo falou de Lupicínio Rodrigues. Lupicínio foi um grande compositor, um negro do extremo Sul do Brasil — isto é, de uma área onde se pensa que a população é toda branca —, que ficara famoso por seus sambas-canções sobre mulheres infiéis e ciúmes monstruosos [...], e cujas melodias tinham um caráter algo errático que lhes dava eficácia dramática e originalidade. Antes do artigo em que Augusto se referia a mim, ele escrevera um outro comparando favoravelmente a *Jovem Guarda* ao *Fino da Bossa* e, antes deste, um outro ainda sobre a poesia extremada de Lupicínio, seu realismo às vezes demasiadamente cru, o inusitado de suas composições melódicas e, principalmente, o extraordinário efeito que tudo isso alcançava quando apresentado pela voz surpreendentemente delicada do autor. Se acaso, no decorrer dessa nossa primeira conversa, algum silêncio parecia querer durar um pouco demais, Augusto recomeçava a falar em Lupicínio. Eu compartilhava do entusiasmo dele por esse compositor de quem eu sabia de cor um bom número de canções. Mas, como eu tinha admirações ainda mais intensas por alguns outros nomes da velha-guarda e sabia um vastíssimo repertório de um Olimpo de autores em cujo trono central sentava-se Dorival Caymmi, essa insistência em Lupicínio me soou um pouco como uma monomania. Ao voltar para casa, comentei com Guilherme [Araújo, empresário do grupo baiano à época], rindo: “Ele é mesmo louco por Lupicínio Rodrigues”.³

Não foi por acaso que Augusto de Campos publicou seu primeiro livro sobre música, *Balanço da bossa*, com foco na música popular (cuja forma quase exclusiva é, como se sabe, a canção), em 1968, isto é, numa data central para a afirmação crítica das formas não canônicas da arte e da cultura.⁴ O livro — que, além dos textos de Augusto, inclui reflexões do musicólogo Brasil Rocha Brito e dos compositores Júlio Medaglia e Gilberto Mendes — nasce de um momento muito singular da música popular brasileira, aquele constituído pela sequência dos movimentos da Bossa Nova e da Tropicália,

3 Caetano Veloso, *Verdade tropical*, São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 213-214. *Jovem Guarda* e *O Fino da Bossa* foram dois dos principais programas dedicados à música na televisão brasileira dos anos 60. *Jovem Guarda* foi também o nome do movimento por meio do qual uma versão local do rock se consolidou não só como música, mas também como revolução comportamental, abrangendo desde a moda até a linguagem, com a proliferação de gírias características.

4 Augusto de Campos, *Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira*, São Paulo: Perspectiva, 1968. Cf. Santuza Cambraia Naves, “Balanço da bossa: Augusto de Campos e a crítica de música popular”, in Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães (org.), *Sobre Augusto de Campos*, Rio de Janeiro: 7Letras e Edições Casa de Rui Barbosa, 2004, pp. 244-256.

cuja dialética histórico-formal, com sua combinação de continuidade (no impulso de invenção) e ruptura (nas soluções formais), calhava perfeitamente com a ideia concretista de “uma evolução crítica de formas”.⁵ Como diz o próprio Augusto de Campos: “[...] o que me mobilizou, especialmente no caso de João Gilberto e do Tropicalismo, foi a renovação musical que empreenderam e a tensão criativa que então vislumbrei entre o que faziam e as novas linguagens da música e da poesia”.⁶

Porém, como já vimos por intermédio do relato de Caetano Veloso, o interesse do poeta, no que dizia respeito à música, não se restringia àqueles dois movimentos de evidentes transformações, mas podia abarcar também um compositor como Lupicínio Rodrigues, representante, em contraste com João Gilberto e com o próprio Caetano, da “velha-guarda”. Caetano erra, porém, ao dizer que o artigo sobre Lupicínio é anterior aos artigos sobre ele mesmo (“Boa palavra sobre a música popular”) e sobre os dois programas televisivos dedicados à música (“Da Jovem Guarda a João Gilberto”): enquanto estes são de 1966, aquele é de setembro de 1967 — e só será integrado ao livro na sua segunda edição ampliada, em 1974, quando o volume ganha o título definitivo de *Balanço da bossa e outras bossas*.⁷ E, junto com o novo título, uma configuração muito diferente, com suas duas partes muito definidas (de um lado *Balanço da bossa*, de outro *E outras bossas*), o que deixa evidente que, no breve intervalo entre 1968 e 1974, não só o interesse musical do poeta (ou pelo menos sua disposição para escrever a respeito dos alvos desse interesse) se ampliou e diversificou, mas — o que tem consequências mais potentes não só para sua reflexão

5 Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, “plano-piloto para poesia concreta” (1958), in *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960* (1965), São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 156.

6 Augusto de Campos, “Entrevista de Augusto de Campos a J. Jota de Moraes. Sobre Música de invenção” (1999), in *Música de invenção 2*, São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 136.

7 Augusto de Campos, *Balanço da bossa e outras bossas*, 2ª ed. rev. e amp., São Paulo: Perspectiva, 1974.

musical, como para o restante de sua obra — a própria concepção de história da música e da relação entre a música, a poesia e as demais artes se alterou, num movimento em que, dez anos antes das considerações de Haroldo de Campos acerca do “poema pós-utópico” e sua pressuposição de uma “história plural” fundada na “agoridade” e numa “crítica do futuro”⁸, é possível reconhecer já um abandono do paradigma evolutivo delineado na teoria (e prática) da poesia concreta.

O artigo sobre o compositor gaúcho — “Lupicínio esquecido?” — aparecerá aqui acompanhado não apenas de outros artigos e entrevistas sobre os músicos abordados na primeira parte do livro, mas também de textos surpreendentes pela junção entre popular e erudito (do registro da intervenção neodadaísta em meio à apresentação de uma peça de Iánnis Xenákis no Teatro Municipal de São Paulo até um poema-ensaio que aborda em paralelo o cantor e violonista João Gilberto e o compositor dodecafônico Anton Webern), assim como de um conjunto heterogêneo que inclui uma seleção de traduções para o latim de marchinhas de carnaval (por Antonio Salles), um ensaio sobre o compositor norte-americano Charles Ives, uma tradução da “Art poétique” (“De la musique avant toute chose”...) de Verlaine acompanhada de um comentário de Augusto em forma de poema, um poema-ensaio sobre Torquato Neto por ocasião de seu suicídio, um soneto-colagem que cruza versos de poemas tradicionais e de canções e, por fim, o poema visual “viva vaia”, dedicado a Caetano Veloso (que tinha sido vaiado ao apresentar “É proibido proibir” no Festival Internacional da Canção de 1968).

Na passagem da primeira à segunda parte do livro, não só a visão da história da música (e da poesia) se torna mais complexa, mas também o tratamento analítico e crítico da voz — o instrumento definidor da

8 Haroldo de Campos, “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” (1984), in *O arco-íris branco. Ensaios de literatura e cultura*, Rio de Janeiro: Imago, 1997, pp. 243-269.

canção — se faz mais abrangente. Na primeira parte, decisivo parece ser delinear um esquema histórico-formal que vai da contenção antiexpressiva da bossa nova, interpretada como uma reação aos modos de canto até então predominantes, em direção à erupção hiperexpressiva da tropicália, que, na sua amplitude irônica e onívora, podia abarcar até os traços estilísticos da orientação precedente, da qual, dialeticamente, teria nascido. Augusto de Campos sublinha aí, de início, entre as “características revolucionárias” da bossa nova, “o seu estilo interpretativo, decididamente antioperístico”: “João Gilberto e depois dele tantos outros [...] adotaram um tipo de interpretação discreta e direta, quase-falada, que se opunha de todo em todo aos estertores sentimentais do bolero e aos campeonatos de agudos vocais — ao *bel canto* em suma, que desde muito impregnou a música popular ocidental”.⁹ Essa nova abordagem do canto teve, explica o poeta, razões não só estéticas, mas também técnicas, ligadas à “evolução dos meios eletroacústicos, tornando desnecessário o esforço físico da voz para a comunicação com o público”.¹⁰ Houve aí uma verdadeira “revolução dos padrões de conduta interpretativa”, que, de par com as inovações melódicas e harmônicas da bossa nova, foi “responsável pelo mal-entendido de que cantores superafinados como João Gilberto não tinham voz ou eram “desafinados””, tema, como se sabe, de uma importante canção do movimento, composta por Newton Mendonça e Tom Jobim, intitulada exatamente “Desafinado”.¹¹ No seu ensaio sobre a bossa nova incluído no volume, Brasil Rocha Brito apresenta uma visão semelhante, ao frisar a influência do *cool jazz*, “elaborado, contido, anticontrastante”: “Não procura pontos de máximos e mínimos emocionais. O canto usa a voz da maneira como normalmente fala. Não há sussurros

9 Augusto de Campos, “Da Jovem Guarda a João Gilberto” (1966), in *Balanço da bossa e outras bossas* cit., p. 53.

10 *Id.*, pp. 53-54.

11 *Id.*, p. 54.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

alternados com gritos. Nada de paroxismos”.¹² Assinala ainda, quanto ao canto na bossa nova, a “superação do dualismo, do contraste, do legado do Romantismo”: “O cantor não mais se opõe como solista à orquestra. Ambos se integram, se conciliam, sem apresentarem elementos de contraste”.¹³ A bossa nova, reivindicando o *cool* como valor, “coíbe o personalismo em favor de uma real integração do canto na obra musical”.¹⁴

Note-se que, com as devidas adaptações pela passagem de uma arte a outra e de um meio a outro, tais considerações poderiam servir também para caracterizar o ideal da poesia concreta no seu momento, digamos, clássico, isto é, *geométrico*¹⁵, rigorosamente coetâneo à eclosão da bossa nova: os poemas de Augusto mais facilmente reconhecíveis como poesia concreta, isto é, aqueles de mais evidente geometrização e de mais óbvia redução do subjetivismo e da expressão, foram escritos entre 1956 e 1959¹⁶; *Canção do amor demais*, o disco de Elizete Cardoso com canções de Tom Jobim e Vinicius de Moraes que traz João Gilberto no violão e é considerado o marco inicial da bossa nova, foi lançado em 1958, mesmo ano do primeiro disco solo do próprio violonista agora assumindo-se também como cantor (isto é, intérprete no sentido pleno da palavra). É significativo que o texto de Augusto termine com um elogio de João Gilberto por meio de uma referência ao poeta brasileiro de que os concretistas se sentiam mais próximos, João Cabral de Melo Neto, citando seu “*A palo seco*” (ele mesmo já uma reflexão poético-crítica sobre “o *cante* sem guitarra” do flamenco, que é também,

12 Brasil Rocha Brito, “Bossa nova” (1960), in Augusto de Campos, *Balanço da bossa e outras bossas* cit., p. 18.

13 *Id.*, p. 22.

14 *Id.*, p. 35.

15 Cf. Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, “*plano piloto para poesia concreta*” (1958) cit., p. 157: “nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição”.

16 Augusto de Campos, *Viva vaia. Poesia 1949-1979*, 3ª ed. rev. e aum., Cotia: Ateliê, 2001, pp. 94-107.

intransitivamente, “o *cante* sem; o *cante*; / o *cante* sem mais nada”).¹⁷

No mesmo artigo, Augusto elogia as atuações de dois cantores que, embora formados na escola da bossa nova, se destacaram justamente por fugir à contenção característica daquele estilo, Elis Regina e Jair Rodrigues. Sobre Elis, escreve: “Suas interpretações elétricas e eletrizantes, a alegria contagiosa que transmitia, não tanto com a sua voz (que nada tem de excepcional), mas com um compósito de voz e corpo, canto e coreografia articulados numa alegria juvenil e irresistível, explodiram como uma verdadeira bomba no samba, com um alto poder de comunicação”.¹⁸ Elis, na visão de Augusto, conduziu a bossa nova a algo como sua antítese: ela “extroverteu” o que era até então sinônimo de introversão, “desencravou-a, tirou-a do âmbito restrito da música de câmara e colocou-a no palco-auditório de TV”.¹⁹ Com isso, porém, reclama o poeta, “o programa [*O fino da bossa*] foi-se tornando cada vez mais eclético”, deixando a exclusividade da bossa nova “para se converter numa antologia mais ou menos indiferente dos *hits* da música popular brasileira”: “[...] a própria Elis foi sendo levada a uma exageração do estilo interpretativo que criara. Seus gestos foram-se tornando cada vez mais hieráticos. Os rictos faciais foram introduzidos com frequência sempre mais acentuada. A gesticulação, de expressiva passou a ser francamente expressionista, incluindo, à maneira de certos cantores norte-americanos, movimentos de regência musical, indicativos de paradas ou entradas dos conjuntos acompanhantes, ou ainda sublinhando imitativamente passagens da letra da música, numa ênfase quase-declamatória”.²⁰ Em suma, passamos (ou, de uma perspectiva evolutiva, retrocedemos) da *quase-fala* à *quase-declamação*, assim como passamos, digamos, da técnica ao êxtase (sem levar

17 Augusto de Campos, “Da Jovem Guarda a João Gilberto” (1966) cit., p. 57. A analogia é retomada em “O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil” (1967), *Id.*, p. 142, assim como em “Lupicínio esquecido?” (1967), *Id.*, p. 224.

18 Augusto de Campos, “Da Jovem Guarda a João Gilberto” (1966) cit., 54.

19 *Id.*, p. 54.

20 *Id.*, p. 55.

em conta a possibilidade de que o êxtase seja também uma técnica, para recordar os termos de um título de Mircea Eliade sobre o xamanismo, que é da mesma época da formação da poesia concreta e da bossa nova e que foi revisto precisamente à época da eclosão da Tropicália e da publicação de *Balanço da bossa*²¹): “A alegria já contagia menos e por vezes não ultrapassa as paredes do autojúbilo. Ao interpretar *Zambi*, a cantora parece entrar em transe”.²²

A segunda parte de *Balanço da bossa e outras bossas* traz nas suas primeiras páginas o artigo “Lupicínio esquecido?”. Neste, como já vimos pelas memórias de Caetano, Augusto de Campos examina, entre outros aspectos, a voz do compositor-cantor gaúcho. Não, porém, sem antes buscar situar a obra de Lupicínio em termos justos, libertando-a do seu confinamento “à faixa do samba-canção boierizado e descaracterizado” — “quando”, frisa Augusto, “o seu caso não é realmente esse”.²³ “Suas músicas podem lidar com o banal, mas não são banais. Cantadas o mais das vezes por intérpretes inadequados ao seu estilo, deixaram de ter o seu melhor e, em certos casos, o seu único intérprete: o próprio Lupicínio”, avalia o poeta. A Lupicínio, em suma, coube um lugar singular e problemático na história da música brasileira moderna, aquele que extrai sua atualidade justamente do seu aparente ou real anacronismo: “A velha guarda não tem como incorporá-lo, a não ser na base do samba rasgado de *Se acaso você chegasse*, e as gerações mais novas, intelectuais e sofisticadas, não sabem como situar o aparente antiintelectualismo das composições de Lupicínio e parecem não se ter dado

21 Mircea Eliade, *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase* (1953), trad. Beatriz Perrone-Moisés e Ivone Castilho Benedetti, São Paulo: Martins Fontes, 2002.

22 Augusto de Campos, “Da Jovem Guarda a João Gilberto” (1966) cit., p. 55. E aqui seria preciso examinar a relação entre o que Augusto de Campos chama de “transe” na interpretação de Elis Regina e a especificidade política da canção em questão, um hino de revolta contra a escravidão dos africanos no Brasil.

23 Augusto de Campos, “Lupicínio esquecido?” (1967), in *Balanço da bossa e outras bossas* cit., p. 221.

conta do que e de como ele canta”.²⁴ Augusto busca, então, paralelos na literatura: primeiro, num “outro Rodrigues, o Nelson”, que, embora “menos intelectual e mais possesso” do que Oswald de Andrade, seria comparável a este “em sua antiliteratura, em sua presentificação bruta da roupa suja do diálogo cotidiano” (“Lupicínio ataca de mãos nuas, com todos os clichês da nossa língua, e chega ao insólito pelo repellido, à informação nova pela redundância, deslocada do seu contexto”); depois, em ninguém menos do que o Shakespeare de *Othelo* (pelo papel do ciúme em ambos e pela capacidade de formalizar artisticamente “o sentimento da “cornitude””).²⁵ É nesse ponto que engata a reflexão sobre a voz. Augusto observa que “é mais ou menos impossível dissociar” letra, melodia e interpretação — isto é, a técnica vocal — numa obra como esta. E recorre a uma variante de um termo caro à teoria da poesia concreta para definir a potência da arte de Lupicínio: “O processo de envolvimento é total — dir-se-ia mesmo “verbivocomusical” — e não pode ser seccionado sem perdas. Quem já ouviu Lupicínio cantando suas músicas [...] sabe o quanto a sua voz e a sua maneira de cantar se ajustam às suas letras”.²⁶

Verbivocovisual, adjetivo usado com frequência pelos integrantes do grupo Noigandres para definir a multidimensionalidade da experiência da palavra a que aspiravam (e que ganha especial importância quando o relevo do aspecto visual, devido à exploração do aspecto gráfico-espacial do poema, ameaçava adquirir uma equívoca predominância no modo como sua poesia era percebida pelos leitores), é uma das tantas palavras criadas por James Joyce no seu *Finnegans Wake*. Salvo engano, foi utilizado pela primeira vez, nesse novo contexto, por Haroldo de Campos, ainda entre aspas e com hífen a separar cada elemento que a conforma, no texto “A obra de arte aberta”,

24 *Id.*, p. 221.

25 *Id.*, pp. 221-222. Mais adiante, o Drummond de “Amar depois de perder” também seria lembrado (*Id.*, p. 224).

26 *Id.*, p. 223.

que é de julho de 1955. E surge justamente em meio a uma comparação entre as contribuições de Mallarmé e de Joyce para a renovação da ideia de poesia: “Se ao [Mallarmé de *Un coup de dés*] corresponde uma noção visual do espaço gráfico, servida pela notação prismática da imaginação poética, em fluxos e refluxos que se deslocam como elementos de um móbile, utilizando o silêncio como Calder o ar, a Joyce se prende a materialização do “fluxo polidimensional e sem fim” — que é a “durée réelle”, o *riverrun* — *élan-vital* — o que o obriga a uma verdadeira atomização da linguagem, onde cada unidade “verbi-voco-visual” é ao mesmo tempo continente-conteúdo da obra inteira, “myriadminded” no instante”.²⁷ Já aí, nessa sua primeira reativação, o adjetivo *verbivocovisual* aparece associado a outro termo composto no qual se combinam elementos aparentemente antitéticos, *espaço-tempo* (que também surgirá, nos textos dos concretistas, como adjetivo, *espaçotemporal*, grafado *espácio-temporal* no “plano piloto para poesia concreta”): podemos mesmo dizer que, em alguma medida, *verbivocovisual* desempenha, no plano mediático-semiótico (concernente aos meios e às linguagens mobilizados), papel análogo ao desempenhado por *espaço-tempo* no plano físico-performativo (concernente ao modo de relação do poema com o mundo externo a ele) — e que ambos, cada um a seu modo e na sua proporção, têm a ver com a presença do corpo no poema (e do poema como corpo no mundo). As três ocorrências seguintes do adjetivo *verbivocovisual*, nos textos de afirmação da poesia concreta, são de novembro de 1956; duas se devem a Augusto de Campos e uma a Décio Pignatari e constituem, basicamente, retomadas da proposição de Haroldo. Um dos textos de Augusto, porém, contribui para uma melhor compreensão da ideia de poesia concreta para além do simples predomínio do aspecto visual ao frisar a importância do elemento fonético em interação

27 Haroldo de Campos, “A obra de arte aberta” (1955), in *Teoria da poesia concreta* cit., p. 37. Haroldo retoma os termos desta definição num texto publicado dois anos depois, “Aspectos da poesia concreta” (1957), *Id.*, p. 105.

com o gráfico e ao flagrar a instituição de “uma dialética simultânea de olho e fôlego, que, aliada à síntese ideogrâmica do significado, cria uma nova totalidade sensível “verbivocovisual””.²⁸ O que a formulação de Augusto nos permite apreender é o tipo de relação existente entre os três elementos que constituem o adjetivo aqui em questão: o verbal (correspondente à “síntese ideogrâmica do significado”), o vocal e o visual — estes últimos tensionados na forma de uma dialética que é, antes de tudo, corporal (“olho e fôlego”). Não por acaso, é na imediata sequência desse parágrafo que se acha, como conclusão do texto e em enfática caixa alta, uma definição que será retomada *ipsis litteris* (ainda que, nessa nova ocorrência, toda em caixa baixa) no principal manifesto do grupo, que é o “plano piloto para poesia concreta”, de dois anos depois — e que invoca justamente uma noção de *tensão*, como quase sinônimo de *dialética*: “POESIA CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO”.²⁹ Essa noção, quando é recuperada no “plano piloto”, dá margem a uma projeção da experiência poética nas demais artes — começando exatamente pela música:

“poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. também na música — por definição, uma arte do tempo — intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais — espaciais, por definição — intervém o tempo (mondrian e a série *boogie-woogie*; max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral).”³⁰

Não deixa de ser surpreendente que uma noção tão fundamental para a definição da poesia concreta apareça associada, em forma de variante,

28 Augusto de Campos, “Poesia concreta” (1956), in *Teoria da poesia concreta* cit., p. 51. O outro texto de Augusto é “Pontos — periferia — poesia concreta” (1956), *Id.*, p. 31. O de Décio Pignatari, “Arte concreta: objeto e objetivo” (1956), *Id.*, p. 45.

29 Augusto de Campos, “Poesia concreta” (1956) cit., p. 51.

30 Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, “plano piloto para poesia concreta” (1958) cit., p. 156.

não a João Gilberto, mas a Lupicínio Rodrigues, isto é, ao compositor-intérprete que só aponta para o futuro (obsessão concretista)³¹ na medida em que não se descola do passado. Outra palavra decisiva da teoria da poesia concreta que poderia ter sido empregada por Augusto para definir a dialética entre voz, melodia e poesia na obra de Lupicínio é *isomorfismo*³²: não se trata de uma relação de mera *adequação*, como pode parecer à primeira vista, entre fundo e forma (a forma encarnando imediatamente o fundo), mas sim, pelo contrário, um “conflito de fundo-e-forma em busca de identificação”, havendo também, paralelo ao “isomorfismo fundo-forma”, um “isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento”.³³ (Impossível não pensar, aqui, nas interpretações de Elis Regina, exatamente no descompasso assinalado por Augusto entre música e gesticulação.)

Augusto propõe, então, que Lupicínio, justamente pelo anacronismo radical de sua arte, ou seja, por não pertencer de todo nem ao que já se isolava como passado (a “velha-guarda”), nem ao que se consagrava no presente (a bossa nova) e tampouco ao que despontava como futuro (a tropicália), aparecia como um *prenunciador*, ou mesmo como um *antecipador*:

“Antes que João Gilberto inaugurasse um estilo novo de interpretação, o canto como fala, contraposto ao estilo operístico do cantor-de-grande-voz, que predominava até então, Lupicínio, sem que ninguém percebesse, [...] apareceu com a sua interpretação de voz mansa e não-empostada — só levemente embargada —, que transmitia como nenhuma outra os temas do ressentimento e da dor amorosa, sem agudos e sem trinados. Àquela altura, apresentavam-no quase que pedindo desculpas — ficasse claro que não se tratava de um cantor — mas, na verdade, o que Lupicínio esboçava já, intuitivamente,

31 Haroldo de Campos, “olho por olho a olho nu” (1956), in *Teoria da poesia concreta* cit., p. 54: “TENSÃO para um novo mundo de formas / VETOR / para / o / FUTURO”. Augusto de Campos inicia seu texto “pontos — periferia — poesia concreta” (1956) com uma citação de Mallarmé sobre o Un coup de dés que serve também para projetar o próprio trabalho no porvir: “Sem presumir do futuro o que sairá daqui, nada ou quase uma arte” (*Id.*, p. 23).

32 Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, “plano piloto para poesia concreta” (1958) cit., p. 157.

33 *Id.*, p. 157.

levado apenas pela fidelidade ao seu “pensamento bruto”, era a ruptura com um formulário vocal alienante, que só valorizava o estrelismo do cantor em detrimento da experiência da música e do texto. [...] Lupicínio, o anticantor, cantando a sua própria música em *Roteiro de um boêmio*, fez, talvez sem o saber, a crítica dos seus intérpretes, assim como antecipou alguma coisa das transformações radicais por que passaria a utilização da voz na canção popular brasileira poucos anos depois.”³⁴

Temos aí, nos termos do próprio Augusto de Campos, um episódio fundamental do drama da “retomada da “voz humana”, da voz-verdade”.³⁵

É significativo, porém, que Augusto de Campos, tão divergente com relação ao expressionismo de Elis Regina, se renda ao quase-expressionismo de Lupicínio, que ele mesmo assinala ao referir-se à “voz mansa e não-empostada” — “só levemente embargada” — do compositor que se fez seu próprio melhor cantor. *Levemente*, sim, mas, de qualquer modo, *embargada*: o que está aqui em questão não é um simples *não*, uma recusa, mas um *quase* (e seria relevante, para a compreensão da arte de Augusto, rastrear esses dois módulos conceituais ao longo da sua obra poética, tradutória e ensaística: o que pertence ao *não* — título de um poema e de um livro seu — e o que pertence ao *quase* — modulação frequente, embora talvez imprevista diante de uma retórica predominante da recusa ética e estética³⁶). Devemos, talvez, levar a sério a afirmação de Caetano

34 Augusto de Campos, “Lupicínio esquecido?” (1967), in *Balanço da bossa e outras bossas*, 2ª ed. rev. e amp., São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 223-224. Seria interessante — e revelador da visão de história das artes dos poetas concretos — comparar essa abordagem de Lupicínio por Augusto de Campos ao modo como Décio Pignatari interpreta a obra pictórica de Alfredo Volpi em conexão com a pintura concreta. Por exemplo, em “A Exposição de Arte Concreta e Volpi” (1957), in *Teoria da poesia concreta* cit., pp. 64-65.

35 Augusto de Campos, “Lupicínio esquecido?” (1967), in *Balanço da bossa e outras bossas*, 2ª ed. rev. e amp., São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 224.

36 Augusto de Campos, *Não*, São Paulo: edição do autor, 1990; depois recuperado em *Não poemas*, São Paulo: Perspectiva, 2003. Cf. *Id.*, *Poesia da recusa*, São Paulo: Perspectiva, 2006. Quanto ao quase, o poema decisivo talvez seja “o quasar”, in *Viva vaia. Poesia 1949-1979*, 3ª ed. rev. e aum., Cotia: Ateliê, 2001, p. 241. Mas ver também noções como as de quase-música e quase-canção, respectiva em “Pierrot, pierrôs” (1982), in *Música de invenção* cit., p. 38 (conceito extraído de Mário de Andrade), e Rimbaud livre, São Paulo: Perspectiva, 1992, pp. 16-17.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

(“Ele é mesmo louco por Lupicínio Rodrigues”), mas para extrapolá-la criticamente: diríamos então que a poética vocal, ou mais exatamente verbivocomusical, do compositor-intérprete gaúcho enlouquece (*quase-enlouquece*) os esquemas históricos e formais subjacentes à teoria da poesia concreta. Em poesia, essa loucura tomou a forma de um soneto — atualíssimo, então, no seu rematado anacronismo — inserido em *Balanço da bossa e outras bossas*, porém jamais retomado no quadro das coletâneas propriamente poéticas de Augusto de Campos. Seu título, irônico, mas, por isso mesmo, sintomático (toda loucura exige uma terapia para se fazer arte), é “Soneterapia 2” — e nele só ouvimos outras vozes que não a do seu autor (“para ser parcialmente cantado. agradecimentos a augusto dos anjos, orestes barbosa & sílvio caldas, dante alighieri, vinicius de Moraes & tom jobim, sá de miranda, orestes barbosa & sílvio caldas, olavo bilac, Noel Rosa & rubens soares, Décio Pignatari, Mark Alexander Boyd, Ary Barroso, Augusto dos Anjos, João de Barro & Pixinguinha e Castro Alves”):

tamarindo de minha desventura
não me escutes nostálgico a cantar
me vi perdido numa selva escura
que o vento vai levando pelo ar

se tudo o mais renova isto é sem cura
não me é dado beijando te acordar
és a um tempo esplendor e sepultura
porque nenhuma delas sabe amar

somente o amor e em sua ausência o amor
guiado por um cego e uma criança
deixa cantar de novo o trovador

pois bem chegou minha hora de vingança
vem vem vem vem sentir o calor
que a brisa do Brasil beija e balança³⁷

37 Augusto de Campos, “Soneterapia 2”, inserido como conclusão em “Balanço do balanço (posfácio)” (1974), in *Balanço da bossa e outras bossas cit.*, p. 349.

Referências

AGRA, Lúcio. *Décio Pignatari*. São Paulo: EDUC, 2017.

BRITO, Brasil Rocha. “Bossa Nova”. In: CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, 2.^a ed. rev. e amp., São Paulo, Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*, 2.^a ed. rev. e amp. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CAMPOS, Augusto de. “Da Jovem Guarda a João Gilberto” [1966]. In: *Balanço da bossa e outras bossas*, 2.^a ed. rev. e amp. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Augusto de. “Lupicínio Esquecido” [1967]. In: *Balanço da bossa e outras bossas*, 2.^a ed. rev. e amp. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud livre*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia*. Poesia 1949-1979, 3.^a ed. rev. e aum.. Cotia: Ateliê, 2001.

CAMPOS, Augusto de. *Não*. São Paulo: edição do autor, 1990.

CAMPOS, Augusto de. *Não: Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia da Recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Augusto de. “Entrevista de Augusto de Campos a J. Jota de Moraes. Sobre Música de Invenção” [1999]. In: *Música de Invenção 2*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção 2*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. “plano-piloto para poesia concreta” [1958]. In: *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960* [1965]. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. “plano-piloto para poesia concreta” [1958]. In: *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960* [1965]. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. “Obra de Arte Aberta” [1955]. In: *Teoria da Poesia Concreta. Textos Críticos e Manifestos 1950-1960* [1965]. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e Modernidade: Da Morte da Arte à Constelação. Poema Pós-Utópico” [1984]. In: *O Arco-Íris Branco. Ensaios de Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

ELIADE, Mircea. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase* (1953), trad. Beatriz Perrone-Moisés e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia “Balanço da bossa: Augusto de Campos e a crítica de música popular”. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras e Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Submissão: 12/03/2022
Aceite: 26/06/2022

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e91021>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Augusto de Campos, tradutor dos gestos e incongruências de *Sankt Sebastian*, de Rainer Maria Rilke

Augusto de Campos, translator of the
gestures and incongruities of "Sankt
Sebastian", by Rainer Maria Rilke.

Ana Maria Ferreira Torres
Universidade Federal do Pará (UFPA)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e87161>

Resumo

Este trabalho consiste em uma leitura crítica de “São Sebastião”, tradução de Augusto de Campos do poema “Sankt Sebastian”, de Rainer Maria Rilke, presente na antologia *Rilke: poesia-coisa* (1994), antologia que se desdobrou em *Coisas e anjos de Rilke* (2001), com segunda edição, revisada e ampliada, de 2013. Objetivou-se neste estudo compreender os procedimentos tradutórios de Campos nessa tradução, com destaque aos elementos do poema original realçados pelo tradutor – o foco na construção de perspectivas espaciais e incongruências. O entendimento de tradução utilizado neste artigo segue as concepções de Paul Ricoeur (2011) e Maurício Cardozo (2019), de modo que foi identificado como o tradutor interpreta o texto original e o que ele acrescenta em seu novo poema. A leitura do poema e da tradução também buscou suporte no entendimento de Jane Reid (1967) e no próprio Augusto de Campos, em seu prefácio a *Coisas e anjos de Rilke* (2001).

Palavras-chave: Augusto de Campos; Rainer Maria Rilke; Tradução; Poesia.

Resumen

Este trabajo consiste en una lectura crítica de “São Sebastião”, traducción de Augusto de Campos del poema “Sankt Sebastian”, de Rainer Maria Rilke, presente en la antología *Rilke: poesia-coisa* (1994), antología que se desarrolla en *Coisas e anjos de Rilke* (2001), con una segunda edición, revisada y ampliada, de 2013. El objetivo de este estudio fue comprender los procedimientos de traducción de Campos en esta traducción, con énfasis en los elementos del poema original destacados por el traductor: el enfoque en la construcción de perspectivas e incongruencias espaciales. La comprensión de traducción utilizada en este artículo sigue las concepciones de Paul Ricoeur (2011) y Maurício Cardozo (2019), de modo que se identificó cómo el traductor interpreta el texto original y qué agrega en su nuevo poema. La lectura del poema y la traducción también buscaron apoyo en la comprensión de Jane Reid (1967) y en el propio Augusto de Campos, en su prólogo a *Coisas e anjos de Rilke* (2001).

Palabras clave: Augusto de Campos; Rainer María Rilke; Traducción; Poesía.

Em 1994, Augusto de Campos publicou sua primeira antologia de poemas só de Rainer Maria Rilke, dentre os quais alguns já haviam sido publicados em uma antologia somente de poetas germanófonos, *Irmãos Germanos*. Embora o Rilke de Augusto tenha apenas vindo à público no final do século XX, Campos tivera conhecimento do poeta praguense ainda na década de 1950, época em que houve uma profusão de leituras e traduções do autor no Brasil. Contudo, o poeta-tradutor paulistano não se interessou de imediato por aquele poeta, uma vez que o conheceu sobretudo por meio de escritores da Geração de 45, como Geir Campos e Dora Ferreira da Silva, que chegaram a traduzir Rilke para o português. Para aquele grupo, o poeta em questão era objeto de grande interesse muito em virtude das reflexões existenciais levantadas em livros como *Sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*:

As obras de Rilke, especialmente as de inflexão metafísica, como é o caso das Elegias e dos Sonetos a Orfeu, foram muito traduzidas e difundidas entre nós e ele fez época, entronizado no panteão dos vates admirados por integrantes e/ou simpatizantes da Geração de 45.¹

A inflexão metafísica sozinha, porém, não era um fator que fazia com que Campos logo se interessasse por Rilke: “Traduziu-se o clima, o ‘feeling’, o substrato existencial, mas não a linguagem”². Dessa forma, como Campos afirma, ele e os demais componentes do grupo concretista puseram o poeta “de quarentena”³, só mais tarde voltando-se para ele.

Campos passou a se interessar pela poesia de Rilke quando aprendeu a língua alemã e tomou contato com os textos originais. Sua leitura, já em si uma interpretação tradutória, uma vez que indicava uma compreensão em

1 CAMPOS, Augusto de. “Rilke: poesia-coisa”, 2015, p. 32.

2 *Ibidem*, p. 33.

3 *Ibidem*, p. 32.

português acerca do texto rilkiano, se direcionou sobretudo para a forma como Rilke estruturava seu poema, como ele fazia para atingir o que queria exprimir – o *Art des Meinens* benjaminiano. Ademais, notou que muitos dos textos rilkianos que deixavam transparecer esse cuidado geométrico, adotando uma perspectiva fragmentária, não estavam nas coletâneas e livros brasileiros, nas traduções realizadas por seus antecessores, senão em outros poemas, muitos deles ainda inéditos em português. Se havia grande privilégio de traduções de *Duineser Elegien* [*Elegias de Duíno*] e *Die Sonette an Orpheus* [*Sonetos a Orfeu*], ambas obras da maturidade de Rilke, os poemas do livro *Neue Gedichte* [*Novos Poemas*] e *Der Neuen Gedichte Anderer Teil* [a segunda parte de *Novos Poemas*], maior ciclo poético do escritor, não foram tão visados em um primeiro momento. Corroborando Paul de Man, Campos afirma que a primeira recepção ocidental da obra rilkiana deteve-se mais em uma mensagem que simbolizava um pensamento filosófico inaugural, uma reflexão sentimental sobre a existência no período entreguerras, quando todos os paradigmas sociais, culturais e religiosos sofreram forte abalo. Contudo, a poesia de Rilke não consistia apenas nisso, e é uma nova faceta que Augusto, antecedido por outros leitores do praguense, como o próprio De Man, desejou mostrar em suas traduções.

O nome da primeira antologia publicada por Campos foi *Rilke: poesia-coisa*; tal subtítulo diz exatamente o que esse tradutor busca no poeta traduzido, isto é, uma poética que não se exprime de qualquer maneira, mas que estrutura seus poemas como se fossem coisas: esculturas, pinturas com palavras, objetos. Poesia-coisa é a tradução oferecida por Campos para *Dinggedichte*, modo pelo qual poemas de *Novos poemas I e II* ficaram conhecidos a partir do crítico Kurt Oppert⁴ e é uma nomenclatura que faz jus aos elementos dos poemas desses dois livros, uma vez que neles estão contidos

⁴ OPPERT, Kurt. “Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke.”, DVjs, 1926.

animais, pessoas, objetos, plantas, cenas da vida cotidiana ou de narrativas religiosas/míticas, de modo que todos esses elementos são retratados tal como se fossem objetos, observados pela voz que enuncia o poema. Não obstante, não se trata de uma visão integral, que tenha a pretensão de abarcar um todo, senão de uma visão que explicita certa fragmentariedade, ao escolher certos ângulos e posições para destacar. Esse modo de enquadrar uma cena é um elemento determinante para considerarmos Rilke um poeta da modernidade, que se depara com uma realidade a qual não conseguia ser apreendida plenamente, isto é, a das grandes cidades, como Paris, na qual ele residiu e onde escreveu muito do que compõe *Novos Poemas*.

Por outro lado, e ainda no contexto da vida em Paris, Rilke teve intenso contato com a obra do escultor Auguste Rodin, tendo sido inclusive seu secretário pessoal justo na época em que compôs os “Novos poemas” e tendo escrito uma monografia a respeito do trabalho desse artista. Nesse texto, o escritor dá destaque especial aos gestos de cada escultura, aos fragmentos, enfim, todos esses elementos proporcionam, na visão rilkiana, mais vitalidade às formas esculturais do que se Rodin tentasse reproduzir “fielmente” seus modelos, ou seja, se fizesse à maneira dos escultores clássicos que antecederam sua estética.

Portanto, a poética de Rilke em *Novos Poemas* capta o mundo de modo fragmentado, privilegiando alguns ângulos em relação a outros, vindo à tona a capacidade que a poesia tem de mimetizar as perspectivas visuais adotadas, unificando as dimensões “forma” e “conteúdo”.

Dessa forma, as traduções de Augusto representam, em relação às anteriores às suas – ou, pelo menos, às que anteriormente haviam tido grande repercussão -, uma diferença em duplo sentido. O primeiro se refere à escolha de textos para traduzir, orientada por textos em que o destaque não seria a mensagem dita diretamente, mas sim as construções imagéticas, sinestésicas proporcionadas pelo manejo dos signos. O segundo sentido é da

maneira de traduzir, que Campos por vezes denomina “tradução-arte”⁵, em que a passagem de um texto poético de uma língua para a outra seria recriação do texto poético enquanto conjunto de signos, isto é, tanto do significado quanto do significante⁶. Como afirma o tradutor-poeta, referindo-se aos aspectos do significante como “considerações formais”:

Claro que é importante entender o significado do texto e manter, o quanto possível, a semântica original, mas o mais importante - se se trata de uma tradução artística - é recriar o impacto do poema, fazê-lo memorável, insubstituível em sua língua, e para tanto as considerações formais são as mais importantes.⁷

Isto é, a tradução do poema deve igualmente ser um poema, e não uma paráfrase do significado do texto estrangeiro. Augusto particularmente se utiliza do conceito de Ezra Pound, o *make it new!*, proposta de verter textos antigos para outra língua de maneira revigorada, atraente para a contemporaneidade, para guiar sua prática tradutória, como Augusto afirma sobre o poeta, tradutor e crítico estadunidense: “Recriou a poesia do passado e elevou a tradução, muitas vezes, à categoria de suas próprias criações. Se isso nem sempre é possível, é pelo menos uma meta.”⁸. Essa concepção se difere do modo como a tradução, na crítica ocidental, por muito tempo foi vista, ou seja, como tentativa imperfeita de passar o “conteúdo” do texto de uma língua para a outra.

Como nova proposta tradutória, reinventando a tradição, o Rilke de

5 CAMPOS, Augusto de. Entrevista com Augusto de Campos. [Entrevista concedida a Cristina Pereira]. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.19, 2011, p. 13 – 23.

6 É possível estabelecer um diálogo entre o entendimento de poesia de Campos e o conceito de “função poética”, de Roman Jakobson. Segundo esse autor, se entendemos a linguagem como um sistema formado, dentre outros, por emissor – quem fala ou escreve, destinatário – quem ouve ou lê, contexto – a referência extratextual à qual o texto se refere, e mensagem – o texto, oral ou escrito, propriamente dito, veremos que a atenção maior à mensagem representa a função poética. Como afirma Jakobson, em textos nos quais predomina essa função, promove-se o “caráter palpável dos signos”, de maneira que o entendimento do texto perpassa pela atenção tanto ao significado quanto ao significante no momento da leitura. Referência do texto de Jakobson: JAKOBSON, Roman, *Linguística e Poética*, 1978, p. 74.

7 OSEKI-DÉPRÉ, Inês. *Questões sobre a tradução de “Elegy: going to bed” de John Donne: entrevista com Augusto de Campos*, 2004, p. 292.

8 *Ibidem*, p. 290.

Augusto de Campos constitui-se como uma interpretação, a qual busca revelar novas nuances do texto original, ao trazê-lo para o português. Isso se deve ao caráter da tradução de sempre recriar, inovar a partir de um texto passado. Como afirma Paul Ricoeur⁹, a tradução não deve ser vista como a busca de uma equivalência perfeita, pois a “diferença incontornável” entre as línguas não permite que ela exista – sobretudo no texto poético -, senão uma “construção de comparáveis”, ou seja, a cada tradução há uma nova forma de ligação entre duas línguas, cada modo de traduzir é único, pois parte das escolhas de cada tradutor.

Portanto, o que Campos propõe, ao realizar todo um projeto tradutório com Rilke, é apresentar esse poeta sob uma nova luz. E que perspectiva diferente seria essa? Cada poema traduzido é um acontecimento, logo, é necessário ter cuidado com generalizações; todavia, por meio da leitura de parte dos poemas traduzidos nas duas antologias publicadas por Campos, é perceptível que ele apresenta um Rilke concreto, não estritamente no sentido do movimento concretista, que teve sua própria época e espaço, senão no de um escritor¹⁰ que leva em consideração a materialidade das palavras, sua capacidade de significar não restrita ao nível informativo, mas é poética, dizendo respeito à possibilidade de criação. Analogamente, os poemas do Rilke de Campos se inserem na modernidade por estabelecerem uma peculiar relação dialógica com outras artes, ou seja, Augusto constrói tais poemas até mesmo em uma perspectiva intermediática. É esse o caso de sua tradução do poema *Sankt Sebastian*, de *Novos Poemas*, transposto para o português como *São Sebastião* e presente em *Rilke: poesia-coisa*.

Nesta leitura, busca-se considerar, em primeiro lugar, algo que Ricoeur afirma acerca da tradução e que já foi mencionado neste artigo, isto é, que

9 RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*, 2011, p. 64

10 Esse novo escritor não é o Rilke original, mas um novo, atravessado pela escrita de Campos, como não poderia deixar de ser, uma vez que toda tradução já envolve mais de um sujeito. Dito em outras palavras: não há tradução neutra, sem interferências de cunho autoral do tradutor.

não há um modelo de tradução preexistente e que, portanto, os tradutores constroem semelhanças, equivalências com o texto de partida. Essa ideia encontra eco na tese defendida por Maurício Cardozo¹¹, para o qual a leitura de tradução é muito mais proveitosa caso se busque compreender seu produto como um texto autônomo, interpretar quais são suas próprias propostas, o que o texto mesmo diz, em seu particular diálogo com o texto de partida. Na leitura de uma tradução, observa-se, ademais, com vantagem, o que o tradutor destaca no texto estrangeiro, o que ele lhe contrapõe e até mesmo como essa prática reflete seu próprio arcabouço teórico sobre o que seja tradução, linguagem, literatura. Nesse sentido, intenta-se aqui realizar uma leitura de cada texto e perceber como o poeta praguense reinterpreta a figura de São Sebastião, cuja disposição corporal tem sido retratada por não poucos artistas, o que é confirmado por Jane Reid¹², a qual analisou o poema de Rilke em uma comparação com pinturas de artistas como Botticelli e Giotto. Por outro lado, objetiva-se aqui, na leitura da tradução, apreender a interpretação que Campos dá ao poema rilkeano – o que ele acrescenta, no que ele busca se assemelhar à letra, por fim, de que maneira sua tradução traz um novo Rilke. Para a presente interpretação, as considerações de Reid e Campos¹³ renderam um diálogo frutífero.

Passemos ao poema de Rilke.

Sankt Sebastian
Wie ein Liegender so steht er; ganz
hingehalten von dem großen Willen.
Weitentrückt wie Mütter, wenn sie stillen,
und in sich gebunden wie ein Kranz.

Und die Pfeile kommen: jetzt und jetzt
und als sprängen sie aus seinen Lenden,
eisern bebend mit den freien Enden.
Doch er lächelt dunkel, unverletzt.

11 CARDOZO, Maurício Mendonça. “Tradução e surpresa: vida e alteridade do poema em tradução.” *Santa Barbara Portuguese Studies* – digital edition, 2019, p. 13

12 REID, Jane Davidson. “Rilke’s Sebastian and the Painters”. *Art Journal*, 1967, p. 24 – 39.

13 CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*, 2001.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Einmal nur wird seine Trauer groß,
und die Augen liegen schmerzlich bloß,
bis sie etwas leugnen, wie Geringes,
und als ließen sie verächtlich los
die Vernichter eines schönen Dinges.¹⁴

Logo no primeiro verso, observamos uma imagem antagônica, um paradoxo: “*Wie ein Liegender*” [Como alguém que está deitado] “*so steht er.*” [assim ele está de pé]. Em outras palavras: o sujeito designado por um substantivo, formado a partir de uma forma nominal do verbo *liegen* [estar deitado, jazer]¹⁵, *Liegender*, que poderia ser traduzido como “o que está deitado”, é caracterizado por um verbo que indica justamente o contrário do que o nome denota, isto é, o verbo *stehen* [estar, ficar de/em pé]. Dessa forma, o poema já de início faz um jogo de perspectivas, como afirma Augusto de Campos: “o poeta inverte expressivamente a postura do santo, que está de pé, mas como se estivesse jazendo”¹⁶. Temos o que Campos, com base na leitura de Man, denomina quiasma, isto é, figura de linguagem que “consiste em colocar dois elementos de dois grupos formando uma antítese na ordem inversa do que faz esperar sua simetria.”¹⁷.

Ao final do primeiro verso, a posição do santo continua a ser descrita: “*ganz /*” [completamente estendido/apresentado] “*hingehalten von dem großen Willen*” [pela grande vontade]. Ou seja, no segundo verso da primeira estrofe continua a ser descrita a postura do santo, que está totalmente estendido, estirado. O que o estende é essa grande “vontade” [*Wille*], que pode ser entendida em seu sentido mais profundo, isto é, o do direcionamento de todas as forças para algo. Se nos ativermos às diferentes visões sobre “vontade” na história da filosofia ocidental, trazidas no

14 CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*, 2001, p. 60.

15 Isto é, o Partizip I do idioma alemão.

16 CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*, 2001, p. 19

17 *Ibidem*, p. 16.

dicionário de filosofia de Nicola Abbagnano¹⁸, algumas delas de autores de língua alemã, como Immanuel Kant e Arthur Schopenhauer – portanto, referindo-se à palavra *Wille* – veremos que, embora seu sentido tenha-se modificado com o tempo, ele sempre está relacionado a uma atitude, ímpeto para a ação, seja direcionada pela razão somente, seja pelas sensações. Ora, no poema vemos que o santo parece estar em uma posição passiva, ou seja, essa vontade lhe parece estranha, pois não há nenhuma ação partindo dele. Trata-se de uma vontade passiva, uma segunda contradição no texto de Rilke, mas que adianta o fato de São Sebastião estar como que desconexo da situação presente.

Esse desligamento da realidade aludido no fim da estrofe anterior está na comparação: “*Weitentrückt, wie Mütter*” [alheio, como mães], “*wenn sie stillen*” [quando amamentam], “*und in sich gebunden wie ein Kranz*” [e atado em si como uma coroa (de flores, plantas)]. Em primeira instância, há a comparação com as mães, quando estão amamentando e se encontram “alheias” [*Weitentrückt*], palavra composta pela prefixação com o prefixo “*weit*”, que pode significar “longe”, “distante”, e o adjetivo “*entrückt*”, que deriva do verbo “*entrücken*”, i.e., “transportar”, “arrebatar”, “deslocar”. Com isso, o santo simultaneamente aparece amarrado [*gebunden*] a si mesmo, tal como uma, coroa, guirlanda ou grinalda que o circundasse – coroa essa que poderia ser uma alusão à coroa de espinhos em torno à frente de Cristo, tão marcante para a iconografia cristã quanto à posição de Sebastião. Esse adereço é mencionado por Reid¹⁹ como o que une o texto de Rilke, o qual termina com “*eines schönen Dinges,*” [de uma coisa bela], verso final o qual, similarmente à coroa, cerca o poema e o faz se centrar na figura do santo. São Sebastião está, concomitantemente, alheio e absorto, preso, a si mesmo, em si mesmo.

18 ABBAGAGNO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*, 2007, p. 1007 - 1010

19 REID, Jane Davidson. “Rilke’s Sebastian and the Painters”, *Art Journal*, 1967, p. 26.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Tal destaque exclusivo dado ao corpo do santo – ou seja, não vemos os flecheiros, apenas seu corpo cravado de flechas – fica evidente na segunda estrofe, com o movimento das flechas, que vêm “*und die Pfeile kommen;*” [e as flechas vêm;], bem como uma circunstância temporal “*jetzt und jetzt*” [agora e agora]. Logo após, o detalhe posto em destaque por Augusto de Campos em sua tradução: é como se elas, as flechas, surgissem: “*als sprängen sie*” [como se elas saltassem] “*aus seinem Lenden*” [dos seus costados], do tronco do santo. Logo, afirma Campos: “em mais uma inversão perceptiva, reverte a direção das flechas, que parecem, nesse rodopio sensorial em que ele as inscreve, saltar do próprio corpo do protagonista”²⁰.

Até esse momento, o poeta olhara apenas para o tronco do santo; porém, logo após, volta-se para seu rosto: “*Doch er lächelt dunkel, unverletzt*” [Porém, ele sorri sombriamente, ileso]. Como explica Reid, o santo sorri, ainda que esteja sendo atingido por flechas, pois “ele se recolheu em seu coronal; ele está fora do alcance da dor terrena”²¹.

Um momento de fraqueza de São Sebastião inicia a última estrofe: “*Einmal nur wird seine Trauer groß*” [Por uma vez apenas seu pesar se torna grande], “*und die Augen liegen schmerzlich bloß*” [e os olhos restam dolorosamente nus], sendo que o verbo “*liegen*” aqui retoma o “*Liegender*” do verso de abertura do poema, como aponta Reid²². Entretanto, esse verbo não designa mais a posição neutra, estoica, do primeiro verso, senão sentimento doloroso. Os olhos tornam-se então, a expressão da tristeza do santo; nus, ficam vulneráveis à dor.

Essa situação não perdura, visto que os olhos assim permanecem “*bis sie etwas leugnen*” [aténegarem algo], “*wie Geringes*” [como algo menor], e “*als sie ließen sie verächtlich los*” [como se deixassem ir com desdém/desdenhando,]

20 CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke.*, 2001, p. 19.

21 “he has withdrawn into his coronal; he is beyond reach of earthly pain.” REID, Jane Davidson. “Rilke’s Sebastian and the Painters.” *Art Journal*, 1967, p. 27. Tradução minha.

22 *Ibidem*, p. 26.

“*die Vernichter eines schönen Dinges*” [os destruidores de uma coisa bela]. Há nesse momento, como quer Campos, certa ambivalência “ao nível afetivo da figura, cujos olhos negam, como se fosse uma insignificância, a tristeza que lhe sobrevém [...]”²³. Ademais, os opostos “*groß*” [grande] e “*Geringes*” [diminuto] estão em posições paralelas, ou seja, ao final do primeiro e do terceiro verso, contribuindo para a construção de uma figura composta por contrastes imagéticos.

Já foram mencionados aqui alguns aspectos que Campos destaca em sua interpretação do poema, sendo o elemento que mais destaca, aquele que descreve a composição como análoga à de uma imagem cubista. Agora, cabe examinar sua proposta de tradução, por meio da qual, como já afirmado, aparece sua própria interpretação do poema.

São Sebastião
Como alguém que jazesse, está de pé,
sustentado por sua grande fé.
Como mãe que amamenta, a tudo alheia,
grinalda que a si mesma se cerceia.

E as setas chegam: de espaço em espaço,
como se de seu corpo desferidas,
tremendo em suas pontas soltas de aço.
Mas ele ri, incólume, às feridas.

Num só passo a tristeza sobrevém
e em seus olhos desnudos se detém,
até que a neguem, como bagatela,
e como se poupassem com desdém
os destrutores de uma coisa bela.²⁴

O poema de Augusto principia com uma antítese: “Como alguém que jazesse, está de pé,”, em que a escolha do verbo “jazer” reforça o sentido de estar deitado, até mesmo evoca o destino inevitável e próximo do santo: a

23 CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke.*, 2001, p. 19.

24 CAMPOS, Augusto. *Coisas e anjos de Rilke.*, 2001, p. 61.

morte – recordemos a frase comum dos jazigos: “aqui jaz fulano”. Ademais, a opção por traduzir *Liegender*, em português, por uma oração subordinada desenvolvida antecipa ao leitor brasileiro a ação/posição. Prossegue o poema, no segundo verso: “sustentado por sua grande fé.”. Aqui, aquela vontade – *Wille* – passiva presente no texto alemão é interpretada como uma fé, substantivo que não somente rima com pé – duas palavras oxítonas e monossílabas, tão combinadas quanto as dissílabas *Willen* e *Stillen* – igualmente remete à concepção de que essa vontade do santo não se atém à situação presente, mas relaciona-se a um porvir, algo para além da matéria, conforme a fé cristã, que permite que o santo não sinta as dores causadas pelos ferimentos.

A segunda estrofe começa com o verso “E as setas chegam: de espaço em espaço.”, descrição que não especifica a origem das flechas. Conquanto o substantivo “espaço” procure situar a imagem de São Sebastião, não logra, pois esse termo traz uma generalização. Além disso, Augusto traduz aquele que seria um advérbio temporal – *jetzt* – por um espacial, de modo a reforçar o arranjo espacial enfatizado na tradução, a ênfase nos ângulos, perspectivas de observação, e não no elemento temporal. O substantivo “espaço” rima com a palavra “aço”, presente no terceiro verso e usada para caracterizar as pontas da flecha. É notável que o aço seja um material bem mais recente do que o ferro; sua descoberta data do século XIX, de forma que retratar um São Sebastião, que teria vivido, segundo a hagiografia, na antiguidade, atingido por flechas de aço seria anacronismo; tanto é que Rilke usa o adjunto adnominal *eisem* [de ferro]. Entretanto, elementos conteudísticos como esse não parecem ter maior importância para o tradutor. Em sua escolha, a sonoridade se mostra como o critério mais eminente – aqui cabe traçar a relação entre o método tradutório adotado por Campos e a proposta de Walter Benjamin de passar de uma língua a outra não o conteúdo, mas a forma, ou seja, o foco não deve ser o conteúdo, uma vez que esse não se desliga de como ele é estruturado.

Segundo Benjamin, em seu ensaio *A tarefa do tradutor*²⁵, deve-se buscar traduzir o modo de significar: “a tradução, em vez de querer assemelhar-se ao sentido do original, deve antes configurar-se [...] de acordo com o modo de querer dizer desse original, à língua da tradução [...]”²⁶. Dessa forma, proporciona, na língua de chegada, um texto também poético, com uma relação entre palavras que seja semelhante à da língua de partida, por exemplo, que haja rimas no segundo texto. Como o filósofo adverte, a tradução da palavra, isoladamente, não garante que ela terá, na outra língua, o mesmo sentido que no texto da língua de partida, “porque este não se esgota, na sua significação poética original, naquilo que se quer dizer, mas adquire-a precisamente pela forma como o que se quer dizer se articula com o modo de querer dizer essa palavra”²⁷. Sendo assim, a tradução não é da palavra em si – essa nunca existe de modo abstrato, hipotético; ela está sempre em um texto, um enunciado. Portanto, a tradução, segundo Benjamin e, igualmente, Augusto de Campos, não visa a cada palavra, mas à tradução do texto como um todo. Como resultado disso, traduzir “*eisem*” por “de aço” não é um grande absurdo, posto que o novo texto não se subjeta a cada palavra do texto original, mas visa ao modo como o poema é estruturado. Por outro lado, a presença da caracterização “de aço” é produtiva também como mais uma incongruência, dado que todo o poema traz deformações imagéticas.

Conquanto Campos acrescenta essa estranheza advinda de um anacronismo, ao adicionar o elemento do aço, ele não adjectiva o sorriso do santo como sombrio ou obscuro que seriam traduções possíveis para *dunkel*. Aliás, no texto em português já não temos um sorriso [*Lächeln*], senão um riso, o que parece diminuir a dor e aumentar o prazer, denotando não sentir dor alguma diante dos ferimentos. Tal riso, sem modificação

25 Publicado pela primeira vez como prefácio à sua tradução dos *Tableaux parisiens*, de Charles Baudelaire, para o alemão, em 1923.

26 BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”, 2018, p. 97

27 *Ibidem*, p. 96

adverbial alguma, oferece-se como forte contraposição à tristeza que, “num só passo”, sentirá. Esse último elemento adverbial, “*einmal nur*” confere uma modificação temporal brusca, sendo o verbo “sobrevir” um reforço para indicar essa brusca alteração temporal, pois designa um acontecimento que se segue a um momento imediatamente anterior.

Não somente a tristeza aparece, igualmente ela se detém nos olhos desprotegidos do santo. Ao mesmo tempo, ela é negada por eles, de forma que o tradutor escolhe concentrar os três verbos – deter-se, sobrevir, negar – em direção apenas de um referente. Em outras palavras: a dor se detém, sobrevém e ela, por sua vez, é negada pelos olhos – de uma forma ou de outra, os verbos estão todos relacionados à dor. Assim, observa-se que a dupla ação da dor e, ao mesmo tempo, o uso do pronome oblíquo “a” para se referir a ela resulta em uma concisão muito presente nas traduções e na própria poética de Campos, o qual, por sua vez, propõe que esse elemento seja um dos destaques dos poemas rilkianos “coiseísticos”. Para além disso, note-se como, nos três primeiros versos da última estrofe, como a tristeza é personificada – é ela que sobrevém e se detém nos olhos. Contudo, após isso, como sinal de que o santo recobra sua serenidade e, simultaneamente, o controle sobre si próprio, os olhos é que tomam a parcela de atividade no enunciado, pois eles a um só tempo negam e poupam. Além disso, retomando já na segunda estrofe, via-se que o corpo do santo estava ativo, como que produzindo as setas que a si mesmo feriam. A seguir, são seus olhos que se sobrepõem à tristeza. Tal detalhe, no qual se dá uma relevância e independência às partes, remete à técnica compositiva de Rodin, admirado por Rilke. Considero oportuno fazer brevemente uma comparação entre o papel dos gestos na escultura de Rodin e seu papel no poema *Sankt Sebastian*, reforçado de diferentes formas na tradução de Campos, pois o diálogo entre poesia e artes visuais é evidente.

Em sua monografia *Auguste Rodin*, publicada em 1905, Rilke²⁸ ressalta como o gesto, isto é, certos detalhes corporais das esculturas do artista parisiense, proporcionavam muito maior realismo à imagem do que aquele buscado na proporção das esculturas de padrão neoclássico, que eram o modelo a ser seguido quando Rodin fez seus primeiros trabalhos. Como esclarece Laura Chagas²⁹, a escultura feita nas academias, naquele período, não valorizava o movimento, de forma que se prezavam estátuas estáticas, enriquecidas por detalhes que as assemelhassem às pessoas reais. Rilke, a seu turno, valoriza no trabalho escultórico de Rodin a concentração, i.e., a abdicação do que não é absolutamente necessário à representação da figura em movimento. Esse direcionamento da atenção para um só ponto está nos gestos: “os trabalhos de Rodin se concentram sempre em um determinado gesto, o qual é esculpido.”³⁰, de modo que se proporciona mais vivacidade e uma autonomização da escultura.

Um dos motivos que contribuía para que Rilke admirasse tanto essas características gestuais da obra de Rodin em contraposição à arte de contornos clássicos de então era sua situação enquanto homem vivendo em um grande centro urbano, no qual a vida era muito mais agitada e sua percepção da realidade era fragmentada, não integral. Como explica Hannah Klima, quando o poeta praguense se mudou para a capital francesa, “foi confrontado com uma realidade cujos elementos não mais se deixavam ser captados, mas se decompunham em percepções individuais e realidades

28 RILKE, Rainer Maria. *Auguste Rodin*, 2003.

29 CHAGAS, Laura da Silva Monteiro. *O projeto estético de Rilke nas Anotações de Malte Laurids Brigge*, 2019, p. 87.

30 “konzentrieren sich Rodins Arbeiten jeweils auf eine bestimmte Gebärde, die herausgearbeitet wird.” KLIMA, Hannah Milena. Rainer Maria Rilkes *Kunstmetaphysik: Entwicklung und Subversion eines ästhetischen Konstrukts in der poetologischen Reflexion*, 2018, p. 123. Tradução minha.

fragmentadas³¹. Dessa maneira, Rodin não reproduzia, em suas obras, a realidade segundo as regras da arte acadêmica. normatizávamos preceitos clássicos. O escultor francês escolhia certos aspectos dessa realidade, alguns gestos para serem ressaltados, o que agradou a Rilke, proporcionando-lhe um direcionamento para a composição de seus *Neue Gedichte*. Da mesma forma, Augusto de Campos, por sua vez, descreve a figura do santo, dando atenção aos pequenos detalhes, ao elemento por assim dizer “gestual” da imagem, sobretudo no que se refere a ressaltar certas partes do corpo, como percebidas por um observador moderno.

Dessa forma, a tradução de Campos se apresenta como um texto caracterizado, como o do poema de Rilke, por incongruências, imagéticas e lógicas, e deformações: a posição ambígua do santo, deitado e simultaneamente de pé; a origem das flechas, que atingem o corpo de Sebastião e ao mesmo tempo parecem partir dele; e pode-se elencar como insólita até a escolha da caracterização das flechas como “de aço”, um claro anacronismo. Similarmente, o poema, por meio do destaque às partes do corpo, que se mostram ativas – a exemplo dos olhos – é formado por pequenos gestos, detalhes que o leitor nota se prestar atenção ao elemento gestual. Essa demanda de atenção e concentração – palavra essa que também serve como sinônimo da concisão do tradutor ao levar o texto do alemão para o português – é o que mais se sobressai na tradução de *Sankt Sebastian*, como se o Rilke de Augusto de Campos quisesse trazer, para fins do século XX e início do XXI, um desafio à percepção que homens e mulheres têm do mundo à sua volta. Afinal, nossa atenção em relação às coisas se encontra tão difusa ou mesmo mais do que na época em que Rilke escreveu e publicou os *Neue Gedichte*, principalmente para aqueles que viviam em grandes cidades

31 “er [...] mit einer Wirklichkeit konfrontiert wurde, deren Elemente sich nicht mehr erfassen lassen, sondern in subjektive Einzelwahrnehmungen und fragmentierte Realitäten zerfallen.” *Ibidem*, p. 111. Tradução minha.

como Paris. Ao destacar certos aspectos do texto original e encobrir outros, fornecendo necessariamente novas interpretações de um texto, a tradução se constitui, portanto, como um movimento crítico. Tais aspectos privilegiados pelo tradutor são reformulados na língua de chegada, produzindo um texto no qual o tradutor diz algo para sua própria época. O Rilke de Augusto de Campos certamente não é o mesmo do poema original; pelo contrário, são acrescentados novos sentidos ao texto traduzido. Se temos em primeiro lugar a imagem de um santo tantas vezes reproduzida na história da arte, uma imagem que, a partir dessas reproduções, tornou-se objeto do poema, agora é o poema que se torna objeto da contemplação de um outro, o tradutor, que esculpe, no corpo do texto de Rilke, o poema *São Sebastião*.

Referências

ABBAGAGNO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5 ed., ver. e amp. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. *In*: BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura* (filosofia, teoria e crítica). Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. (Filô/Benjamin). p. 97

CAMPOS, Augusto de. Entrevista com Augusto de Campos. [Entrevista concedida a Cristina Pereira]. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.19, p. 13 – 23, 2011.

CAMPOS, Augusto. *Coisas e anjos de Rilke*. 2 ed. rev. e amp. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMPOS, Augusto. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CARDOZO, Maurício Mendonça. “Tradução e surpresa: vida e alteridade do poema em tradução.” *Santa Barbara Portuguese Studies* – digital edition,

vol. 3, 2019. Disponível em: https://sbps.spanport.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/07_Mauricio.pdf. Acesso 24 jan 2023

CHAGAS, Laura da Silva Monteiro. O projeto estético de Rilke nas Anotações de Malte Laurids Brigge. 2019. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. 87 pp.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. *In: JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 74.

KLIMA, Hannah Milena. *Rainer Maria Rilkes Kunstmetaphysik: Entwicklung und Subversion eines ästhetischen Konstrukts in der poetologischen Reflexion*. Berlin: J. B. Metzler, 2018. 123 pp.

OPPERT, Kurt. “Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke.” *DVjs*, vol. 4, 1926, pp. 747–83.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. Questões sobre a tradução de “Elegy: going to bed” de John Donne: entrevista com Augusto de Campos. *In: SÜSSEKIND, Flora*;

GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 285 – 295.

REID, Jane Davidson. “Rilke’s Sebastian and the Painters.” *Art Journal*, v. 27, n. 1, autumn, 1967, pp. 24-39.

RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Trad. Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RILKE, Rainer Maria. *Auguste Rodin*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003. 176 p.

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

Submissão: 20/03/2022
Aceite: 17/06/2022

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e87161>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Os ontens e os hojes do amor palpável: a “Quinta Elegia Romana” de Goethe¹

The yesterday and todays of a touchable love:
Goethe's "Fifth Roman Elegy"

Matheus Barreto
Universidade de São Paulo (USP)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e86960>

Resumo

No presente artigo, tenho dois propósitos: primeiramente, investigar de que maneira as diversas temporalidades do ‘hoje’ de Goethe (modernidade, Revolução Francesa, viagem italiana, redescoberta do corpo) e as diversas temporalidades de seu ‘ontem’ (Império Romano, poesia latina, estrutura métrica do dístico elegíaco, escultura latina da figura humana) se opõem e/ou convergem no poema “Fünfte römische Elegie” (“Quinta Elegia Romana”) de sua obra *Römische Elegien (Elegias Romanas)*. Fruto de um momento de virada Clássica ou Neoclássica na obra goetheana, a “Fünfte römische Elegie” é construída sobre constantes oposições (noite e dia, amor e trabalho, corpo e mármore, hoje e antiguidade) e parece tomar grande parte de sua força justamente da encruzilhada temporal e estética na qual é escrita, oferecendo, assim, um privilegiado espaço para a observação de como essas diversas tensões e oposições se concretizaram em matéria literária. O segundo propósito é apresentar brevemente, ao final do artigo, uma tradução da elegia ao português a partir dos princípios da tradução paramórfica tal qual formulada por Haroldo de Campos – até onde me foi possível averiguar, a primeira tradução da elegia ao português em dísticos elegíacos.

Palavras-chave: Goethe; Elegias Romanas; dístico elegíaco; tradução; poesia.

Abstract

In this paper, I have two purposes. First, I investigate in which way Goethe’s many ‘today’ temporalities (modernity, French Revolution, travel to Italy, rediscovery of the body) and many ‘yesterday’ temporalities (Roman Empire, latin poetry, metrical structure of the elegiac couplet, latin sculptures of the human body) oppose and/or converge in the poem “Fünfte römische Elegie” (“Fifth Roman Elegy”) from the book *Römische Elegien (Roman Elegies)*. The poem “Fünfte römische Elegie” (offspring of the Classical or Neoclassical turn in Goethe’s oeuvre) is built on recurring oppositions (night and day, love and work, body and marble, today and antique) and seems to benefit precisely from the crossroad of multiple aesthetics and of multiple temporalities at which it was written. This particular poem represents a privileged space of analysis into how all these tensions turn into literature. My second purpose is to briefly present at the end of the paper my translation of the elegy to brazilian portuguese, which I did based on the principles of paramorphic translation such as proposed by Haroldo de Campos. To my knowledge, this is the first translation in portuguese of the “Fifth Roman Elegy” written entirely in elegiac couplet.

Keywords: Goethe; Roman Elegies; elegiac couplet; translation; poetry.

Escritos entre os anos de 1788 e 1790 e publicados pela primeira vez² no fim de junho de 1795 no periódico *Die Horen*, os poemas que integram o volume *Römische Elegien* (*Elegias Romanas*) de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) simbolizam, com o rigor de sua construção verbal e com o erotismo quase palpável de suas imagens, um ponto de virada na produção do autor.

Iniciado seu processo de escrita quando Goethe tinha 39 anos e já gozava de certo reconhecimento literário, as *Römische Elegien* são resultado dos primeiros anos de trabalho sistemático do autor com as grandes estruturas métricas latinas e gregas antigas e, num aspecto mais amplo, um dos primeiros frutos do projeto poetológico que se convencionou nomear mais tarde Classicismo ou Neoclassicismo de Goethe. É preciso atentar, no entanto, para o fato de que essa espécie de virada estética não foi de modo algum brusca e nem se iniciou com a redação das *Römische Elegien* em 1788.

Como afirmado por Reiner Wild no *Goethe-Handbuch*³, Goethe escreve seu primeiro poema em hexâmetros (“*Physiognomische Reisen*”) já no ano de 1779, ou seja, quase 10 anos antes do início da redação das *Römische Elegien*. Em 1781, ele escreve um primeiro poema em dísticos elegíacos (“*Versuchung*”), e a esses projetos literários vai se somando um interesse gradualmente maior por autores que Goethe, ao que tudo indica,

1 Este artigo apresenta algumas reflexões que desenvolvi em minha pesquisa de doutorado, realizada no Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã da USP com apoio do CNPq (proc. N. 164404/2018-0), da CAPES/DAAD (proc. N. PROBRAL - 88887.387661/2019-00) e do OeAD (proc. N. MPC-2021-00090). A tese foi defendida no ano de 2022 e estará disponível online na Biblioteca de Teses da USP.

2 Publicados pela primeira vez em conjunto em 1795, visto que uma das elegias (“*Amor bleibet ein Schalk, und wer ihm vertraut, ist betrogen*”) já havia sido publicada no *Deutsche Monatschrift* em 1791 sob o título “*Elegie. Rom, 1789*”. (PERELS, Christoph. “Eros und Geschichte – Über Goethes Römische Elegien”, 1997, p. 169).

3 WILD, Reiner. “*Römische Elegien*”, 2004, 153.

já conhecia desde a juventude, mas aos quais ainda não tinha se dedicado com vagar, como Catulo (87 a 54 a.C.), Tibulo (54 a 19 a.C.) e Propércio (47 a 14 a.C.)⁴. Wild afirma que a segunda metade da primeira década que Goethe passa em Weimar (década que vai de 1776 a 1786, finalizada antes da viagem de Goethe à Itália e dois anos antes do início da redação das elegias) foi palco da lenta modificação dos caminhos e das referências literárias de Goethe, modificação essa que tem, finalmente, nas *Römische Elegien* de alguns anos depois um dos seus muitos frutos (obras nas áreas do teatro, da crítica de arte e da ensaística são alguns dos outros frutos do período – pode-se destacar, por exemplo, a peça *Iphigenie auf Tauris*, concluída nos últimos meses de 1786, em Roma, dois anos antes de o autor sequer iniciar a redação das *Römische Elegien*). Retornando de Roma a Weimar em 1788, o autor finalmente inicia a escrita de suas *Römische Elegien*. Seus primeiros registros datam do final de outubro do mesmo ano⁵.

No entanto, os efeitos desses anos de dedicação mais intensa aos estudos das literaturas antigas e dos dois anos de vivência na Itália entre setembro de 1786 e maio de 1788 (durante os quais Goethe também aprofunda seus conhecimentos em artes plásticas, escultura e música antigas e renascentistas) se fizeram sentir para muito além das obras literárias e críticas escritas pelo autor nas décadas de 1770 (final), 1780 e 1790. Segundo Ernst Osterkamp, essas décadas de reorientação estética de Goethe foram de tal forma profundas que permaneceram, sem grandes mudanças, as noções e os parâmetros estéticos do autor para com sua própria obra e para com as obras alheias até o fim de seus dias, em 1832⁶. Figura máxima e exemplo maior de artista consumado seria, por exemplo, o pintor Rafael (1483-1520), que, nas

4 *Ibidem.*

5 WILD, Reiner. “Römische Elegien”, 2004, 153.

6 OSTERKAMP, Ernst. “Goethes Kunsterlebnis in Italien und das klassizistische Kunstprogramm”, 1997, p. 142.

palavras de Goethe, “assim como a natureza, está sempre certo”⁷.

Concebidas como conjunto de poemas nos quais matéria e estrutura poética antigas não são homenageadas à distância por um Eu moderno, e sim *presentificadas* na modernidade, as *Römische Elegien* levaram um autor como August Wilhelm Schlegel (1767-1845) a afirmar que a “genialidade” que “mora em tais elegias” não faz delas simples imitação de poesia latina antiga: faz delas, isso sim, obras que misteriosamente “enriquecem a poesia romana através de poemas alemães”⁸; e um autor como Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805) a nomear Goethe “o Propércio alemão”⁹. Para outros leitores, no entanto, o erotismo que se esgueirava pela rigorosa estrutura métrica das *Römische Elegien* ultrapassava todos os limites do socialmente aceitável – o duque e a duquesa de Weimar, Carl August (1757-1828) e Luise (1757-1830), além de Johann Gottfried von Herder (1744-1803) e de Charlotte von Stein (1742-1827) estavam entre os admiradores de Goethe que condenaram o erotismo das *Römische Elegien* (Herder tendo afirmado, inclusive, que o periódico *Die Horen* [*As Horas*, periódico editado por Schiller] onde as elegias foram publicadas deveria passar a ser escrito com a letra ‘u’ no lugar da letra ‘o’ [ou seja, *Die Huren, As Putas*])¹⁰. Um dos títulos aventados por Goethe para o conjunto de elegias (e utilizado posteriormente por alguns editores) foi justamente *Erotica Romana*.

Dedico-me neste artigo especificamente à “Fünfte römische Elegie” (“Quinta Elegia Romana”), na qual tanto as oposições quanto as aproximações temporais entre antiguidade e modernidade figuram, parece-

7 Johann Wolfgang von Goethe, *apud*. OSTERKAMP, Ernst. “Goethes Kunsterlebnis in Italien und das klassizistische Kunstprogramm”, 1997, p. 142. Esta e todas as citações que não tiverem indicação de tradutora ou tradutor foram traduzidas por mim.

8 August Wilhelm Schlegel, *apud*. OSTERKAMP, Ernst. “Goethes Kunsterlebnis in Italien und das klassizistische Kunstprogramm”, 1997, p. 171

9 Johann Christoph Friedrich von Schiller, *apud* OSTERKAMP, Ernst. “Goethes Kunsterlebnis in Italien und das klassizistische Kunstprogramm”, 1997, p. 171.

10 Segundo relatado por Karl August Böttigers em carta a Friedrich Schulz (RICHTER, Sandra. “Präsenz und Selbstreferenz in Goethes Liebeslyrik”, 2013, p. 129).

me, de modo exemplar em relação ao restante das elegias. Afinal – como afirma Bernd Witte – é justamente na “Fünfte römische Elegie” que se tornam mais marcadas as tensões entre uma consciência da passagem do tempo (as diferenças entre certa ‘antiguidade’ e certo ‘hoje’), por um lado, e, por outro lado, uma consciência da continuidade dos ofícios de Amor (desde que transformados em literatura) através dos séculos: “A lembrança de **textos antigos** e a leitura desses textos [antigos] à luz das **experiências modernas** dão [...] ao amor sua **forma presente**”¹¹. Realizo primeiramente uma análise da estrutura do poema, para em seguida (e sempre a partir de tal estrutura) interpretar as possíveis representações do tempo no poema.

A “Fünfte römische Elegie” é um poema de vinte versos que, como o título já indica, ocupa na versão publicada por Goethe em 1795 a quinta posição no conjunto de vinte elegias – diferente, no entanto, da posição que ocupava na versão que o autor planejava anteriormente publicar. Originalmente elaborada como conjunto de vinte e quatro elegias, foram excluídas do conjunto (pelo próprio autor) quatro elegias consideradas especialmente obscenas ou escandalosas. Essas quatro elegias só foram publicadas no século XX. Em outras versões, a atual quinta elegia ocupava a sexta posição (ou, nas edições com o “Prólogo”, a sétima posição).

Os vinte versos da “Fünfte römische Elegie” se organizam metricamente através da estrutura do dístico elegíaco alemão. Em outras palavras, seus vinte versos são pensados em (dez) pares, de modo que cada par se constitua de um primeiro verso hexâmetro (com a possibilidade de os primeiros quatro pés métricos serem trocaicos ou dactílicos, e a obrigatoriedade de os quinto e sexto pés serem, respectivamente, dactílico e trocaico) e de um segundo verso ‘pentâmetro’ (que, apesar de comumente chamado de pentâmetro, é na verdade um verso formado por dois hemistíquios de hexâmetro, como

11 WITTE, Bernd. “Roma – Amor”, 2000, p. 506 (grifo meu).

explica Leonardo Antunes¹² – nesse segundo verso do dístico elegíaco, o primeiro hemistíquio comporta dois pés métricos que podem ser trocaicos ou dactílicos, aos quais deve seguir uma sílaba forte; no segundo hemistíquio, há a obrigatoriedade de dois dáctilos seguidos de sílaba forte final; de modo que a última sílaba forte do primeiro hemistíquio se choque com a primeira sílaba forte do segundo hemistíquio). A estrutura métrica do dístico elegíaco pode ser esquematizada da seguinte maneira:

$$\begin{array}{c} \text{— x (x) — x (x) — x (x) — x (x) — x x — x} \\ \text{— x (x) — x (x) — || — x x — x x —} \end{array}$$

Na estrutura acima, o símbolo — representa uma sílaba forte¹³ obrigatória, o símbolo **x** representar uma sílaba fraca obrigatória e o símbolo **(x)** representa uma sílaba fraca opcional. O símbolo || representa não uma sílaba, e sim o choque obrigatório entre duas sílabas fortes (a que precede e a que sucede o símbolo).

Sintática e semanticamente, os vinte versos da elegia se organizam, como se verá abaixo, em constantes oposições semânticas (dia e noite, trabalho e amor, mármore e corpo, dar e ganhar) e em constantes semelhanças sintáticas entre as orações. Mencionadas neste ponto apenas de modo introdutório, tanto os exemplos concretos quanto a importância da 1) estrutura métrica, das 2) semelhanças sintáticas e das 3) oposições semânticas na obra de “arte verbal”¹⁴ de Goethe serão evidenciados mais adiante, ao longo da análise

12 ANTUNES, C. Leonardo B. *Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga: uma tradução comentada de 23 poemas*, 2009, p. 34.

13 A discussão sobre como (ou até se) as estruturas métricas latinas baseadas em sílabas longas e breves podem ser criadas em língua alemã a partir de sílabas fortes e fracas é longa – ela remonta, no mínimo, a Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), mas mais provavelmente à Idade Média dos países germanófonos. Parto, neste artigo, da suposição klopstockiana de que, apesar das diferenças, é, sim, possível criar estruturas análogas através de sílabas fortes e fracas (suposição que entendo válida também para o português).

14 CAMPOS, Haroldo de. *Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*, 2011, p. 22.

verso a verso. Reproduzo a seguir o poema na íntegra:

V.
Froh empfind' ich mich nun auf klassischem Boden begeistert;
Vor- und Mitwelt spricht lauter und reizender mir.
Hier befolg' ich den Rat, durchblättre die Werke der Alten
Mit geschäftiger Hand täglich mit neuem Genuß.
Aber die Nächte hindurch hält Amor mich anders beschäftigt;
Werd' ich auch halb nur gelehrt, bin ich doch doppelt beglückt.
Und belehr' ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens
Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab?
Dann versteh' ich den Marmor erst recht; ich denk' und vergleiche,
Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand.
Raubt die Liebste denn gleich mir einige Stunden des Tages,
Gibt sie Stunden der Nacht mir zur Entschädigung hin.
Wird doch nicht immer geküßt, es wird vernünftig gesprochen;
Überfällt sie der Schlaf, lieg' ich und denke mir viel.
Oftmals hab' ich auch schon in ihren Armen gedichtet,
Und des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand
Ihr auf den Rücken gezählt. Sie atmet in lieblichem Schlummer,
Und es durchglüheth ihr Hauch mir bis ins Tiefste die Brust.¹⁵

Uma das mais célebres elegias – ou talvez a mais célebre – de Goethe, a “Fünfte römische Elegie” parece representar o conjunto das *Römische Elegien* em termos de construção poética e em termos de imaginário mobilizado. Nele, acompanhamos um Eu articulado (“artikuliertes Ich”¹⁶) no poema que, de pés firmemente postados sobre um hoje, anda por sobre “solo clássico” e, ali, parece alcançar nova consciência sobre “o mundo anterior e o mundo [hoje] compartilhado”. Seguem-se a isso relatos sobre os duplos trabalhos do dia (os estudos) e da noite (o amor), sobre o redescobrir da estátua de mármore frio através do corpo morno da amada, sobre discussões inteligentes nas quais o Eu e sua amada tomam partido igualmente; unidos todos esses fios e oposições sob o olhar do deus Amor, que observa e se lembra de quando realizava o mesmo labor para “seu Triunvirato”. Em tal

15 GOETHE, Johann Wolfgang von. *Römische Elegien – Venezianische Epigramme*, 2013, p. 15.

16 BURDORF, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*, 2015, p. 194.

Triunvirato estão subentendidos, segundo parte considerável da crítica, os três grandes poetas da elegia erótica romana: Catulo, Tibulo e Propércio, que tradicionalmente (desde ao menos a Renascença italiana) tinham suas elegias editadas em um mesmo volume¹⁷.

A estrutura métrica da “Fünfte römische Elegie” (e das demais elegias) parece ser o veículo ideal de organização silábica desse projeto goetheano: se, por um lado, obriga o verso a um rigidíssimo modo de distribuição de tonicidades silábicas do primeiro ao último som do poema; oferece, por outro lado, espaços (previstos) de variação devido às posições nas quais é facultativa a presença de sílaba átona. Em outras palavras, a estrutura métrica do dístico elegíaco permite um equilíbrio entre rigidez e movimento, entre repetição e variação, o que – somada à sobriedade de versos despidos de qualquer rima – parece favorecer nas mãos hábeis de Goethe a criação de uma linguagem simultaneamente simples e nobre, clara e elevada. Através dessa linguagem – que não é de modo algum rebuscada, e sim *complexa* (clara e complexa) – Goethe parece realizar, em matéria poética, aquilo que Winckelmann descreve como natural das grandes obras de escultura gregas (descrição tomada mais tarde como ideal Neoclássico ou Clássico por diversos artistas germanófonos): “uma simplicidade nobre e uma grandeza discreta” (“eine edle Einfalt und eine stille Größe”¹⁸).

Uma possível escansão da elegia é a que reproduzo abaixo (negrito para sílabas fortes; e itálico com negrito para as sílabas que funcionam como fortes apenas devido à estrutura métrica):

17 WITTE, Bernd. “Roma – Amor”, 2000, p. 506

18 WINCKELMANN, Johann Joachim, *apud*. MÜLLER, Ulrich. “Antikerezeption”, 2007, p. 33.

V.
Froh empfind' ich mich **nun** auf **klassischem Boden** begeistert;
Vor- und **Mitwelt** **spricht lauter** und **reizender mir**.
Hier befolg' ich den **Rat**, durchblättere die **Werke der Alten**
Mit geschäftiger Hand täglich mit **neuem Genuß**.
Aber die **Nächte hindurch** hält **Amor** mich **anders beschäftigt**;
Werd' ich auch **halb** nur **gelehrt**, **bin** ich doch **doppelt beglückt**.
Und belehr' ich mich **nicht**, **indem** ich des **lieblichen Busens**
Formen spähe, die **Hand leite** die **Hüften hinab**?
Dann versteh' ich den **Marmor erst recht**; ich **denk'** und **vergleiche**,
Sehe mit **fühlendem Aug'**, **fühle** mit **sehender Hand**.
Raubt die **Liebste** denn **gleich** mir **einige Stunden** des **Tages**,
Gibt sie **Stunden** der **Nacht** **mir** zur **Entschädigung hin**.
Wird doch nicht **immer geküßt**, es **wird** **vernünftig gesprochen**;
Überfällt sie der **Schlaf**, **lieg'** ich und **denke** mir **viel**.
Oftmals hab' ich auch **schon** in **ihren Armen** **gedichtet**,
Und des **Hexameters Maß** **leise** mit **fingernder Hand**
Ihr auf den **Rücken gezählt**. Sie **atmet** in **lieblichem Schlummer**,
Und es **durchglüheth** ihr **Hauch** **mir** bis ins **Tiefste** die **Brust**.
Amor schüret die **Lamp'** **in**des und **denket** der **Zeiten**,
Da er den **nämlichen Dienst** **seinen** **Triumvirn getan**.

Além da estrutura métrica do dístico elegíaco apontada acima, parecem-me bastante relevantes no poema as já citadas semelhanças sintáticas entre orações diferentes (“Sehe mit fühlendem Aug’” e, em seguida, “fühle mit sehender Hand”; ou ainda “Werd’ ich auch halb nur gelehrt” e, em seguida, “bin ich doch doppelt beglückt”) e as constantes oposições semânticas (alguns dos muitos exemplos seriam a dupla “halb” e “doppelt” do exemplo anterior; ou ainda as duplas “rauben” e “hingeben” ou “Stunden des Tages” e “Stunden der Nacht” nos versos “Raubt die Liebste denn gleich mir einige Stunden des Tages, / Gibt sie Stunden der Nacht mir zur Entschädigung hin”).

Apresento abaixo essas oposições semânticas e semelhanças sintáticas – em cor amarela as oposições semânticas e em cor roxa as semelhanças sintáticas:

V.
Froh empfind' ich mich auf Boden begeistert;
Vor- und Mitwelt spricht lauter und reizender mir.
Hier befolg' ich den Rat, durchblättre die Werke der Alten
Mit geschäftiger Hand täglich mit neuem Genuß.
Aber die Nächte hindurch hält Amor mich anders beschäftigt;
Werd' ich auch halb nur gelehrt, bin ich doch doppelt beglückt.
Und belehr' ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens
Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab?
Dann versteh' ich den Marmor erst recht; ich denk' und vergleiche,
Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand.
Raubt die Liebste denn gleich mir einige Stunden des Tages,
Gibt sie Stunden der Nacht mir zur Entschädigung hin.
Wird doch nicht immer geküßt, es wird vernünftig gesprochen;
Überfällt sie der Schlaf, lieg' ich und denke mir viel.
Oftmals hab' ich auch schon in ihren Armen gedichtet,
Und des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand
Ihr auf den Rücken gezählt. Sie atmet in lieblichem Schlummer,
Und es durchglüheth ihr Hauch mir bis ins Tiefste die Brust.
Amor schüret die Lamp' indes und denket der Zeiten,
Da er den nämlichen Dienst seinen Triumvirn getan.

Na marcação acima, entendo como oposições semânticas os pares “nun” e “klassisch”, “Vorwelt” e “Mitwelt”, “täglich” e “Nächte”, “halb” e “doppelt”, “derliebliche Busen” e “Marmor”, “sehe” e “fühle”, “raubt” e “gibt hin”, “Stunden des Tages” e “Stunden der Nacht”, “geküßt” e “vernünftig gesprochen” (que não são, é claro, opostos em si, mas que são tomados como opostos nesse verso específico) e “Schlaf” e “denken” (também não são em si opostos, porém no poema o verbo “denken” pressupõe passar parte da noite em claro, em vigília) – oposições essas que podem ser entendidas à luz do fenômeno do *parallelismus membrorum* antitético. Em relação às semelhanças sintáticas, interpreto os pares “Werd' ich auch halb nur gelehrt” e “bin ich doch doppelt beglückt”; “Sehe mit fühlendem Aug'” e “fühle mit sehender Hand”; e “Raubt die Liebste denn gleich mir einige Stunden des Tages” e “Gibt sie Stunden der Nacht mir zur Entschädigung hin” (entre os três pares, somente o segundo configura *parallelismus membrorum* do tipo sintético [no caso, estrutura “verbo no presente + mit + adjetivo declinado + substantivo”], porém os outros dois pares de orações me parecem apresentar

semelhança sintática suficiente para também serem entendidos sob a luz de tais semelhanças, apesar de não configurarem *parallelismus membrorum* sintético em sentido estrito).

Se a recorrência de oposições semânticas e de estruturas sintáticas semelhantes já seria relevante em qualquer obra poética por evocar mecanismos como o *parallelismus membrorum* (dois dos três tipos propostos por Lowth¹⁹), a antítese ou o paradoxo, na elegia de Goethe (na qual, justamente, as noções de temporalidade ‘antiguidade’ e ‘modernidade’ também são opostas e aproximadas no campo semântico) essa importância me parece ainda mais drástica. Em outras palavras, análoga à 1) *oposição* temporal entre um ‘outrora’ (a antiguidade) e um ‘hoje’ (a modernidade a partir da qual o Eu articulado no poema fala) há, no poema, a oposição entre um ontem e um hoje mais imediatos (a noite e o dia), que são no poema o tempo dos afazeres do amor e o tempo dos afazeres do estudo. Além disso, análoga à 2) *semelhança* entre esse mesmo ‘outrora’ da antiguidade e esse mesmo ‘hoje’ da modernidade através de Amor (“Amor schüret die Lamp’ indes und denket der Zeiten, / Da er den nämlichen Dienst seinen Triumvirn getan”) há a aproximação entre os anteriormente opostos tempo de amar e tempo de estudar (“Und belehr’ ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens / Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab?”), além da já citada semelhança entre estruturas sintáticas. Em outras palavras, oposições e semelhanças se interrelacionam e tensionam mutuamente.

Apoiado na “materialidade”²⁰ (como quer Haroldo de Campos) das

19 LOWTH, Robert. *Isaiah: a New Translation: With a Preliminary Dissertation, and Notes*. Disponível em: <https://archive.org/details/isaiahnewtrans04lowtgoog> . Acesso em 15 de março de 2021, p. x (10).

20 Em seu “Da tradução como criação e como crítica” (apresentado no III Congresso de História e Crítica Literária [1962] e publicado no ano seguinte), Haroldo de Campos aponta para a importância da atenção (criativa, crítica, tradutória) aos elementos linguísticos que o autor chama de “sua materialidade, sua fisicalidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético [...])” (CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”, 2011, p. 34)

oposições semânticas e das semelhanças sintáticas do poema, é possível afirmar que, no imaginário Neoclássico ali mobilizado, as figurações de certa antiguidade e as figurações de certa modernidade (em muitos sentidos, os ontens e os hojes da “Fünfte römische Elegie”) *são diversas e são a mesma: são diversas* (como as oposições semânticas) porque o Eu articulado no poema lança constantemente um olhar retrospectivo aos “antigos” (“Froh empfind’ ich mich nun auf klassischem Boden begeistert”, “die Werke der Alten”, “den nähmlichen Dienst seinem Triumvirn getan”); porém são também a *mesma* figuração temporal porque integram um mesmo, longo, contínuo fio de tempo através de um também contínuo labor do amor (transformado aqui em obra literária [“den nämlichen Dienst”]), labor que atravessa e une as divergentes temporalidades como uma linha dourada, um fio de Ariadne. Retomando a já citada afirmação de Schlegel, a elegia erótica de Goethe é – mesmo criada no final do século XVIII, mesmo escrita em alemão e abertamente sob o signo da modernidade – elegia erótica romana.

É quase desnecessário dizer que as ocorrências de *parallelismus membrorum* de ‘oposições semânticas’ ou ‘semelhanças sintáticas’ apontadas ao longo deste artigo não significam, em si mesmas, ‘oposições de temporalidade’ ou qualquer outra coisa. Nenhum artifício estético *significa* algo por si só, nem os já citados, nem as rimas, nem as estruturas métricas, nem quaisquer outros (troqueus não significam alegria ou dança, jambos não significam sentimentos reflexivos, anapestos não significam cavalgadas e assim por diante). É também quase desnecessário reafirmar que, apesar da ausência de sentido *em si* desses artifícios, nas obras literárias eles *colaboram para a criação de sentido*, ou seja, entram em contato com os sentidos semânticos de palavras e orações do poema e, juntos (sentidos semânticos e artifícios estéticos), criam um sentido maior, partilhado, que nenhum desses elementos poderia criar individualmente. Por isso não me parece nada despropositado propor que os artifícios estéticos de *parallelismus*

membrorum mobilizados no poema de Goethe possam *fortalecer* as oposições temporais em um poema no qual se reflete, justamente, sobre oposições temporais.

Bernd Witte retoma – para sua análise das *Römische Elegien* e para a representação da relação entre temporalidades diferentes (no caso, a temporalidade eterna do mármore e a mortal do corpo) – uma das versões do mito de Pigmalião²¹: o rei e escultor que, ao tentar esculpir o que lhe parecia a ‘mulher ideal’, apaixona-se de fato pela estátua criada. Afrodite transforma, por fim, a estátua em mulher de carne e osso, à qual Pigmalião se une e com a qual tem uma filha.

Witte afirma, no entanto, que Goethe radicaliza esse material mítico ao propor que o Eu articulado no poema veja, *no corpo de sua amada*, as estátuas ali subentendidas, ou seja, ao compreender as formas da arte da escultura apenas após entender o corpo de sua amada (“Und belehr’ ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens / Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab? / Dann versteh’ ich den Marmor erst recht; ich denk’ und vergleiche, / Sehe mit fühlendem Aug’, fühle mit sehender Hand”). A radicalidade de tal inversão está, ainda segundo Witte, no fato de que, no Goethe das *Römische Elegien*, o amor não pode ser entidade abstrata, racional, fria, que seria levada à vida como a estátua de Pigmalião; nas *Römische Elegien*, o amor é concreto, carnal, sexual e individual: assim, a obra de arte dele nascida carrega a ‘febre’ do corpo. Em Pigmalião a obra de arte idealizada é trazida à vida e traz sentido à vida; no Goethe das *Römische Elegien*, o corpo real é levado ao mármore e leva sentido ao mármore.

Diesen abstrakten, nationalistischen Ästhetizismus seines Vorgängers lehnt Goethe ausdrücklich ab. Für ihn ist die Liebe zu allererst ein körperlicher Vorgang und dadurch individuell geprägt. Um das zu betonen schließt die *Eilfte Elegie* mit der Frage der Venus: “Sollte der herrliche Sohn uns an der Seite nicht

21 WITTE, Bernd. “Roma – Amor”, 2000, p. 507.

stehn?“ (11. Elegie, V. 12). Ohne seinen Namen zu nennen, erweitert Goethe hier das Pantheon der olympischen Götter um die “anstößige” Figur des Priap, auf dessen auffälligstes körperliches Merkmal mit dem abschließenden Verb “stehn” deutlich genug hingewiesen wird. [...] Diese Verse [“Oftmals hab’ ich auch schon in ihren Armen gedichtet, / Und des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand / Ihr auf den Rücken gezählt.” (5. Elegie, V. 15-17)] [...] sind ein genauer Ausdruck des Verfahrens mit dem der Autor in der literarischen Moderne seinen Text entwirft: Verlebendigung der alten, in Hexametern gefaßten Literatur durch leibhaftige Erfahrung und dadurch zugleich Verwandlung des Lebens in Schrift.²²

Como mencionadas por Witte, a imagem de um Príapo “ereto” em meio a uma elegia e a imagem de um amado que conta a medida do hexâmetro sobre as costas provavelmente nuas de sua amada dormente representam um amor real, corporal e corpóreo, que leva febre ao mármore frio (da estátua e da estrutura métrica elegíaca); amor que, mesmo corporal, busca a permanência da obra de arte quando transformado em literatura. Impermanência do corpo e permanência do mármore se somam às demais oposições temporais (noite e dia, antiguidade e modernidade, tempo de amar e tempo de trabalhar) que, nas elegias de Goethe, mantêm seu caráter de oposições ao mesmo tempo em que se complementam, unem-se.

Em outras palavras, Witte parece nos dar a chave para a resolução das constantes oposições temporais que povoam o poema e, conseqüentemente, este artigo: o autor vê uma possibilidade de resolução ou suspensão dessas oposições temporais na tentativa goetheana de criar um *presente ininterrupto* (e paralelo à e consciente da passagem dos anos) através da inserção da experiência amorosa na “memória cultural”²³. Assim, sem negar a passagem

22 *Ibidem*, p. 507-508.

23 “Den Leib als Schrift lesen, in dieser Formel ist auch die Auffassung des modernen Autors von der Struktur der Zeitlichkeit verborgen. Nicht die “schiere Gegenwart” des Glücksaugenblicks [...] und noch weniger “ein in die Vergangenheit gesetztes Präsenz” des melancholischen Abschieds [...] [v]ielmehr heißt ihm Gegenwart die Präsenz des anderen als lebendiger Leib, dessen ursprüngliche Alterität nur dadurch überwunden werden kann, daß er in die Formen des in der Schrift aufbewahrten kulturellen Gedächtnisses eingebettet wird.” (WITTE, Bernd. “Roma – Amor”, 2000, p. 508).

óbvia dos anos desde o tempo do Triunvirato elegíaco, o amor palpável do amado e de sua amada se torna presente e presença ao ser transformado em arte literária, ao ser transformado em memória cultural, e se pretende, assim, à salvo do presente ordinário, mesmo que dele consciente.

Análoga à imagem veiculada nos dois últimos versos da elegia (de um presente ininterrupto dos labores de Amor) há, então, a imagem de *outro* presente ininterrupto, talvez mais potente ainda do que o dos labores de Amor: o presente ininterrupto da memória cultural, esse longo rio no qual as elegias romanas de Goethe parecem querer mergulhar e, lá, alcançar alguma espécie de eternidade, alguma proteção contra o transitório.²⁴

*

Como mencionado no início deste artigo, gostaria de somar à análise realizada acima acerca das diferentes temporalidades no poema de Goethe uma tradução própria da “Fünfte römische Elegie” ao português. Essa tradução ocupa aqui, no entanto, quase posição de apêndice textual, já que se beneficia da reflexão desenvolvida no artigo, porém pressupõe uma outra discussão (tradutória) que devido à limitação de espaço não posso desenvolver aqui. Assim, apresento brevemente o pressuposto tradutório central e a tradução em si – com a indicação de que uma leitura atenta da

24 Luciana Villas Bôas apresenta em seu artigo “Contra o tempo: autoria e Revolução na obra de Goethe (1795-1803)” uma noção muito mais completa das relações temporais na obra de Goethe de finais do século XVIII, já que localiza a relação presente-passado ou hoje-ontem no contexto histórico-político da Revolução Francesa e de seus ecos pela Europa. A autora expõe, nesse artigo, mais elementos que possam levar à compreensão da “noção de extemporaneidade” em Goethe e em alguns de seus contemporâneos neoclassicistas, noção classicista/neoclassicista entendida por Goethe “como um preceito e uma prática que supõe um movimento de dissociação do tempo presente e da pessoa do autor” (VILLAS BÔAS, Luciana. “Contra o tempo: autoria e Revolução na obra de Goethe (1795-1803)”, 2019, p. 26) – noção análoga (apesar de não idêntica) àquilo que a partir de Witte chamo aqui de um pretense presente ininterrupto da memória cultural. Segundo Villas Bôas, a relação entre os neoclassicistas de Weimar e os acontecimentos da Revolução Francesa é muito mais complexa do que se poderia pensar à primeira vista (a própria criação da revista *Die Horen* por Schiller ou a tradução da *Vida de Benvenuto Cellini*, ourives e escultor florentino ou a publicação das *Römische Elegien* por Goethe são resposta – oblíqua, talvez, mas resposta – à Revolução). Resta-me indicar veementemente a leitura do artigo a todos aqueles que queiram pensar a noção de temporalidade neoclassicista no contexto histórico-político maior.

tradução encontrará em português oposições semânticas e semelhanças sintáticas análogas às aquelas que apontei no texto de Goethe ao longo deste artigo, além da estrutura métrica do dístico elegíaco. Deixo também registrada a indicação de que foi meu intuito criar na tradução uma linguagem que, assim como a de Goethe em sua elegia, fosse apenas clara e complexa, não rebuscada – guiando-me pelo já citado ideal de Winckelmann (e, mais tarde, do próprio Goethe): “uma simplicidade nobre e uma grandeza discreta”.

Meu pressuposto tradutório no trabalho com a “Fünfte römische Elegie” é o artigo de 1962 de Haroldo de Campos, “Da tradução como criação e como crítica”, lido pelo autor no *III Congresso de História e Crítica Literária* e publicado no ano seguinte. No processo tradutório de isomorfismo proposto pelo autor nesse texto (atualizado depois no termo paramorfismo) se pressupõe, em poucas palavras, um trabalho com a “materialidade” ou “fiscalidade” do texto (ou seja, com aquilo que Charles Morris chama de iconicidade do signo estético: suas propriedades sonoras, sua imagética visual) no qual o aspecto semântico das palavras seja “baliza demarcatória”²⁵ do processo tradutório, não objeto central. No processo isomórfico ou paramórfico se procura, então, criar em uma segunda língua um texto cuja materialidade seja análoga àquela do texto na primeira língua. Na descrição de Marcelo Tápia (a partir de citação de Haroldo de Campos):

Valendo-se de noções da cristalografia (“Ciência da matéria cristalizada, das leis que regem sua formação, de sua estrutura, de suas propriedades geométricas, físicas e químicas” – *Larousse Cultural*, 1998, p. 1698), Campos propõe, como se mencionou, o conceito de “isomorfismo” para a designação da operação de traduzir poesia. Para ele, obtém-se, pela tradução em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas [a da língua de partida e a da língua de chegada] estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas,

25 CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”, 2011, p. 17.

como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema.²⁶

Proponho em minha tese de doutorado uma sistematização do trabalho tradutório paramórfico – sistematização que embasou a tradução da *Fünfte römische Elegie*, mas que por questões de espaço e por não ser o tema deste artigo não será aqui descrita. Basta, por ora, indicar que tanto a estrutura métrica do dístico elegíaco²⁷ quanto as oposições semânticas e as semelhanças sintáticas descritas na elegia de Goethe ao longo deste artigo receberam enorme atenção em meu processo tradutório.

Até onde me foi possível averiguar, esta é a primeira tradução lusófona da elegia em dísticos elegíacos.

V.
Sinto que sobre este clássico solo um deslumbre me alegra;
Ouço mais doce e melhor mundos de ontem, de hoje.
Cá sigo velho conselho e folheio nas obras dos mestres,
Sempre zelosas as mãos: novo prazer cada dia.
Mas cada noite é Amor quem me ocupa com outros estudos;
Ter-lhe a metade em saber torna já duplo o meu gozo.
Pois não seria instrução a olhadela na forma do seio
Do corpo amado, o passar lento da mão no quadril?
Só mesmo assim é que entende-se o mármore; e cismo e comparo,
Olho com o olho a tocar, toco com a mão a olhar.
Rouba-me a amada, assim, umas horas do dia; mas, dando
Horas noturnas a mim, paga-me indenização.
Não só beijamos, trocamos também certas filosofias;
Quando ela tem de dormir, deito-me e fico a pensar.
Já muitas vezes compus uns poemas deitado em seus braços;
Já muitas vezes contei, leve, uns hexâmetros sobre
As suas costas dormentes. E como é-me doce o seu sono,
Como penetra-me o ser esse seu hálito quente.
Nisso, o Amor ilumina um candeeiro a lembrar-se dos tempos
Quando esse mesmo afazer fez ao seu triunvirato.

26 TÁPIA, Marcelo. “Haroldo de Campos: a tradução como prática isomórfica”, 2007, p. 11.

27 Aproveitando-me da tradição lusófona pós-Castilho de desconsiderar na escansão quaisquer sílabas fracas após a última sílaba forte do verso, torno opcional que os pentâmetros do dístico elegíaco tenham ou não sílaba fraca após a última sílaba forte. Essa estratégia já foi utilizada com resultados mais do que animadores por Leonardo Antunes na tradução de elegias gregas em sua dissertação de mestrado, Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga: uma tradução comentada de 23 poemas (2009). Preparo no momento, ainda, uma segunda versão da elegia na qual os pentâmetros tenham sempre terminação forte, versão que pretendo apresentar sempre junto da primeira para exemplificar as possibilidades do processo tradutório – já que toda tradução é apenas a cristalização de uma possibilidade.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Assim, é possível dizer que justamente os afazeres de leitura e os afazeres tradutórios (tanto este meu em português quanto os demais em diversas outras línguas e continentes, ao longo dos séculos que [sempre] nos separaram e [às vezes] nos unem a Goethe) mantêm as *Römische Elegien* mergulhadas em seu tão ansiado *presente contínuo da memória cultural* – apesar e por causa do nosso presente transitório.

Referências:

ANTUNES, C. Leonardo B. *Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga: uma tradução comentada de 23 poemas*. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-24112009-134831/pt-br.php> . Acesso em 20 de março de 2022.

BURDORF, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart: Metzler, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. *Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2011.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Römische Elegien – Venezianische Epigramme*. Köln: Anaconda, 2013.

LOWTH, Robert. *Isaiah: a New Translation: With a Preliminary Dissertation, and Notes*. Disponível em: <https://archive.org/details/isaiahnewtrans04lowtgoog> . Acesso em 15 de março de 2021.

OWTH, Robert. *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*. Disponível em: <https://archive.org/details/lecturesonsacred00lowt> . Acesso em 15 de março de 2021.

MÜLLER, Ulrich. “Antikerezeption”. In: BURDORF, Dieter; FASBENDER, Christoph; MOENNIGHOFF, Burkhard. *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart: Metzler, 2007.

OSTERKAMP, Ernst. “Goethes Kunsterlebnis in Italien und das klassizistische Kunstprogramm”. In: SCHEUERMANN, Konrad; BONGARTS-SCHAUER, Ursula. (Org.). *‘endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!’ Goethe in Rom*. Mainz: Philipp von Zabern, 1997.

PERELS, Christoph. “Eros und Geschichte – Über Goethes Römische Elegien”. In: SCHEUERMANN, Konrad; BONGARTS-SCHAUER, Ursula. (Org.). *‘endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!’ Goethe in Rom*. Mainz: Philipp von Zabern, 1997.

RICHTER, Sandra. “Präsenz und Selbstreferenz in Goethes Liebeslyrik”. In: ROHDE, Carsten; VALK, Thorsten. (Org.). *Goethes Liebeslyrik - Semantiken der Leidenschaft um 1800*. Berlin: De Gruyter, 2013.

TÁPIA, Marcelo. “Haroldo de Campos: a tradução como prática isomórfica”. In: *Revista Olhar*, ano 9, no. 16, p. 9-16, jan-jul. 2007.

VILLAS BÔAS, Luciana. “Contra o tempo: autoria e Revolução na obra de Goethe (1795-1803)”. In: *Pandaemonium Germanicum*. v. 22, n. 37, p. 26-50, mai.-ago. 2019.

WILD, Reiner. “Römische Elegien”. In: WITTE, Bernd; BUCK, Theo; DAHNKE, Hans-Dietrich; OTTO, Regine e SCHMIDT, Peter. (Org.). *Goethe-Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2004.

WITTE, Bernd. “Roma – Amor”, 2000, 506. In: BEUTLER, Bernhard; BOSSE, Anke. (Org.). *Spuren, Signaturen, Spiegelungen – Zur Goethe-Rezeption in Europa*. Köln: Böhlau, 2000.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Submissão: 09/03/2022
Aceite: 20/06/2022

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e86960>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Lenguaviaje com Augusto de Campos

Lenguaviaje with Augusto de Campos

Viviana Gelado
Universidade Federal Fluminense (UFF)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e88090>

Resumo

O texto analisa três antologias recentes da poesia e dos ensaios de Augusto de Campos em espanhol; as primeiras a apresentar diversos momentos e aspectos de um projeto sustentado pela sua coerência poética e política ao longo de sete décadas. As antologias se destacam tanto pela qualidade visual e do trabalho de tradução, quanto pelo aparato crítico que situa a poesia de Augusto de Campos e a poesia concreta brasileira na sua singularidade no contexto da produção poética ibero-americana.

Palavras-chave: Augusto de Campos; *Lenguaviaje*; poesia.

Abstract

The text analyzes three recent anthologies of the poetry and the essays of Augusto de Campos in spanish. They are the first ones to present different moments and aspects of a project based on poetic and politic consistency throughout seven decades. These anthologies stand out for the visual accuracy, the quality of translations, and also for the critical devices that place the poetry of Augusto de Campos, and the brazilian concrete poetry, as singular in the context of the ibero-american poetic production.

Keywords: Augusto de Campos; *Lenguaviaje*; poetry.

Em 2015, Augusto de Campos recebeu o Prêmio iberoamericano de poesia Pablo Neruda, outorgado pelo Conselho Nacional da Cultura e das Artes do Chile, transformando-se assim no primeiro poeta brasileiro reconhecido com esta distinção. À outorga do prêmio, seguiu-se a publicação, em 2017, pela Biblioteca Nacional do Chile, da primeira edição desta *Lenguaviaje: antología*, de distribuição gratuita e exclusiva para bibliotecas públicas no âmbito nacional.

A edição chilena foi ampliada, em 2019 e 2020, por mais duas edições em espanhol, que resultaram da soma dos esforços de poetas-acadêmicos-editores, atuantes em instituições privadas (a Universidade de los Andes, na Colômbia, e a editora Libros de la resistencia, na Espanha), e dos auspícios de instituições públicas: o Instituto Camões de Portugal e a Fundação Biblioteca Nacional do Brasil, respectivamente. Cooperações estas que redundaram em livros-objeto de extraordinária qualidade visual e preço acessível para o leitor comum.

Em todas elas, o valor e a riqueza de “uma poesia que se atreve a experimentar, que é diversa [...] e que é capaz de cruzar linguagens e disciplinas”¹, bem como a solidez de “um não de pedra” com que Augusto de Campos vem sustentando, ao longo de sete décadas, a coerência de um projeto poético e político, singular e coletivo, se veem acompanhadas pelo conhecimento profundo da obra de invenção e reflexão do poeta mostrado por Gonzalo Aguilar (UBA), responsável pela seleção, prólogo e notas das três edições desta *Lenguaviaje: antología*. Deste modo, pode-se dizer que a publicação delas resulta de empreendimentos concertados, a ambos lados do

1 “Consejo de la Cultura y Biblioteca Nacional presentan antología del poeta brasileño Augusto de Campos”. Santiago do Chile, 7/dez./2017. Disponível em <https://www.cultura.gob.cl/actualidad/consejo-de-la-cultura-y-biblioteca-nacional-presentan-antologia-del-poeta-brasilenog-augusto-de-campos/>

Atlântico, por equipes que, em diversos contextos e proporções, atualizam aquilo que, na opinião de Aguilar, define o homenageado, isto é, seu caráter de poeta-*scholar*.

As antologias, compostas por uma seleção de poemas e ensaios escritos entre 1949 e 2015/2019, tomam seu título de um dos *poemóviles*, “Linguaviagem” (linguaviagem / vialinguagem), cubopoema criado por Augusto de Campos e Julio Plaza em 1967; utilizado, mais tarde, como título de um livro de traduções de poemas de Mallarmé, Valéry, Keats, Yeats e outros, publicado em 1987. Nesta linha, *Lenguaviaje: antología* desdobra a viagem na(s) língua(s) não apenas pela prática da tradução orientada por critérios acadêmicos, mas também por incorporar à edição intraduições de poemas de Anna Akhmatova, Bernart de Ventadorn, José Asunción Silva ou Luis de Góngora, bem como versões para o espanhol, feitas por Augusto de Campos, de boa parte dos poemas visuais incluídos na antologia.

A edição chilena está composta por uma seleção de poemas dentre aqueles que integraram a coletânea *Viva vaia* (1949-1979) —*O rei menos o reino* (1951); *Os sentidos sentidos* (1951-1952); *Poetamenos* (1953); *Ovonovelo* (1954-1960); *Greve, Cidade, Luxo, Brazilian Football* (1961-1964); *Popcretos* (1964-1966); *Profilogramas, intraduições, stelegramas e outros* (1966-1974)—; alguns *Poemóviles* (em colaboração com Julio Plaza, 1968-1974); e poemas publicados em *Despoesia* (1994), *Não* (2003) e *Outro* (2015), todos acompanhados de notas do editor. Agrega, ainda, ensaios, discursos e manifestos escritos por Augusto de Campos entre 1955 e 2015. E presenteia o leitor com uma seção “De puño y letra”, com fac-símiles de poemas datilografados ou manuscritos, incluídos em *Poetamenos*.

As edições colombiana e espanhola incluem, além das notas aos poemas e à própria edição, uma cronologia (que contextualiza a vida e obra do poeta com a da produção do grupo Concreto, bem como com aquela das vanguardas internacionais) e uma bibliografia da obra de Augusto de

Campos, publicada em diversas línguas (inglês, francês, húngaro e espanhol); práticas introduzidas no campo editorial da literatura latino-americana pela Biblioteca Ayacucho.

Aos textos incluídos na edição colombiana, a espanhola acrescenta “Todos os sons” (1979), “Omesmosom” (1989/1992), “Cordeiro” e “Bio” (1993), incluídos inicialmente em *Despoesia* (1994); “Tvgrama 4 Erratum” (2009), publicado em *Outro* (2015); os *contrapoemas* “Manter afastado”, “Extraduchamp (Respiro)” e “Poesia é o que”, inéditos de 2019; e o “Discurso Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda” (presente já na edição chilena), na seção “Ensayos”.

Além das versões de Augusto de Campos e das traduções feitas em parceria entre o poeta e o editor², as traduções dos poemas e ensaios são de autoria de Gonzalo Aguilar e/ou de tradutores com os quais ele vem trabalhando em diversos projetos há mais de uma década, ao longo da qual publicou outras antologias e estudos dedicados à obra de Augusto de

2 As versões de Augusto de Campos incluem todos os poemas de *O rei menos o reino* (exceto “Donde angustia royendo un no de piedra”, feita em parceria com GA); “*Los sentidos sentidos*”; “*Tensión*”; “*Huelga*”; “*El pulsar*”; “*Memos*”; “*Tvgrama 1* (Tombeau de Mallarmé)”; “*Tvgrama 2* (Antennae of the race)”; “*El mismosonido*”; *Não*; todos os poemas de *Outro* (exceto “*Tvgrama 4 Erratum*”) e os inéditos “*Mantener alejado*”, “*Extraduchamp (Respiro)*” e “*Poesía es lo que*”. Por sua vez, as traduções de “*Todos los sonidos*” e “*Inestante*” foram feitas em colaboração com GA.

Campos e à poesia concreta brasileira.³

Na introdução, “Augusto de Campos, poeta: una ética de la invención”, Aguilar destaca a perspectiva construtiva e experimental do projeto criador, o trabalho “preciso” com a palavra, a adoção mallarmaica da página como unidade do poema e a abertura constante para a dimensão existencial. Contextualiza, ainda, as sucessivas leituras que a poesia de Campos, resultante da experimentação concreta, exige do leitor, a saber, a linear-discursiva, a combinatória, a molecular, a temática, a visual, a sintético-ideogramática, exemplificadas por ele com a leitura do poema “Tensión”. O leitor, entretanto, também terá a chance/*change* de experimentar a leitura em espiral do poema “sos”, bem como aquela que irradia ou se dissemina do “Poema bomba”.

Assim, à leitura que toda antologia em tradução tenciona, esta dá ao leitor em espanhol a oportunidade de experimentar essas leituras sucessivas em poemas como “klangfarbenmelodie (melodíadetimbres)” de *Poetamenos* (1953); “Huelga” (1961), alguns “profilogramas”, o stelegrama “El pulsar” (1975), “sos” (1983), o anti-soneto “Axel’s site” (2000) ou o contrapoema “Poesía es lo que” (2019). Ao tempo que o convida a “revər”

3 Cabe citar, neste sentido, Poemas, primeira antologia bilíngue exaustiva de Augusto de Campos em espanhol, organizada por GA e publicada pelo Instituto de Literatura Hispano-americana da Universidade de Buenos Aires, em 1994, e suas edições ampliadas, publicadas em Buenos Aires pela editora Gog y Magog, em 2012 e 2014. Já em relação à poesia concreta, Aguilar publicou a antologia Galaxia concreta (que incluía textos de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari), pela editora wda Universidade Iberoamericana, no México, em 1999, em coleção dirigida pelo poeta argentino Hugo Gola; coletânea precedida pela publicação, em colaboração com Ricardo Ibarlucía, de um dossiê dedicado à poesia concreta no Diario de poesía de Buenos Aires (a. 10, n. 42) em 1997. Por sua vez, a tese de doutorado de Aguilar na UBA, orientada por Noé Jitrik e dedicada ao estudo da poesia concreta brasileira, foi publicada em espanhol e português: *Poesía concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2003; São Paulo: EdUSP, 2005). Os outros tradutores que participam em *Lenguaviaje: antología* são Gerardo Jorge (*Poetamenos*, em colaboração com Aguilar, e “Cage: Chance: Change”); Valeria Joubert (“*Vanguardia: muerte y vida*”); Laura Posternak e Maurício Colares (“Re-www--visión: gil-engendra en gil-ruiseñor”). Além dos citados, GA traduziu “Cordeiro” e “Tvgrama 4 Erratum”, e propôs traduções aos poemas nas notas.

experimentalmente as “intraduções” “Amorse (José Asunción Silva)” (1985) e “Salamandra do Sol (Góngora)” (2011). E, reduplicando a aposta, as intraduçãoes “Ala de Akhmatova” e “Dodeschoenberg”.

Como exercício para “los contemporáneos que no saben leer”, do “Profilogramallarmé: Los Contemporáneos”, propõe também a leitura da tensão cromática em três camadas, resultante da alternância do fundo preto grifado em vermelho (GREVE) e branco (escravo/escreve) em português, para o fundo vermelho, grafitado em preto (HUELGA) e branco (esclavo X escribe, disposto em quiasmo) em espanhol. Da palavra-coisa ao espaço-tempo, a tradução do “Profilograma: João/Agrestes” desloca também, alternando, “hueso” e “fractura”.

Por outro lado, a proximidade entre as línguas que não desafia as construções “Inestante”, “Ad marginem” nem o “Tvgrama 1 (Tombeau de Mallarmé)” (todas tensionando, de modo diverso, os eixos horizontal e vertical nos limites da página), demanda comutações semânticas e fonéticas em uma construção mais complexa como “días, días, días”, ao passo que postula uma dificuldade aparentemente intransponível em uma construção linear-combinatória-molecular como “cidade/city/cité”. Já no poema “Vazia”, em que o sintático e o visual condicionam reciprocamente “a forma”, a opção pela supressão do nome (e do pronome átono “la”) resultam em um tratamento indiciário do tema. Assim, “ali jaz / iaform / avazia / eningu / emavia [...]” dá em espanhol “yacía / vacía / nadie / veíaq / uisie [...]”, silenciando nome e pronome que topicalizariam o título do poema.

Procedimentos opostos a este orientam as soluções dadas à intradução “Ala de Akhmatova” e ao contrapoema “Extraduchamp (Respiro)”. Embora o primeiro assumia tipograficamente a forma do manuscrito e o outro, a resultante do uso de meios mecânicos, a disposição de ambos na página, bem como as potencialidades da leitura, especialmente (mas não só), no eixo vertical levam o poeta a adotar uma solução estranha à língua em uso.

Assim, no primeiro caso, a abertura do texto em Yo “desnaturaliza” a língua do poema em relação à norma, que recomenda a subsunção do pronome na pessoa gramatical do verbo, e assume uma posição política, crítica, da normativa literária. O uso deste procedimento se torna ainda mais explícito em “Extraduchamp (Respiro)”, já que se trata da citação, em discurso direto de caráter coloquial, da resposta dada por Duchamp em 1962 ao artista italiano Gianfranco Baruchello: “¿ / quees / loque/ haces / ahora / ?yore / / spiro.”

Assim, a antologia vai do “Aspir, expir, inspir, suspir [...]” de *Os sentidos sentidos* (1952) ao “Yo respiro” de “Extraduchamp...” (2019).

Poesia que respira contra as políticas da morte. Prosa “porosa” que vai da invenção à crítica e à teoria, da experimentação em “Axel’s site” ou “Sem saída” à reflexão sobre a geometria e o “poema-palavra” na releitura de “Novas dimensões da poesia”, no ensaio “PosWald”.

Ao longo desse processo, a incorporação dos elementos que os meios técnicos vão tornando disponíveis para radicalizar a experimentação verbivocovisual em poemas como “Walfischesnachtgesang (Canção noturnadabaleia)”, no qual o uso do computador permite a super(ex)posição do MMM de Moby, do mar e da cauda da baleia, em uma tensão entre a caligrafia, sem serifa⁴ e em minúscula, em branco sobre fundo negro, que promove o encontro de Malevich e Rodchenko. E, mais tarde, com Cid Campos, a execução da performance na qual a despoesia se encontra com a música e o cinema, tornando inespecíficas as fronteiras entre as linguagens via linguagem.⁵

Leitor atento a estas combinatórias, nas notas aos poemas o editor dá referências contidas neles, um paideuma construtivo, heterogêneo, do qual fazem parte desde um anônimo galego a Duchamp, passando por Joyce,

4 Anotado por GA na introdução.

5 *Idem* e PERLOFF, Marjorie. “ ‘Porta sempre aberta, Para o dia de uma nova era’: a ‘macintoxicação’ de Augusto de Campos”, 2021.

Patrícia Galvão, Camões, Pound, e. e. cummings, Apollinaire, Mallarmé, Dante, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Sartre, Villiers de l'Isle-Adam etc. Apresenta os poemas-código ou poemas-sem-palavra e as intraduzções (traduções intersemióticas nas quais interferem critérios visuais alheios ao original, com o fim de acentuar valores icônicos do texto). Vincula poesia, ensaio, performance. Destaca o isomorfismo nas versões feitas por Augusto de Campos dos seus poemas para o espanhol; a experimentação do poeta sobre a anotação feita por Valéry em relação a “Un coup de dés”, de Mallarmé, como “poema-estrela” (notadamente, em “El pulsar” e sua versão em vídeo)⁶. Sublinha a coerência de uma poesia da recusa por parte de Augusto de Campos (o *poetamenos* que faz despoemas, ou uma expoesia; *O rei menos o reino*); a vinculação de poesia e política (em “Cubagrama”, “Huelga”, “Brazilian football”, “Luxo”) e de invenção e política (nos ensaios, discursos e manifestos). O poeta do campo experimental, da tensão fondo-forma, o da forma (não informe mas) “Vazia” em *Outro* ou o da “tirada” no ensaio “Duchamp: la tirada dadá”; o concreto que experimenta com a tensão das palavras-coisas no espaço-tempo.

¡Bienvenido, Augusto de Campos, ao paideuma da poesia em espanhol! A dos poemas ideogramáticos de Tablada, a do experimentalismo de Huidobro e Girondo, a antipoesia de Parra, a dos barrocos Góngora e Quevedo (e Sarduy, Neruda, García Lorca, Borges...). ¡Bienvenido ao planalto de El Guesa e aos Andes de Eielson e Zurita!

Referências

CAMPOS, Augusto de. *Lenguaviaje: antología*. Sel., pról. e notas de Gonzalo Aguilar. Santiago do Chile: Biblioteca Nacional, 2017.

6 Aguilar realizou um vídeo para a exposição “Augusto de Campos / Despoemas” (Buenos Aires, 2014), inspirado no videoclipe de Paulo Barreto de 1984, com música de Caetano Veloso. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Hlgkz-g-ukc>

CAMPOS, Augusto de. *Lenguaviaje: antología*. Sel., pról. e notas de Gonzalo Aguilar. Bogotá: Uniandes, 2019. (Col. Labirinto) Publicação auspiciada pela Cátedra de Estudos Portugueses “Fernando Pessoa”, criada mediante protocolo de cooperação entre o Inst. Camões e a Universidade de los Andes, com apoio da Direção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas de Portugal.

CAMPOS, Augusto de. *Lenguaviaje: antología*. Trad. e edição Gonzalo Aguilar. Madri: Libros de la resistencia, 2020. Com apoio do MRE do Brasil em cooperação com a FBN. “Dossier poesía concreta”, a cargo de Gonzalo Aguilar e Ricardo Ibarlucía. *Diario de Poesía*. Buenos Aires, a. 10, n. 42, jul. de 1997, p.13-25.

PERLOFF, Marjorie. “ ‘Porta sempre aberta, Para o dia de uma nova era’: a ‘macintoxicação’ de Augusto de Campos”. Trad. Marina Bedran. *Revista Rosa*, v. 3, n. 1, 2021. Disponível em <https://revistarosa.com/3/porta-sempre-aberta>

Submissão: 16/03/2022

Aceite: 18/06/2022

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e88090>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

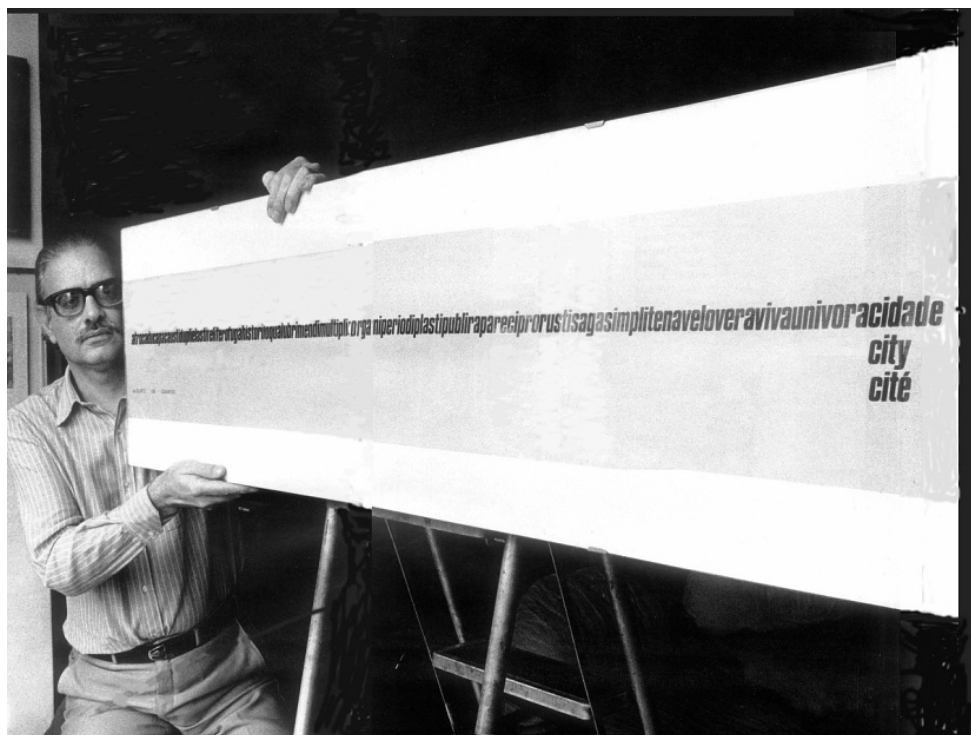
"Muito do que traduzimos partia da ideia de traduzir o aparentemente intraduzível"

Augusto de Campos in an interview
by Simone Homem de Mello

Augusto de Campos em entrevista
por Simone Homem de Mello

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e94083>

Republicação de: HOMEM DE MELLO, Simone; CAMPOS, Augusto de. "Muito do que traduzimos partia da ideia de traduzir o aparentemente intraduzível" - Entrevista de Augusto de Campos concedida à Simone Homem de Mello. *Toledo*, 2020. Disponível em: http://www.toledo-programm.de/cities_of_translators/1764/muito-do-que-traduzimos-partia-da-ideia-de-traduzir-o-aparentemente-intraduzivel.



Augusto de Campos ao lado de uma versão do seu poema “cidade/cit/cité”.

Foto de Lew Perrella, 1986.

SHM: *Augusto, entre os poetas do Grupo Noigandres, cuja formação em 1952 representa um dos marcos fundadores da Poesia Concreta, você foi o que mais experimentou com o suporte da poesia, não só produzindo obras que jogam com a tridimensionalidade – como **Linguaviagem** (cubepoem, 1967), **Poemóviles** (1968-1974), **Caixa Preta** (1975) ¹–, mas também gerando novos espaços para a palavra, em hologramas e versões de poemas para o espaço público, por exemplo. Se no texto introdutório ao ciclo de poemas **Poetamenos** (1953) você exclamava “mas luminosos, ou filmeletras, quem os tivera!”, isso de fato se cumpriria posteriormente, quando seus poemas viriam a ser projetados em edifícios de São Paulo. Se você dispusesse, nos anos 1950 e 1960, dos recursos materiais e de toda tecnologia que temos hoje, será que teria feito intervenções urbanas? Você chegou a pensar em projetos para o espaço urbano que não*

1 Augusto De Campos. Disponível em: <https://www.william-allen.net/augusto-de-campos>. Acesso em: 13 abril 2023.

puderam ser realizados, como os arquitetos expressionistas com seus projetos utópicos? Como você descreveria a relação da sua poesia com a cidade, o seu interesse em explorar o espaço urbano como lugar da poesia, a sua satisfação em ver poemas ultrapassarem o limite do livro?

AC: Sim, como evidencia a frase que você menciona da introdução que escrevi para os poemas em cores de *Poetamenos*, a princípio compostos em simples máquina de escrever, com o precário uso de papeis carbonos coloridos, eu pensava em ver poemas expostos em grandes dimensões no espaço urbano. Mas não tendo qualquer esperança de obter os meios para tanto, aos 22 anos, sem contatos que pudessem viabilizar qualquer projeto nesse sentido, fiquei “aspirando à esperança”, que de fato, muitos anos depois, se iria realizar de formas diversas em várias oportunidades com mais de um dos meus trabalhos. O poema “cidadecitycité”, de 1963, abriu caminho para isso. Em 1987 foi instalado por Julio Plaza em grandes letras de madeira pintadas em vermelho, por cerca de 80 m, na fachada do edifício da Bienal de São Paulo, como parte do evento “Trama do Gosto”.



Augusto de Campos diante do edifício da Bienal de São Paulo, com o poema “cidade” na fachada, em versão de Julio Plaza, 1987 (Foto: Lygia de Azeredo Campos)

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Foram muitas as outras intervenções citadinas, como a do poema “Quasar”, apresentado em 1982, num painel luminoso do Anhangabaú (Projeto Arte Acesa, organizado por Julio Plaza). Em 1991, tive poemas projetados em laser na Avenida Paulista: “Poesia É Risco”, “Rever”, “Tygre de Blake” (os dois primeiros, também oralizados). Em 2011, poemas como o “TUDO ESTÁ DITO”, apareceram em videoprojeções (*videomapping*) de imagens em fachada de edifício no Rio de Janeiro. Na exposição REVER (2016), voltou o “cidade” em luminoso e sonoro, na entrada da mostra, em espaço aberto. O “VIVA VAIA” virou um “*outdoor*” de rua, em Vitória, capital do Espírito Santo, este ano.



Augusto de Campos: “VIVA VAIA”, outdoor em Vitória, outubro de 2020

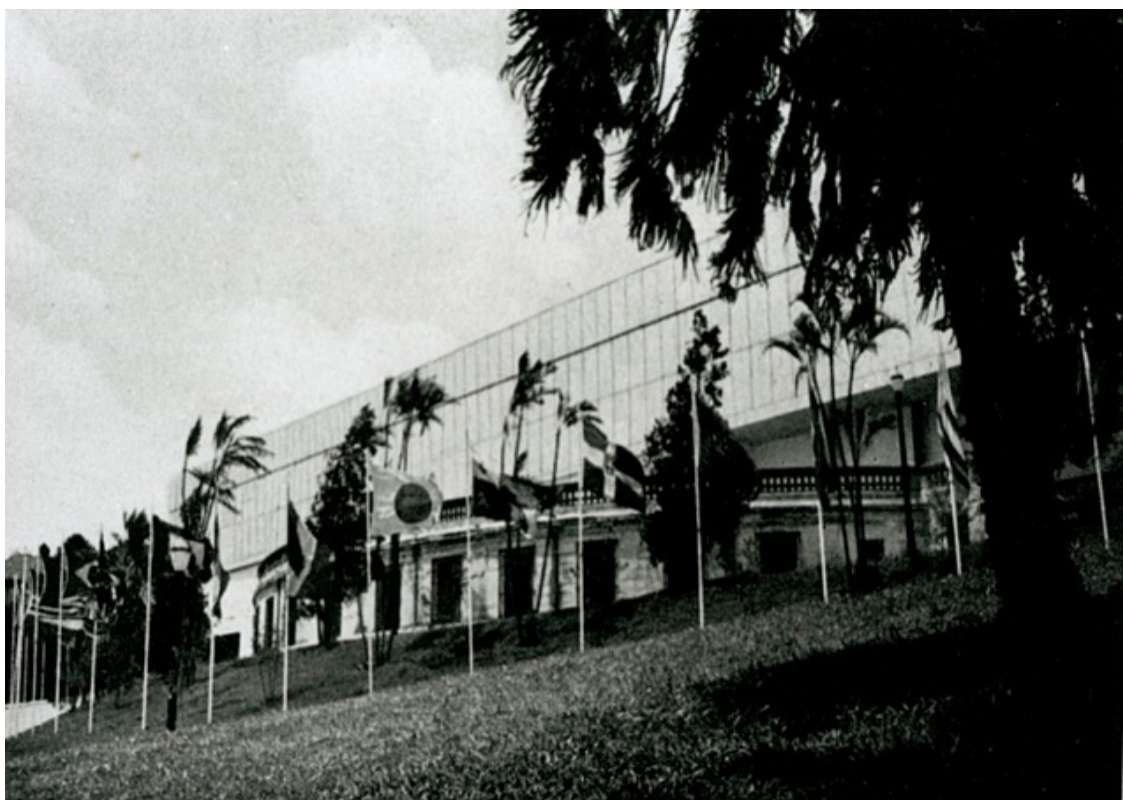
Não vejo o livro como um limite. Tenho muito apreço pelo veículo impresso e continuo publicando meus trabalhos usando o papel tradicional, reanimado pelas facilidades da impressão digital. Mas entendo que a comunicação visual, com os novos recursos tecnológicos e ambientes como o da internet, abre enormes áreas de informação e difusão que complementam

e ampliam a veiculação da matéria literária em todas as suas dimensões. Não se trata apenas de um problema de satisfação mas de necessidade. Alegreme o fato de que a questão da comunicação poética tenha dado razão às profecias de Mallarmé e das vanguardas do século XX, e, no que me diz respeito, às intervenções da poesia concreta, que enfrentaram, em seu tempo, tanta resistência e tanta incompreensão.

SHM: *Eu pediria que você contasse um pouco sobre o ambiente cultural de São Paulo nos anos 1950, do qual você, Haroldo e Décio participaram e com o qual contribuíram, ao qual também pertenciam, por exemplo, o círculo de artistas plásticos engajados na pintura concreta e a Escola Livre de Música, cofundada por Hans-Joachim Koellreutter. Muito cedo, os seus poemas foram oralizados em apresentações no Teatro de Arena e no Teatro Brasileiro de Comédia e expostos no Museu de Arte Moderna, por ocasião da Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956. O que esta cidade proporcionava a vocês, jovens de vinte e poucos anos naquela época?*

AC: O fim da segunda grande guerra, em 1945, trouxe uma grande euforia civilizatória que repercutiu também enormemente no Brasil, com a restituição do país aos quadros democráticos. Em São Paulo, criaram-se em 1947 e 1949 o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Museu de Arte Moderna (MAM) e a Bienal de São Paulo (1951), cujas atividades de reintegração e atualização cultural são notórias. No MAM foi fundamental a criação da Cinemateca, que nos proporcionou o conhecimento de tudo o que era cinema de arte tanto histórico quanto o mais avançado. As aulas de Koellreutter na Escola Livre de Música, que funcionava na Rua Sergipe, nos forneciam conhecimentos teóricos e práticos sobre as novas tendências, a música concreta e eletrônica, assim como, em relação à literatura e às artes, as livrarias importadoras instaladas no centro da cidade e que tiveram seu

auge entre 1950 e 1960. Entre outras, a Livraria Francesa, criada desde 1947, a Pioneira, especializada em livros de língua inglesa, a Loja do Livro Italiano, as cosmopolitas Kosmos e Parthenon. A Livraria Duas Cidades, instalada na região central em 1967, foi a editora das primeiras antologias individuais da poesia de Décio Pignatari e da minha, assim como a da *Teoria da Poesia Concreta*, nos anos 1970.



Pavilhão temporário da primeira Bienal de São Paulo na Esplanada do Trianon, Avenida Paulista
© Autor não identificado

Já em 1952, na Stradivarius, no centro da cidade, pequena loja de discos dirigida por Nagib Elchmer, aluno de Koellreutter, adquirimos os primeiros LPs de Schönberg, Webern, Berg, Varèse, Cage e outros. Nesse mesmo ano acontecia a exposição de artistas concretos, *Ruptura*, com o manifesto e as obras dos pioneiros da arte geométrica no país, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Kazmer Fejer, Sacilotto, e saía também o primeiro número da antologia *Noigandres*. O contato entre os dois grupos foi instintivo e

instantâneo e gestou os espetáculos do Teatro de Arena, de “poesia e música concretas”, em 1955, com as apresentações de poemas da série *Poetamenos* e leitura de um pequeno manifesto meu, “Poesia Concreta”. A 1ª exposição Nacional de Arte Concreta ocorreria em dezembro de 1956, no MAM de São Paulo, transferida em fevereiro do ano seguinte para o saguão do Ministério da Educação no Rio de Janeiro, com enorme repercussão.



1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo © Autor não identificado

SHM: A associação do Grupo Noigandres a São Paulo é tão marcante que Caetano Veloso se refere, em "Sampa" (1968), à "poesia concreta de tuas esquinas" e aos "poetas de campos e espaços". Ou seja, desde cedo, vocês faziam parte do patrimônio imaterial da cidade... E por mais paulista(na) que seja a origem da vanguarda literária concreta, a sua atuação sempre foi no sentido de abolir os provincianismos e as fronteiras de tempos e espaços. O quanto você acha que a São Paulo multicultural na virada dos anos 1920 para os anos 1930, época em que vocês nasceram, contribuiu para esse cosmopolitismo? Como vocês conseguiram

estabelecer contatos tão amplos com a Europa e os Estados Unidos, tiveram acesso a tantos livros e tantas referências numa época em que as possibilidades técnicas de comunicação eram bem mais restritas? Afinal, durante parte da infância e adolescência de vocês, o Brasil estava bastante apartado de uma Europa em guerra... Será que a escassez de relações com a Europa durante a Segunda Guerra deixou vocês ainda mais ávidos para estabelecer contatos? Afinal, os autores e as tradições que vocês escolheram como referenciais do programa da Poesia Concreta não foram todos herdados do modernismo brasileiro dos anos 1920.

AC: A época da nossa adolescência coincidiu com o fim da segunda grande guerra. Pertencíamos à classe média. Haroldo e eu estudamos o Colégio São Bento, onde se ensinava, desde o primeiro ano ginásial, francês, inglês e latim, e nos últimos espanhol. Décio estudava no Mackenzie, onde meu pai também estudou, e era de alto nível também o ensino naquele estabelecimento escolar. Lembro-me de Décio, em nossos primeiros encontros em nossa casa, na Rua Cândido Espinheira, 635, no bairro das Perdizes, para a qual vinha de trem, de Osasco, então subúrbio, a entrar declamando “Annabel Lee”, de Poe, no original... Quase todos os jornais tinham amplas seções literárias, destacando-se em minha lembrança o suplemento literário do *Diário de São Paulo*, dirigido por Geraldo Ferraz, ex-companheiro do movimento “antropófago”, de Oswald de Andrade, com ampla colaboração de Patricia Galvão, que até um trecho de *Ulysses* de James Joyce traduziria, como relatei na biografia literária *Pagu — Vida-Obra*. Era famoso o tabloide de *A Manhã*, do Rio de Janeiro. Também se faziam muito presentes as páginas literárias do jornal *O Estado de São Paulo*, onde pontificava o crítico literário Sergio Milliet, e o *Diário Carioca*, que recebia longas resenhas de Sergio Buarque de Holanda. Ambos relacionados com o modernismo brasileiro, e que dialogaram, com maior ou menor profundidade, com os

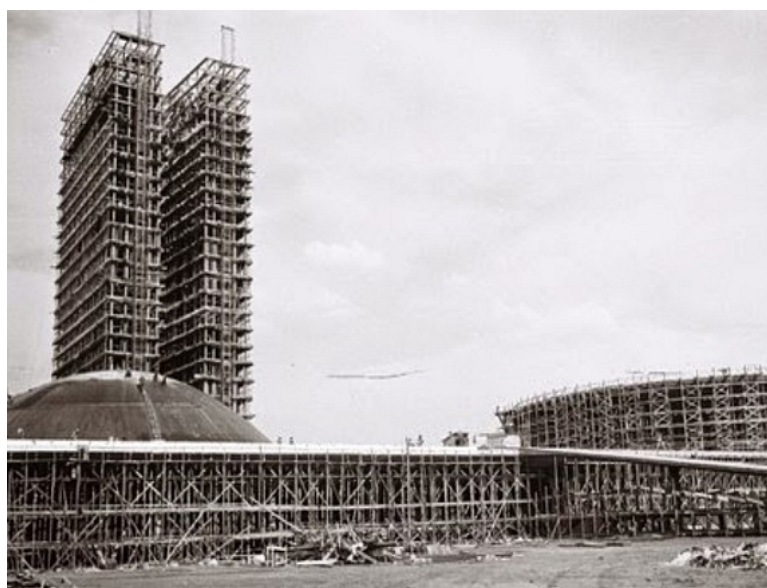
ossos primeiros livros de poemas. Em 1949, levados por Mario da Silva Brito, futuro importante historiador do Modernismo brasileiro, viemos a conhecer Oswald de Andrade, que, entusiasmado com o contato com os jovens poetas, nos presenteou, a cada um, com raros exemplares da edição de luxo, de apenas 200 exemplares, de *Poesias Reunidas O. Andrade* (1945), e a mim e Haroldo, com a dedicatória “aos irmãos Campos, firma de poesia”, um ainda mais raro exemplar da primeira edição de seu romance experimental *Serafim Ponte Grande* (1933). Não foi pequeno, portanto, o nosso contato com os antecessores modernistas de nosso país, sem contar que Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto, embora distanciados num primeiro momento, por se encontrarem no exterior, tornaram-se mais adiante muito próximos de nós. Também Manuel Bandeira e Jorge de Lima se revelaram tocados pela poesia dos “Noigandres”. Apenas Drummond mostrou hostilidade, embora *Claro Enigma*, publicado após as inovações linguísticas dos “concretos“, evidenciasse que a sua poesia havia sido afetada pela nossa. Nossa preferência referencial a Oswald e João Cabral pode ter contribuído para sua aparente má vontade...



Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos nos anos 1950

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Mas o fato é que o Brasil entrara numa fase notoriamente desenvolvimentista, sob a presidência esclarecida de Juscelino Kubitschek, e o emblema desse novo momento de euforia está estampado na fundação de Brasília, sob a égide modernizante de Oscar Niemeyer e Lucio Costa, e à qual homenageamos com a adoção do termo “Plano Piloto” em nosso manifesto de 1958. Com as informações que obtivemos desde os primeiros anos 1950 e com os conhecimentos que fomos adquirindo, nos propusemos um programa, sem dúvida ambicioso, de contribuir com algo novo para a poesia universal, e não apenas nacional. Contatos com Eugen Gomringer e os poetas visuais da área de língua alemã, como Hansjörg Meyer, e também com Ezra Pound, E. E. Cummings, Pierre Boulez, Michel Butor, os escoceses Ian Hamilton Finlay e Edwin Morgan, os americanos Mary Ellen Solt, Emmett Williams e Dick Higgins, os dois últimos ligados também ao grupo Fluxus, John Cage, Louis Zukofsky, Kitasono Katsue e os poetas japoneses da revista *Vou*, mais os grandes críticos Roman Jakobson, Max Bense e Umberto Eco, para só citar alguns dos nomes mais eminentes, criaram um diálogo internacional de grande intensidade e significação, como pode ser verificado das várias antologias e exposições de poesia concreta que intercorreram especialmente nas décadas de 1950, 1960 e 1970.



O prédio do Congresso Nacional em obras no final dos anos 1950: palácio assinado por Niemeyer.

Após muitos preconceitos e obstáculos, a “poesia concreta” vem retomando crescentemente o seu lugar na história da literatura e nas artes de nossos tempos, num universo de comunicação tecnológica, onde o visual e o auditivo adquiriram lugar privilegiado, e que, até certo ponto, foi intuído pelas pesquisas que praticamos com outros poetas que compartilharam conosco daquele primeiro momento de atuação. No Brasil, a experiência concreta teve e continua a ter, como se pode facilmente constatar, enorme repercussão, com adesões e confrontos, que até hoje não se pacificaram. Os “concretos”, vistos, equivocadamente, como “racionais e desumanos”, encontram muita resistência ainda em áreas de poesia espontaneísta e de pouca espessura cultural.

SHM: *Na sua introdução à reedição da Revista de Antropofagia de 1976, você afirmou que a “antropofagia” seria “a única filosofia original brasileira e, sob alguns aspectos, o mais radical dos movimentos artísticos que produzimos”. Além disso, acho que você também foi o primeiro a associar explicitamente a tradução-arte, conforme praticada pelos poetas do grupo Noigandres desde os anos 1950, à “Lei Antropofágica de Oswald de Andrade” (no prefácio de Verso, Reverso, Controverso, de 1978). Como você descreveria as convergências da vanguarda concreta com a Antropofagia oswaldiana? E o que distingue ambas? Pergunto isso porque, internacionalmente, os acadêmicos de Estudos da Tradução tendem a igualar, como se fosse a mesma coisa, a Antropofagia à teoria da transcrição, desenvolvida por Haroldo a partir da poética e da prática da tradução do Grupo Noigandres, e cooptar ambas para um modelo tradutório pós-colonialista.*



Edição fac-similar da *Revista de Antropofagia* (1928-29), pela Editora Abril / Metal Leve, com introdução da Augusto de Campos (1975)

AC: Do ponto de vista filosófico, embora esteja eu a invadir seara alheia, volto a afirmar que, sem demérito para os nossos estudos filosóficos, que considero de alto nível, nada há no Brasil que possa competir com os filosofemas não-ortodoxos da lavra de Oswald em seus manifestos e teses. Temos excelentes especialistas em filosofia clássica e moderna, mas nenhuma filosofia com características próprias, talvez pela própria situação político-social incipiente e ainda engatinhante do nosso gigantesco país em território e população, situação essa que acaba desviando os nossos “filósofos” para intervenções acadêmicas ou didáticas. Apoiado numa equação filosófica inédita que tomou como base da sua metafórica “antropofagia” — Nietzsche, Bachofen, Marx e Freud —, tomados como um ideograma do que pretendia como uma sociedade tecnológica, matriarcal e sem classes, Oswald deu uma configuração particular *made in Brazil* para um horizonte utópico que, embora pareça cada vez mais distante de nossas perspectivas, configura ainda uma postulação ideológica criativa e generosa que alimenta nossos sonhos de um mundo mais humano e mais justo. Valéry chegou a dizer, em um

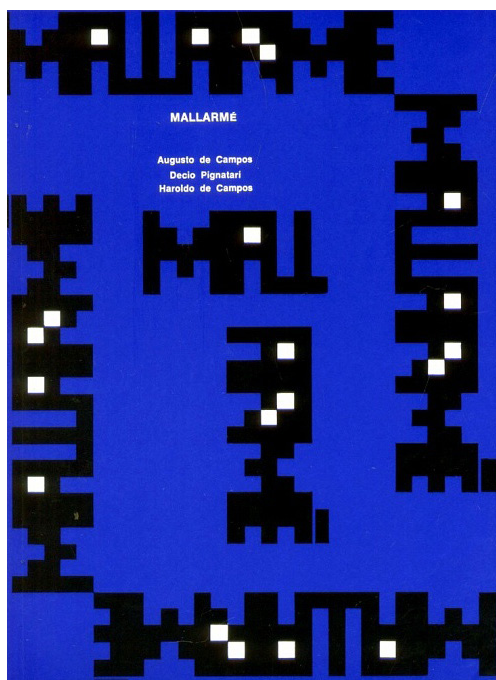
de seus *Cadernos*, “preciso de um alemão para completar minhas ideias”... Oswald pode ter precisado de mais de um ou dois, mas soube degluti-los sub specie poética, reuni-los e sintetizá-los numa equação que não me parece ter envelhecido, ainda que a nossa intelligentsia acadêmica continue a mantê-lo entre parênteses, dando preferência ao pensador europeu da moda, e resista à linguagem desaforada dos textos oswaldianos. A aplicação de conceitos da “antropofagia” à tradução, metáfora da metáfora, combina com a ideia da recriação poética, de assimilar as virtudes do traduzido ou “deglutido”, e não apenas trombar com ele...

SHM: *Talvez a maior manifestação de cosmopolitismo da poesia concreta brasileira tenha sido a incorporação da tradução como parte integrante do seu programa poético – algo inicialmente inspirado em Ezra Pound. Analogamente ao make it new poundiano, vocês criaram em língua portuguesa do Brasil – como tradutores de várias línguas – um novo cânon do que você denomina “literatura de invenção”, desde a antiguidade até a poesia contemporânea, resgatando autores que vocês consideravam relevantes para as causas literárias do presente. Como era, de modo geral, a prática vigente de tradução de poesia contra a qual vocês se voltavam com a sua proposta de tradução-arte? O que a tradução-arte, como você sempre a denominou, ou a transcrição, para usar um conceito de Haroldo, trouxe de novo para a tradição de literatura traduzida no Brasil?*

AC: Com raras exceções, dentre as quais sobressai, entre nós, o caso de um poeta menor do nosso modernismo, Guilherme de Almeida em momentos mais significativos, as traduções não eram vistas, em geral, como peças criativas, como o haviam sido em outras épocas. A partir das teorias e práticas poundianas, que constituíam o tradutor como “persona”, realçando a assimilação transmigratória de alguns textos vertidos para outras línguas,

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

começamos a pensar na tradução como arte. Jakobson e Benjamin reforçaram teoricamente a proposta. Cujas premissas levam a uma concepção rigorosa da tradução. Só traduzir aquilo que se sustenta pelos próprios pés, como alta poesia na língua de chegada. O que permitiu se falar em “transcrição”, “tradução-arte”, “transdução”. Muito do que traduzimos partia da ideia de traduzir o aparentemente intraduzível, que era especialmente a poesia de invenção, a que trabalhava nas entranhas da linguagem, desde a poesia de um Arnaut Daniel até a poesia dos vanguardistas mais radicais como Mallarmé, Pound, Joyce, Cummings, Stein, Schwitters. Depois, fomos abrindo para outros grandes criadores, os “mestres”, na categorização de Pound. Sugerindo pensar em poesia “sem repetir”, como queria Duchamp. Ou melhor. Sem repetir para pior. Não desmereço a tradução literal, especialmente a de teor analítico e crítico, que nos instrui sobre o idioma, a linguagem, o estilo e o contexto. Sem ela eu não poderia traduzir Arnaut. O que procuramos demonstrar é que sobre as literais, de evidente utilidade, há as que chegam a reviver o original em outro idioma. Podem-se ensinar as técnicas. Mas o resultado depende de algum dom imponderável que tem várias gradações. Máxima quando se tem Janis Joplin interpretando o clássico “Summertime” de Gershwin e levando a canção aos píncaros. Fitzgerald traduzindo Omar. Pound, Rihaku.



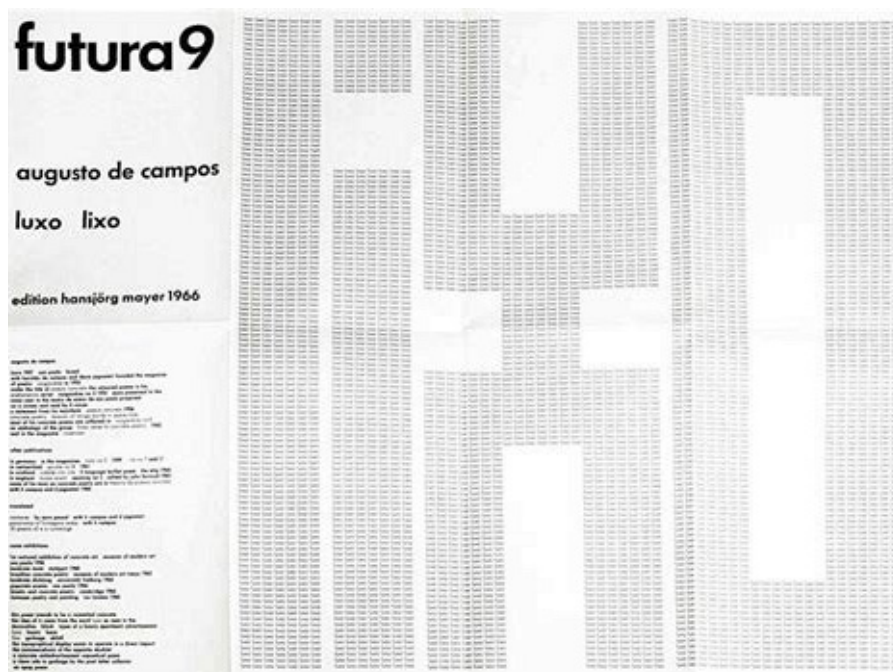
Mallarmé traduzido por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Editora Perspectiva, 1973. Capa de D. Pignatari e M. C. Machado de Barros.

SHM: *Acho interessante observar o quão intraduzíveis são, às vezes, certas tradições literárias. A poesia concreta, por exemplo, se tornou um movimento internacional em um curto espaço de tempo, mas me parece que as tradições líricas locais falam mais alto do que as propostas em comum. A poesia concreta brasileira, por exemplo, é bastante diferente da de língua alemã. Algo também intraduzível é a obra tradutória que você, o Haroldo e o Décio produziram, pois só quem sabe português poderá apreciar essas traduções, que funcionam elas mesmas como originais. Por mais que a teorização haroldiana sobre a transcrição seja um tema presente hoje nos estudos acadêmicos da tradução literária em todo o mundo, nem todos fora do Brasil conhecem a sua prática original, eu diria. De qualquer forma, a marca que vocês deixaram é inequívoca. Observando a atual produção poético-tradutória no Brasil, você reconhece o legado que deixaram? Você identifica linhagens de poesia e de tradução poética que dialogam (de fato, e não apenas tentam dialogar) com a obra de vocês? Ou você acha que a contribuição da poética tradutória do movimento concreto está necessariamente vinculada a um programa de vanguarda, algo que hoje inexistente?*

AC: Prefiro não emitir juízos sobre as traduções de outros, o que é sempre antipático. Mas poderia dizer que retomamos o veio da tradição transcriativa. Não são muitos os que a praticam, mas creio que existe uma consciência muito maior de que a tradução pode ser também uma arte e de que, como afirmava Pound, “a técnica é o teste da sinceridade”. Não faço citações nominais porque poderia desestimular ou injustiçar este ou aquele. A tradução de poesia tem uma tecnologia que pode ser explicada, como eu disse, mas que é dificilmente bem praticada por quem não tenha “ouvido poético”. Algo que não se aprende. Nasce-se com isso. Gosto de lembrar a história contada por Ira, o irmão mais velho de George Gershwin. Ele, Ira, aprendia desde jovem, a tocar piano, sem muito brilho, embora com alguma competência. Um belo dia o pequeno George, que espionava o mais velho, meio às escondidas, sentou-se no banquinho e dedilhou com a maior versatilidade o piano. Ira ouviu. Caiu a ficha. Disse Ira: “Essa não é a minha... É a do pirralho.” Mais adiante escreveu belos textos para as canções de George. O grande problema dos tradutores de poesia no Brasil, com relação à poesia do passado, é que não sabem mais metrificar, e poucos têm “ouvido natural” para o ritmo. Falo da maioria, com todas as exceções possíveis. Os abomináveis concretos, criticados acerbamente por terem decretado o fim do verso (que poucos ainda conseguem praticar), ainda sabiam...

Quanto às diferenças entre a poesia concreta brasileira e a de língua alemã, que efetivamente existem, principalmente depois do que chamamos de período ortodoxo, elas se devem às diferenças contextuais. É notório que o Brasil passou, desde os anos 1960, por alterações de ordem político-social que afetaram profundamente a nossa perspectiva cultural, frente ao estabelecimento de uma ditadura militar que durou 20 anos, com muitos

retrocessos e muita repressão. Por certo, há poetas que, mesmo indiferentes ao mundo real, conseguem praticar obras de valor.



Augusto de Campos: “LUXO” (1965), em versão de Hansjörg Mayer para Futura 9 (1966)

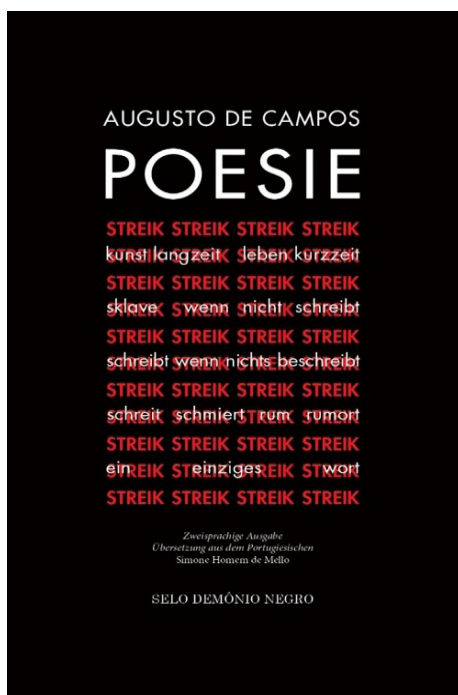
Este, porém, não era o nosso caso. Assim, nossa poética foi profundamente afetada pelos acontecimentos do contexto brasileiro, e tanto, que viemos a colocar, a partir de 1961, um adendo ao “Plano Piloto para Poesia Concreta”, de 1958. Uma frase que encontrei em textos de Maiakóvski: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária.” O que visava expressar tanto a nossa nova posição estética, integrando a mensagem política ao poema, quanto marcar a nossa divergência com as poéticas do realismo social, stalin-jdanovista, que pontificava entre nós. É claro que nem toda a nossa poesia passou a adotar este gênero de intervenção literária, mas a resposta ao contexto político-social dos anos 1960 foi contundente. No mais, a poesia nos chamava a outros projetos de reflexão e aprofundamento experiencial, já que a poesia concreta brasileira, diferentemente do que aconteceu em outros países, provocou um verdadeiro e duradouro trauma — houve quem escrevesse que ela equivalia literariamente à “bomba de

Hiroshima” — e era impositivo continuar a radicalizar as propostas estéticas que iniciamos e responder à pressão dos retrocessos contumazes que tentavam, consciente ou inconscientemente, contraditar as conquistas de novas linguagens e novos territórios poéticos.

SHM: *Tanto o legado antropofágico como o concreto-noigândrico preveem uma abertura para o novo, para o outro, para o estrangeiro e um conhecimento de si, uma afirmação do próprio. O que vem acontecendo no Brasil desde o golpe parlamentar de 2016, que culminou na subida ao poder de um desgoverno ubuesco sem precedentes, é justamente o oposto: o regime atual consegue ser ao mesmo tempo seletivamente xenófobo, genocida e autoexterminador, uma combinação rara, além de ter privado o país de sua soberania em muitos âmbitos. O engajamento ético-político presente em toda a sua obra, sempre norteado pela convicção de que não pode haver revolução sem forma revolucionária, tem se revelado nestes últimos anos sobretudo na sua presença nas redes sociais, por meio dos poemas publicados no Instagram, por exemplo. Como você acha que a poesia pode fazer jus, hoje, aos desafios de ordem ética (e também estética) com que estamos sendo confrontados? Você, o único dos poetas da vanguarda concreta a ter se apropriado das novas mídias em seu fazer poético (desde os clip-poemas da década de 1990, pelo menos), as reconhece como um veículo necessário? Qual seria o lugar da poesia em meio a um fluxo tão inapreensível de informação e a eixos de contato e comunicação tão descentrados e descentralizados? Como fazer e traduzir literatura universal em um mundo tão tribalizado?*

AC: Concordo integralmente com tudo o que diz sobre o atual governo brasileiro, que vem tentando, sistematicamente, minar a democracia, notabilizando-se inclusive como um inimigo genérico da cultura. Tenho, como nos anos 1960, premido pela minha consciência ética, voltado a

fazer poemas de conteúdo político, para denunciar a atuação criminosa não só do governo mas de outros setores, como a área jurídica, sendo eu advogado de profissão, onde pontificam alguns setores retrógrados e de direita. Reconheço, porém, as dificuldades da poesia engajada para assentar-se em valores não contingenciais, como se pode ver na própria poesia de Maiakóvski. Parece-me particularmente difícil assegurar maior permanência a obras dessa natureza, diante da precariedade de muitas de suas manifestações para se naturalizarem como “poesia”. Assim, um de meus denominados “contrapoemas”, em que me limito a transcrever um artigo da Constituição brasileira que proíbe a prisão de acusados antes de sua condenação em última instância. Tal dispositivo, que tentam desrespeitar, faz-se imprescindível, porém, em países como o nosso, sujeitos, ainda, a golpes antidemocráticos de longa duração, como garantia contra o arbítrio judiciário e a perseguição política. Evidentemente, corro todos os riscos com textos como esse, ainda que eu possa me defender com o que eu chamaria de desconstrução duchampiana do academicismo poético. Em alguns poucos desses poemas terei conseguido o equilíbrio que julgo ter obtido em poemas como “Greve” e “Luxo” dos anos 60 e 70, que me parecem ter sobrevivido com os “popcretos”, dois dos quais acolhidos pelo MALBA, Museu de Arte Moderna de Buenos Aires.



Poema “Greve” (“Streik”), em tradução alemã de Simone Homem de Mello, na capa de “Poesie”, antologia alemã de Augusto de Campos (Selo Demônio Negro, 2019)

Quanto às novas tecnologias de comunicação, que incluem a internet, entendo que são cada vez mais indispensáveis como recursos postos a disposição das artes. O público do livro de poesia é muito pequeno. A internet o ampliou muito. Por outro lado, essas tecnologias me permitiram incursionar no campo multimidiático, tentando contribuir para a superação de poéticas que já esgotaram, pela própria excelência, os meios tradicionais. Trato de pôr em destaque a necessidade de assimilar ao poema valores menos frequentes — cinemáticos, auditivos, foto e tipográficos, musicais e artísticos — mas que lhe são consanguíneos, para levar avante a prática de um repertório mais exigente, de modo a enfrentar a degradação da linguagem artística surgida com a massificação informativa a que o mundo foi induzido em face dos problemas de superpopulação, mercadologismo e desigualdade social que vivemos.

Submissão: 20/05/2022
Aceite: 20/05/2022

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e94083>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Boas-vindas a Augusto de Campos

Por ocasião da outorga do título
de *Doutor Honoris Causa* pela
Universidade Federal Fluminense,
em 25 de janeiro de 2022.

Welcoming the poet Augusto de Campos, when
he is granted the title of *Doctor Honoris Causa*
at the Universidade Federal Fluminense, on
January 25, 2022.

Claudia Neiva de Matos
Universidade Federal Fluminense (UFF)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e94089>

Tenho mínimos minutos para falar de algo da máxima importância, que é Augusto de Campos e sua obra. Começo então pelo mais óbvio, o que todos enunciam, mas eu quero repetir: que alegria e que honra para a UFF, recebê-lo em sua comunidade acadêmica! E que alegria e honra para mim, participar desta cerimônia de boas-vindas, pelo que agradeço muito aos organizadores!

Mas como falar, em tempo breve, da obra de Augusto, tão ampla, tão multifacetada e ao mesmo tempo tão dotada de coerência, toda ela construída sob o signo de um extremo apuro estético e ético? Diante dessa paisagem em vasto movimento e interação, vou-me contentar em apontar um par de traços, os que pessoalmente mais me impressionam e encantam.

O eixo dessa obra é sem dúvida a poesia, a palavra poética. Mas essa palavra se desdobra e floresce em muitas maneiras de praticar, experimentar, cultivar, traduzir, conectar, inquirir, fabricar os sentidos e as formas do poético em diversas dimensões, canais, artefatos. A palavra poética, mas também o ouvido, o olho e o pensamento poéticos. A vocação da poesia em Augusto é ocupar espaços insuspeitados da página e ultrapassá-la. Ir além. Invenção, vanguarda. Paideuma e após. Pós-tudo e algo mais. Recusando o cansaço e a facilidade, vamos adiante. Porque Poesia é Risco.

Ao longo desse percurso, reafirma-se a consistência sincera de seu projeto artístico, fundado sobre conhecimento solidamente estabelecido, mas ativado pelo sopro constante do que ele próprio definiu como “experimentação e aventura”. Com desprendimento, tenacidade e empenho afetivo, Augusto manteve-se em toda a sua longa vida em atitude aventureira e experimental diante da poesia. Levou adiante essa bandeira – ou melhor, essa chama! -- através das décadas, atravessando com galhardia os refluxos do conservadorismo poético e articulando, em parcerias com artistas da sua

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

própria e das seguintes gerações, uma vigorosa e permanente atualidade.

Adentrando desde cedo o universo tecnocomunicacional das mídias digitais, Augusto soube escapar às redes de modas e memes e mesmices para navegar, como disse, numa “anti-rede contracultural que se vai formando nas sub-artérias do sistema”. Moveu-o também uma saudável desconfiança em relação ao sucesso mercadológico fácil: “Felizmente, a poesia, pela sua inviabilidade e pelo seu desvalor econômico, contém sempre uma alta porcentagem de fracasso. A pressão da indústria cultural e o deslumbramento do público tendem a amortecer o ímpeto de renovação e a induzir à redundância bem sucedida”.

O que dizer, então?

Viva a vaia! Vivam a vitalidade e a diversidade da poesia!

E quanto à cultura institucional, à crítica estabelecida, ao mundo acadêmico? Augusto desconfia também... Via de regra, declina de cátedras e magistralidades. Já afirmou que nunca se sentiu vocacionado para ser professor: “Sempre gostei mais de aprender do que de ensinar. Faltam-me teatralidade, retórica. Sou muito introspectivo”.

No entanto, sua produção mostrou-se frequentemente comprometida com a difusão de saberes, ideias, estímulos intelectuais e artísticos. Com seus artigos, ensaios e traduções, contribuiu muitíssimo para divulgar experiências artísticas novas ou ainda mal conhecidas entre nós. Na divulgação de poesia e música de invenção, na análise e difusão de novas práticas estéticas, na exposição de suas próprias premissas e perspectivas de criação, Augusto sempre desenvolveu uma atividade que não deixava de ser pedagógica. Enfim, sempre nos ensinou muita coisa.

E não ficamos só no campo das Letras. Com desenvoltura, sensibilidade e erudição, Augusto atuou em outros domínios do poético, como a crítica de música erudita e popular, as incursões pelas artes visuais nos desdobramentos do concretismo, a tradução criativa, a exploração de

outros suportes e dimensões para a fatura e comunicação poéticas.

Artes parceiras, parcerias artísticas, com outros artistas e outras linguagens: Haroldo de Campos, Décio Pignatari e outros, no movimento concretista; Julio Plaza, Moyses Baumstein, Caetano Veloso. Cid Campos. E também, a rigor, todos os autores que leu, comentou e traduziu.

E nós, que há tantos anos lemos, escutamos e contemplamos a obra de Augusto, que amamos essa obra pela sua capacidade de ativar nosso prazer e nosso pensamento, amamos também a pessoa de Augusto: essa pessoa discreta, séria, sóbria, e até, para mim, meio misteriosa, que nos provoca respeito... E mais que respeito, nos provoca a felicidade de reconhecer nele um poeta maior, um poeta nosso!

Sabemos que Augusto nunca foi chegado a pensar as dimensões do poético pelas balizas da nacionalidade. Sabemos também, conforme mencionei acima, que ele evita as armadilhas do deslumbramento. Então, tenho que pedir a você, Augusto, que me perdoe se tomo a liberdade de declarar-me aqui bastante deslumbrada, quando vejo, quando vemos em você, para nosso júbilo e alívio, nesses tempos tão sombrios que atravessamos, um luminoso, precioso e querido poeta do Brasil, um poeta que alimenta e ilumina a cultura brasileira.

Obrigada, Augusto de Campos!

Referência:

CAMPOS, Augusto de; MATOS, Cláudia Neiva de. “Augusto de Campos”. Entrevista e apresentação crítica. In: *Revista Gragoatá (Sobre poesia)*, n.º12. Niterói: PPPG em Letras da Universidade Federal Fluminense/Eduff, 2002, p.9-22.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Submissão: 25/04/2022
Aceite: 25/04/2022

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e94089>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Dossiê temático

Aporias do tempo e da tradução

da História aos poemas
e às histórias

Construções temporais na conquista do Brasil por meio da tradução

Temporal Constructions and Brazil's
Conquest in Translation

Romana Radlwimmer
Universidade de Frankfurt, Alemanha

Tradução:
Claudia Regina Peterlini (UFSC)
Monique Cunha de Araújo (UFRGS)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e86961>

Resumo

Nas crônicas das Índias e cartas jesuíticas do séc. XVI, a temporalidade em relação à tradução se realiza tanto como sobrevivência orgânica e textual quanto como uma política de aceleração. A partir de 1500, a tradução oral da conquista portuguesa depende de figuras pontuais, mas que, depois de 1550, vai aos poucos dando lugar a uma sistematização da tradução feita pelos jesuítas. Em seus colégios, os jesuítas formam agentes bilíngues, os *meninos língua*, e ao final do séc. XVI produzem as primeiras listas de vocábulos e gramáticas, que rapidamente se difundem. Crônicas e cartas traduzidas, que inserem “outros” sistemas de conhecimento nas terminologias europeias, são “duplamente” translacionais e ampliam ainda mais a temporalidade do processo de tradução colonial. Do momento em que uma crônica é publicada pela primeira vez até quando aparecem suas traduções podem transcorrer meses, décadas ou séculos. Este trabalho considera a temporalidade a partir de uma perspectiva fenomenológica e no contexto do colonialismo, e reconstrói as diferentes camadas de significados que ela cria em relação à conquista traduzida do Brasil.

Palavras-chave: Jesuítas; Tradução; Temporalidade; Século XVI.

Resumen

En las crónicas indianas y cartas jesuitas del siglo XVI, la temporalidad de la traducción se manifiesta como sobrevivencia orgánica y textual, y como política de aceleración. A partir de 1500, la traducción oral de la conquista portuguesa depende de figuras singulares, pero después de 1550 los jesuitas llevan a cabo, cada vez más, una sistematización de la traducción. En sus escuelas, los jesuitas forman a agentes bilingües, los *meninos língua* [*niños lengua*], y a finales del siglo XVI producen las primeras listas de vocabulario y las gramáticas que se difunden rápidamente. Las crónicas y las cartas, que insierten “otros” sistemas de conocimiento en las terminologías europeas, son “traducionales” de forma doble, ampliando la temporalidad del proceso de la traducción colonial todavía más. Desde el momento en el que una crónica se publica por primera vez hasta la aparición de sus traducciones pueden transcurrir meses, décadas o hasta siglos. Este trabajo considera la temporalidad a partir de una perspectiva fenomenológica y colonial, y reconstruye las diferentes capas de significados que ella crea con respecto a la conquista traducida de Brasil.

Palabras clave: Jesuitas; Traducción; Temporalidad; Siglo XVI.

Temporalidade da tradução colonial

A partir de 1500, as crônicas comprovam a práxis da tradução oral entre os conquistadores portugueses e a população local. Elas representam esse fato como uma temporalidade direta, empiricamente experiencial que, quando registrada por escrito, contudo, perde seu caráter imediato e se torna perceptível para a Renascença europeia – tal como o tempo histórico – como um atraso. Na primeira metade do séc. XVI, a tradução colonial é fortemente atribuída a esforços pontuais, por vezes entremeados com estratégias políticas, que impulsionam apenas vagarosamente a conquista linguística; na segunda metade do século, as dinâmicas interlinguais experimentam um estabelecimento na escrita latina, o que ilustra um crescente deslocamento de poder em benefício de intervenções oficiais, missionárias e imperiais. As crônicas e cartas emergentes são, intrinsecamente, gêneros translacionais, que inserem os “outros” corpos de conhecimento da América no sistema terminológico da Europa e, por conseguinte, também nas noções de tempo definidas pelos conquistadores e missionários.

As práticas de tradução dos conquistadores, como as crônicas portuguesas do séc. XVI as descrevem, definem fenômenos da duração, articulam visões futuras e são marcadas por concepções do passado, mas encobrem a visão das múltiplas e concorrentes noções temporais que encontram na América. A tradução colonial aparece, segundo Satya Rao, como uma temporalidade contínua e teleologicamente orientada; em contraste, a tradução não-colonial, em geral, é caracterizada por uma temporalidade circular e transcendental, sem os resquícios de uma sucessão histórico-ontológica¹. A primeira predomina nas crônicas americanas do séc. XVI e encobre a existência da segunda, que, para Rao, se reencontra mais

1 RAO, Sathya. “From a Postcolonial to a Non-Colonial Theory of Translation”, 2006, p. 92.

na temporalidade interrompida e fragmentada da tradução pós-colonial do que em sua forma pura². Homi Bhabha reivindica a tradução como figura central do pensamento para as operações pós-coloniais, pois a tradução é sempre marcada pela temporalidade indeterminável do entre-lugar; o tempo da tradução contém o “elemento estrangeiro” e consiste no *movimento* de significado (“The ‘time’ of translation consists in that *movement* of meaning”, grifo do autor), no qual o princípio e a práxis da comunicação errante e exilada se realizam³.

A conquista traduzida persegue fundamentalmente uma “política da temporalidade”, por meio da qual estabelece a relação do eu com o “Outro” e constrói este último como objeto⁴. O tempo colonial da tradução é, na acepção de Johannes Fabian, carregado de sentidos e confere forma ao poder e à desigualdade nas condições de produção globalizadas. No embate com o “Outro” nas práticas coloniais de tradução, a inclusão empírica do “Outro” significa ao mesmo tempo sua exclusão teórica da temporalidade definida pelo Ocidente⁵.

Pelo menos três etapas históricas da construção do tempo podem ser retiradas das crônicas. Como primeira etapa, considera-se a chegada dos portugueses a partir de 1500, quando a tradução acontece pela práxis direta do embate com o Outro. Nessas primeiras décadas, praticamente não houve povoamento português e, assim sendo, tampouco a missionarização e o trabalho tradutório⁶. A segunda etapa é caracterizada por uma lenta, mas constante sistematização da tradução, como a realizam os jesuítas no Brasil a partir de 1549. A terceira etapa designa o maquinário tradutório de crônicas e cartas, que tornou acessível a conquista do Brasil por meio da tradução não

2 *Ibidem.*

3 BHABHA, Homi. *The Location of Culture*, 2005, p. 227-228.

4 FABIAN, Johannes. *Time and the Other*, 2014, p. xxxvii-xxxviii.

5 *Ibidem*, p. xxxix.

6 MCGINNESS, Anne B. “The Historiography of the Jesuits in Brazil Prior to the Suppression”, 2018, s. p.

apenas na Europa, mas também em todo o mundo. Todas as três etapas se sobrepõem temporalmente e revelam a conquista sob a forma de traduções em si como um fenômeno temporal complexo, no qual diversos movimentos de tradução ocorrem simultaneamente.

Traduzir, sobreviver

O ensaio de Walter Benjamin *A tarefa-renúncia do tradutor* define a temporalidade da tradução como um ato de sobrevivência:

Da mesma forma que as manifestações vitais estão intimamente ligadas ao ser vivo, sem significarem nada para ele, a tradução provém do original. Na verdade, ela não deriva tanto de sua vida quanto de sua sobrevivência. Pois a tradução é posterior ao original e assinala, no caso de obras importantes, que jamais encontram à época de sua criação seu tradutor de eleição, o estágio da continuação de sua vida. A idéia da vida e da continuação da vida de obras de arte deve ser entendida em sentido inteiramente objetivo, não metafórico. O fato de que não seja possível atribuir vida unicamente à corporeidade orgânica foi intuído mesmo por épocas em que o pensamento sofria as piores limitações.⁷

A tradução é, desse modo, um processo de recuperação, uma perduração física. A leitura que Derrida faz de Benjamin em *Babel* também aponta para a estreita relação semântica entre tradução e sobrevivência: “Benjamin semble proposer une comparaison ou une métaphore – elle s’ouvre par un ‘de meme que’ – et d’emblée tout se déplace entre *Übersetzen*, *Übertragen*, *Überleben*”⁸ [“Benjamin parece propor uma comparação ou uma metáfora – ela começa por um ‘Da mesma forma que...’ – e de repente tudo se locomove entre *Übersetzen*, *Übertragen*, *Überleben*”]⁹.

No contexto inicial da conquista portuguesa do Brasil, o “sentido inteiramente objetivo” da temporalidade deslocada da tradução, ao qual

7 BENJAMIN, Walter. “A tarefa-renúncia do tradutor”, 2008, p. 68.

8 DERRIDA, Jacques. “Des Tours de Babel. Appendix”, 1985, p. 222, grifos do autor.

9 DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 31, grifos do autor.

se refere Walter Benjamin, reporta-se não apenas ao textual, mas também à “corporeidade orgânica” humana. Esse aspecto temporal da tradução emerge aqui em três variantes: como tradução pela sobrevivência, como tradução para sobreviver e como tradução de sobrevivência. Na fase do primeiro contato, compreende-se a tradução pela sobrevivência, pois os tradutores foram aqueles que, por vezes, escaparam de suas sentenças de morte. No início do séc. XVI, era bastante usual levar portugueses condenados para um navio em vez de ao cadafalso, para que eles pudessem executar tarefas consideradas difíceis, perigosas ou desagradáveis no Brasil, como permanecer junto à população local e aprender a sua língua¹⁰. O primeiro português a desempenhar comprovadamente a função de tradutor no Brasil é Afonso Ribeiro. A carta de Pêro Vaz de Caminha a D. Manuel I, datada de maio de 1500, mostra que durante a primeira expedição no Brasil, Pedro Álvares Cabral teria deixado Ribeiro em terra junto com outros degredados para aprender sobre o modo de vida local, e dali em diante servir como tradutor:

[E] mandou cõ eles pera ficar la huu[m] manço bo degradado criado de dom joham teelo aq[ue] chamã aº rribeiro pera amdar la com eles e saber de seu vjuer e maneira [...].
[E mandou com eles para ficar lá um mancebo degradado, criado de D. João Telo, a que chamam Afonso Ribeiro, para andar lá com eles e saber de seu viver e maneira] [...].¹¹

Para Afonso Ribeiro, a tradução tem efeitos concretos sobre a temporalidade de sua existência – e sobre a continuidade de sua própria vida. Tradutores como ele trocam suas sentenças pela atividade tradutória, o que, na melhor das hipóteses, prolonga significativamente suas vidas.

Nas primeiras décadas da conquista, os portugueses não chegaram a desenvolver um sistema eficiente que facilitasse a tradução. Eles confiam

10 CAETANO, Maria Paula; ÁGUAS, Neves. “Notas”, 1997, p. 19.

11 CAMINHA, Pêro Vaz de. *Carta a el-rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil, 1500/1978*, p. 3v.

naqueles tradutores que aprenderam tupi e outras línguas a partir da necessidade concreta da vida. Esses tradutores são, como era comum na Renascença, amadores¹²; eles traduzem por uma necessidade histórica imediata. A tradução depende, nessa fase, de figuras pontuais que apreendem e transmitem adiante as circunstâncias linguísticas e culturais do Brasil e de Portugal das quais as crônicas e cartas relatam.

No caso de Pero Correia, pode-se observar como a tradução para sobreviver e a tradução da sobrevivência se manifestam no período inicial da conquista. Esse português vive pelo menos desde 1534 no Brasil, e com a chegada dos jesuítas em 1549, em São Vicente¹³. Pero Correia é um exímio tradutor, segundo Padre Manuel da Nóbrega “virtuoso e sábio e o melhor lingua do Brasil”¹⁴. Antes de seu ingresso na Companhia de Jesus em 1549 ou 1550, ele desempenha por muito tempo a função de caçador de índios Tupi, utilizando seus conhecimentos linguísticos tanto para sua própria sobrevivência como também para a morte dos povos originários, e, com isso, também para o seu enriquecimento pessoal: “[O] irmão Pedro Correa [...] [g]astou muitos anuas de sua vida acomodando-se ao modo de viver do lugar, salteando, e caltivando Indios por mar, e por terra, de que enriquecia sua casa”¹⁵. Várias cartas jesuíticas, datadas do período de 1553 a 1555, reconstroem a (sobre)vivência, a tradução e a morte de Pero Correia. As informações só alcançam a posteridade quase exclusivamente enquanto traduções; elas “sobrevivem”, no sentido literal de Benjamin, por intermédio de tradutores que são hoje, em sua maioria, desconhecidos, muito tempo depois que os originais portugueses desaparecem da história. José de Anchieta escreveu sobre a morte de Correia no final de março de

12 BURKE, Peter. “The Renaissance Translator as Go-Between”, 2005, p. 19.

13 PAGE, Carlos A. “Biobibliografía de los protomártires jesuitas de América”, 2018, p. 74.

14 LEITE, Serafim. *Monumenta Brasiliae I (1538-1553)*, 1956, p. 45.

15 VASCONCELLOS, Simão. *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil, 1865*, p. 101.

1555 a partir de relatos de testemunhas oculares. O original dessa carta a Ignácio de Loyola é considerado perdido; mas uma tradução (ou uma cópia) em língua latina foi conservada, e um resumo traduzido para o espanhol foi impresso no mesmo ano em Lisboa, em 1556 em Barcelona e em 1561 em Zaragoza, bem como publicado em tradução italiana em 1557, em Roma, e em 1565 em Veneza¹⁶. Uma outra carta, escrita anonimamente por um jesuíta do Brasil a Portugal em 1553, fornece informações sobre Correia. O original em português da carta encontra-se perdido, mas a tradução em espanhol existe, da mesma forma que a tradução em língua latina feita a partir da tradução espanhola¹⁷. O autor anônimo, que traduziu para o Padre Francisco Pires e afirma algumas vezes na carta pregar para ele em tupi¹⁸, relata as estratégias de tradução das quais Correia se utiliza para sobreviver. Certa vez, antes de se tornar jesuíta, Correia teria se passado por filho de uma “índia” para escapar da morte; ele dominava a língua local tão bem, que a trapaça não foi notada: “Aquí vino una vez el Hermano Pero Correa, estando aún en el mundo, y, queriéndole matar los gentiles, se hizo hijo de una destas indias y de un hombre blanco, la qual por pensar que era su hijo hizo que no le matassen”¹⁹.

Depois de ingressar na Companhia de Jesus, Correia passa a utilizar suas habilidades de tradução para a atividade missionária. Seu passado de assassino, no entanto, é dificilmente passível de ser conciliado com a nova atividade como sacerdote. Em uma carta traduzida para o espanhol (o original

16 O título da tradução espanhola é *Copia de unas cartas... dela India, Iapon, y Brasil a los Padres y hermanos dela misma compañía, en Portugal trasladadas de portugues en castellano [...]*. LEITE, Serafim. *Monumenta Brasiliae II (1553-1558)*, 1957, p. 173-174.

17 Peter Burke descreve a tradução da tradução como uma prática convencional da Renascença: “One aspect of the freedom of Renaissance translation is that they were often made at second hand. The English translated Italian and Spanish text from French, the French and the Germans translated Spanish texts from Italian, and so on. On occasion the translation was even more distant from the original”. BURKE, Peter. “The Renaissance Translator as Go-Between”, 2005, p. 25.

18 LEITE, Serafim. *Monumenta Brasiliae I (1538-1553)*, 1956, p. 425.

19 ANÔNIMO. “De um Irmão do Brasil aos Irmãos de Portugal. 10 de março de 1553”, 1956, p. 429.

em português também foi perdido) destinada ao Padre Simão Rodrigues em Lisboa, de 12 de fevereiro de 1553, o Padre Manuel da Nóbrega narra sobre esse dilema:

El Hermano Pero Correa es acá grande instrumento para por él N. Señor obrar mucho, porque es virtuoso y sabio, y la mejor lengua del Brasil. Tiene partes para se aver de ordenar de missa, pero tiene impedimento que no puede ser sin dispensación y los nuestros poderes no se extienden a sus casos, que son muerte voluntaria de algunos indios gentiles desta tierra. Se el Obispo no los tiene, como se dezía que sperava por ellos, haga V.R. averlos, porque siendo de missa hará mucho más fruto en las confesiones.²⁰

Sob a condição de que a partir de então ele passasse a traduzir apenas para a Companhia de Jesus, Correia recebe a absolvição da instância religiosa. De Pero Correia foram preservadas cinco cartas, nas quais relata seu contínuo trabalho de tradução: “O Padre foi desde Sam Vicente entre os Indios e levou consigo alguns Irmãos e eu era hum delles. Por todos os lugares [...] me mandava pregar-lhes [...]. E por laa por onde fomos fallando com todos os Principaes, nos diziam que queriam aprender a fee”²¹. Sua atividade como tradutor missionário constitui um estado constante de sobrevivência, permanecendo totalmente no limiar entre a vida e a morte. Em sua carta a Simão Rodrigues, datada de 10 de março de 1553, Correia relata (nesse caso, na versão em espanhol conservada, que substitui o original perdido em português) os perigos enfrentados durante suas viagens como tradutor: “[E] stamos para nós ir a la Baya a ver si allá podemos hazer algún fruto, de lo qual estoi muy confiado, porque yo hize la paz con aquella gentilidad con mucho gasto [...] y peligro para mi persona”²². Em sua última carta, enviada de São

20 NÓBREGA, Manuel da. “Ao P. Simão Rodrigues, Lisboa. 12 de fevereiro de 1553”, 1956, p. 423.

21 CORREIA, Pero. “Ao P. Belchior Nunes Barreto, Coimbra. 8 de junho de 1551”, 1956, p. 220.

22 CORREIA, Pero. “Ao P. Simão Rodrigues, Lisboa]. 10 de março de 1553”, 1956, p. 442-443.

Vicente ao Padre Brás Lourenço no Espírito Santo em 18 de julho de 1554, Pero Correia escreve de forma ainda mais clara sobre os ataques à sua vida como tradutor, referindo-se a si mesmo em terceira pessoa:

[N]uestro Padre Nóbrega mandó un Hermano que sabe alguna cosa de la lengua por su precursor por el sertán dentro a predicar la palabra del Señor. El qual Hermano tenemos por averiguado el demonio quererlo matar por el camino, porque de una vez le derribó de treynta o quarenta palmos en largo y grosura de una pierna en cima de la cabeça, que todos los que lo vieron juzgaron por muerto [...] y juzgaron todos que tenía la cabeça quebrada.²³

A tradução em espanhol aqui reproduzida (o original em português não existe mais) resume a sobrevivência de Correia: narrativas de sobrevivência (de tradutores), portanto, são traduzidas e entram na esfera pública mundial, onde se tornam acessíveis. Correia morre em 1554 durante uma viagem para atuar como tradutor; os Carijós o matam quando ele tenta catequizá-los. Na já mencionada carta a Ignácio de Loyola, de 1555, José de Anchieta relata – aqui em uma das retraduições portuguesas feitas a partir de 1877²⁴ – que a culpa da morte de Pero Correia recai sobre um tradutor espanhol que os padres encontraram em sua viagem. O espanhol estaria vivendo há muito tempo entre os Carijós e os teria incitado contra os padres:

[U]m castelhano, intérprete dos Indios, chegou perto dos Irmãos [...]. Aquele castelhano (que passara muito tempo entre os Carijós adoptando-lhes os costumes, mas excedendo-os em corrupção, pelo que tinha muita autoridade junto deles) aconselhava que fizessem guerra aos inimigos [...]. E costume destes intérpretes, agentes da iniquidade, precipitar na perdição os Indios com tais mentiras.²⁵

A sobrevivência ou não-sobrevivência é conduzida pelo tradutor

23 CORREIA, Pero. “Ao P. Brás Lourenço, Espírito Santo. 18 de julho de 1554”, 1957, p. 66.

24 LEITE, Serafim. *Monumenta Brasiliae II (1553-1558)*, 1957, p. 174.

25 ANCHIETA, José de. “Ao P. Inácio de Loyola. Março de 1555”, 1957, p. 200-201.

mendaz, que representa alegoricamente a tradução proverbial como traição (tradução-traição). Anchieta dramatiza a cena e até mesmo encena a morte de Pero Correia como um ato de tradução:

O Irmão Pero, vendo-o assim tratado, começou a falar aos Índios. Não sabemos quais foram as suas palavras, mas é de crer que em tal tempo as pronunciasse referentes à Glória de Deus. Em lugar de resposta, foi varado pelas frechas dos Índios; mas nem por isso deixou de lhes continuar a falar até que, não podendo já suportar a dor, [...] foi morto [...].²⁶

Nessa versão, Correia traduz – como supõe Anchieta, o Evangelho – até o último minuto de sua vida, e continua falando com os Carijós até não poder mais suportar a dor.

Desaceleração, aceleração

Na fase inicial da conquista portuguesa e das missões, a tradução designa não apenas sobrevivência – prolongando ou encurtando a vida humana e textual –; em seu caráter imediato, ela também acelera ou retarda a missionarização. Para Walter Benjamin, o caráter imediato é um traço característico que define fenomenologicamente a tradução: “Aparece aqui o traço que distingue completamente a tradução da obra de criação literária [...], pois sua intenção jamais concerne à língua enquanto tal, à sua totalidade, mas só, de modo imediato, a certas correlações de conteúdo verbal”²⁷. Nas primeiras décadas da colonização portuguesa, a tradução é um ato que possui um caráter acentuadamente imediato, mas não desprovido de história. Os primeiros jesuítas, os padres Manuel da Nóbrega, António Pires, Leonardo Nunes e João Azpilcueta (ou Juan de Azpilcueta Navarro), bem como os irmãos Vicente Rodrigues e Diogo Jácome, chegam ao Brasil em 29 de março de 1549²⁸. Na segunda expedição, em 1550, chegam os

26 *Ibidem*, p. 202.

27 BENJAMIN, Walter. “A tarefa-renúncia do tradutor”, 2008, p. 59.

28 METCALF, Alida C. “Disillusioned Go-Betweens”, 2008, p. 283.

padres Afonso Brás e Francisco Pires, na terceira, em 1553, outros padres²⁹.

Logo erguem-se vozes que veem a falta de sistematização linguística como um obstáculo à tradução e, portanto, à missionarização. Em 1553, Pero Correia, que não sabe latim, chama atenção para a falta daqueles documentos escritos de que necessita urgentemente para a realização efetiva de seu trabalho de tradução: “Yo siempre les hablo [a los nuestros Indios, hijos de Indios que tenemos en casa] [...] en sua leng[u]a [...]; mas fáltanme libros en language para estudiar, porque no soi latino y no me puedo ajudar de los de latín”³⁰. Já em sua primeira carta, de 10 de abril de 1549, o líder jesuíta Manuel da Nóbrega reclama que o trabalho missionário estaria se desacelerando, porque não havia glossários ou outra documentação escrita para dar apoio à tradução:

Trabalhey por tirar em sua lingoa as orações a algumas pratic[as de] N. Senhor, e nom posso achar lingoa que mo saiba dizer, porque sam elles tam brutos que nem vocabulos tem. Spero de as tirar o melhor que poder com hum homem que nesta terra se criou de moço, ho qual agora anda muy occupado em o que ho Governador lhe manda e nom está aqui.³¹

O líder da Ordem religiosa despreza os sistemas locais de conhecimento, que operam até então sem a forma escrita e orientam a tradução por temporalidade não-colonial. Por esse motivo, Nóbrega recorre ao tradutor Diego Alvares³², que havia viajado como jovem fidalgo da cidade portuguesa de Viana para o Novo Mundo e cujo navio naufragara na Bahia. Lá, quase morto por Tupis, casa-se por fim com Paraguaçu, a quem mais tarde batizaria como Catarina Álvares. Uma carta enviada por Francisco Pires da Bahia a

29 LEITE, Serafim. *Monumenta Brasiliae I (1538-1553)*, 1956, p. 20.

30 CORREIA, Pero. “[Ao P. Simão Rodrigues, Lisboa]. 10 de março de 1553”, 1956, p. 440.

31 NÓBREGA, Manuel da. “Ao P. Simão Rodrigues, Lisboa. 10 (?) de abril de 1549”, 1956, p. 112.

32 Diego Alvares ficou conhecido depois como o “Caramuru”, que é um personagem popular da história brasileira, aparecendo como figura literária nas obras de Santa Rita Durão e Mário de Andrade, por exemplo, e em adaptações fílmicas como *Caramuru: A Invenção do Brasil* (2001).

Coimbra, em 7 de agosto de 1552, informa sobre Alvares e uma cópia dela se encontra conservada até hoje em Évora; a original foi traduzida para o espanhol por contemporâneos, e uma tradução italiana foi feita a partir da espanhola³³. Pires evidencia, repetidas vezes nessa carta, até que ponto os jesuítas confiam inicialmente nos portugueses que tinham permanecido por muitos anos no Brasil para fomentar diretamente o processo de tradução e, assim, acelerar a missionarização:

Ho P.e Nobriga ordenou com o Bispo que fizesse com Diogo Alveres, por língoa dos Índios Caramoru, aho qual tem grande credito os Índios por aver corenta ou sinquoenta annos que anda antre elles e ser velho honrrado, que andasse pellas Aldeas com os Padres, prometendo-lhe ordenado d’El Rei, o que ao Bispo pareceu muito bem e logo ho poz em obra e lhe falou. E assi se fará, e está concertado ir hum dia destes por todas as Aldeas a pregar contra ha abusão que está semeada antre elles e declarar-lhes a verdade, e á-de sser pai dos que se converterem.³⁴

Além de Diego Alvares, outros portugueses que viviam há mais tempo no Brasil também atuam como importantes instrumentos para a tradução na fase inicial do trabalho missionário. Alguns tradutores são, do ponto de vista moral, rejeitados pelos jesuítas, como João Ramalho, que deixara sua mulher em Portugal e vivera por décadas com muitas mulheres simultaneamente, fato que os jesuítas descrevem estarrecidos – Manuel da Nóbrega designa Ramalho de “petra scandali para nós”³⁵. No entanto, os jesuítas confiam na competência linguística e cultural de Ramalho, e Nóbrega costumava levar em viagens os filhos de Ramalho, chamados de “mamelucos”, para melhor justificar a presença dos jesuítas³⁶. A poligamia e a bigamia, um problema para os jesuítas, eram costumes nativos que os colonizadores e colonos adotam

33 LEITE, Serafim. *Monumenta Brasiliae I (1538-1553)*, 1956, p. 390-391.

34 PIRES, Francisco. “Aos Padres e Irmãos de Coimbra. 7 de agosto de 1552”, 1956, p. 397-398.

35 NÓBREGA, Manuel da. “Ao P. Luís Gonçalves da Câmara, Lisboa. 15 de junho de 1553”, 1956, p. 498.

36 LEITE, Serafim. *Monumenta Brasiliae I (1538-1553)*, 1956, p. 557; 560.

rapidamente, e em grande número, apropriando-se deles e os “traduzindo” para si³⁷.

Uma tradutora mulher desse período é Maria Rosa Leitão, que era casada com um português. António Pires adverte os seus confrades para não se alarmarem com uma mulher nativa que ensina o Evangelho, assegurando-lhes a honestidade e a eficácia da tradução: “Ho interprete hé huma molher casada, das mais honrradas da terra e das [mais ricas. E n]ão vos spanteis, Irmãos, em vos dizer as condições [...], pois faz o que muytos homens linguas se não atreverão fazer polla mortificação que nisso sentião”³⁸.

A grande relevância atribuída a esses indivíduos como representantes dos jesuítas também se constitui na utilização do seu poder de tradução para influenciar o decurso do tempo. A carta, provavelmente escrita em espanhol, de Juan Azpilcueta Navarro – um dos primeiros jesuítas do Brasil e, posteriormente, tradutor –, descreve um incidente antropófago em 1551 que levou outro tradutor a não querer mais traduzir o Evangelho: “[E]ntonces acabavan de matar una muchacha, y [...] hallé que la estaban coziendo para la comer [...]. Respondióme uno dellos que si más hablasse que otro tanto nos haría. Yo no lo entendí sino la lengua que conmigo llevaba, a la qual insistí que hablase lo que yo le dixiesse, pero nunca osó de hablar palabra”³⁹. A narrativa sugere, mais uma vez aqui, que um tradutor decide questões de vida e morte para a manutenção de seu próprio bem-estar físico, mas contra a rápida disseminação da doutrina cristã. Com isso, mais uma prática de tradução é impedida com êxito, pois o temido tropo europeu do canibal consiste, como comenta Carlos Jáuregui, em uma prática de tradução na qual, ao devorar, o outro é transformado e traduzido no próprio – o que para os missionários deveria ser impedido a todo custo, tanto no nível físico

37 METCALF, Alida C. “Disillusioned Go-Betweens”, 2008, p. 291-292.

38 PIRES, António. “Aos Padres e Irmãos de Coimbra. 4 de junho de 1552”, 1956, p. 326.

39 AZPILCUETA [NAVARRO], João. “Aos Padres e Irmãos de Coimbra. Agosto (?) de 1551”, 1956, p. 282.

quanto no metafórico⁴⁰. A tradução colonial é unilateral e não visa a troca em pé de igualdade, mas sim a incorporação de línguas e culturas aos paradigmas ocidentais⁴¹. O inconcebível é o caminho contrário: a integração dos corpos e dos modos de pensar europeus nas condições de vida e temporalidades locais, que a figura do Antropófago anuncia aos senhores coloniais de modo extremamente aterrorizador⁴².

A missionarização se acelera na década de 1550 com a tradução sistematizada passando a ser exigida com urgência. Paralelo ao uso de indivíduos que a vida converteu em tradutores, ou que aprenderam a ser tradutores de modo autodidata, como Azpilcueta Navarro, os jesuítas tentam estabelecer a tradução na sua forma escrita. Nessa fase, a temporalidade da tradução construída nas cartas coloniais pode ser entendida como uma retórica do aceleramento. Em sua carta de 10 de abril de 1549, Manuel da Nóbrega logo deixa claro que a possibilidade de uma tradução mais célere estava no topo de suas prioridades: “Trabalhamos de saber a lingua delles e nisto ho P.e Navarro nos leva vantagem a todos. Temos determinado ir viver com as Aldeas como estivermos mais assentados e seguros, e a aprender com elles a lingoa, e i-los doctrinando pouco a pouco”⁴³. Em um primeiro momento, os jesuítas começam a examinar as rotinas ao longo do tempo daqueles a quem desejavam catequizar, a fim de a elas ajustar suas atividades. Pero Correia relata que, em uma viagem com o Padre Leonardo Nunes, ele pregava pela manhã, pois era dessa forma que os jesuítas se utilizavam da usual divisão de tempo local para atividades religiosas e as substituíam: “[M]e mandava pregar-lhe nas madrugadas, duas horas ou mais; e era na

40 JÁUREGUI, Carlos A. *Canibalia*, 2008, p. 112.

41 BOTHA Maricel; BEUKES, Anne-Marie. “Translation tradition throughout South African history”, p. 248.

42 Para explicações mais abrangentes sobre o Antropófago e considerações relacionadas à tradução, conferir JÁUREGUI, Carlos A. *Canibalia*, 2008.

43 NÓBREGA, Manuel da. “Ao P. Simão Rodrigues, Lisboa. 10 (?) de abril de 1549”, 1956, p. 111-112.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

madrugada porque emtão era custume de lhe preguarem os seus Principaes e Pagés, a que elles muyto crem”⁴⁴. Os jesuítas também se utilizam dos ritmos, dos instrumentos e das melodias dos povos originários para difundir suas mensagens⁴⁵, tornando o desconhecido traduzível pelas formas de temporalidade que já eram conhecidas pelos processos rituais locais.

Os jesuítas logo fundam seus primeiros Colégios; no final da década de 1550 cerca de 100 crianças frequentam o Colégio de São João, 300 o Colégio de Santa Cruz, 400 o Colégio de Bom Jesus⁴⁶. Em 2 de agosto de 1551, António Pires relata sobre o novo colégio na Bahia, em uma tradução espanhola (o original português se perdeu): “En la Baya está dando princípio a una casa, en que se recojan y se enseñan los niños de los gentiles nuevamente convertidos. La qual se empeçó con algunos mestiços de la tierra, y con algunos de los huérfanos que dallá vinieron en el galeón”⁴⁷. Pires refere-se nesse trecho aos chamados *meninos língua*, órfãos portugueses que os jesuítas traziam para o Brasil para interagirem com as crianças da população local e tornarem-se uma espécie de agentes multilíngues. Os dois grupos de crianças aprendem mutuamente a língua do outro. Nesse momento, o aprendizado das línguas se acelera, como descreve Francisco Pires sobre o desenvolvimento dos colégios, um ano depois, em 7 de agosto de 1552: “Os mininos [...] fazem muito fructo e ajudão muito bem aos Padres [...]. Em casa se tem muito exercicio de tudo, assi das pregações, como de cantigas, pella língua e em portugues, e aprendem muito bem ho necessario”⁴⁸. As crianças bilíngues acompanham o Padre Nóbrega em viagens pelo Brasil e traduzem para ele. Apesar da relevância dos *meninos* como tradutores, eles estranhamente permaneceram sem voz. Segundo Serafim Leite, existem nos arquivos, a

44 CORREIA, Pero. “Ao P. Belchior Nunes Barreto, Coimbra. 8 de junho de 1551”, 1956, p. 220.

45 METCALF, Alida C. “Disillusioned Go-Betweens”, 2008, p. 289.

46 *Ibidem*, p. 300.

47 PIRES, António. “Aos Padres e Irmãos de Coimbra. 2 de agosto de 1551”, 1956, p. 258.

48 PIRES, Francisco. “Aos Padres e Irmãos de Coimbra. 7 de agosto de 1552”, 1956, p. 396.

saber, “algumas cartas dalgum menino, ou pessoa não bem identificada”, que tratam, entretanto, de documentos da Sesmaria, instituição de direito agrícola, ou do sistema financeiro⁴⁹. Outras cartas, como a “Dos meninos da Baía aos meninos de Lisboa”, de 1552, a qual Nóbrega encarregou os meninos de escrever, são dadas como perdidas⁵⁰. Os relatos sobre os *meninos* provêm, portanto, de terceiros. Uma carta datada de 5 de agosto de 1552, assinada com o nome *meninos* e destinada a Pero Doménech, que a traduziu para o espanhol, foi provavelmente escrita por Francisco Pires. Essa “Carta dos meninos órfãos” relata a suposta visão deles dos acontecimentos em terceira pessoa, como, por exemplo, que as crianças acompanham os padres, cantam e pregam na língua da população local⁵¹.

Num primeiro momento, os esforços dos colégios jesuítas ainda estão ligados à imediata tradução oral; o objetivo inicial é formar cristãos que falem tupi e difundam os ensinamentos cristãos nessa língua. Não demora, contudo, para que os jesuítas comecem a fazer o registro das línguas locais. Em 14 de outubro de 1565, Juan Alfonso do Polanco, secretário de Ignácio de Loyola, escreve de Roma em espanhol ao Padre Leão Henrique em Lisboa para que ele escreva para a Índia, Japão e Brasil a fim de solicitar listas de vocábulos nas línguas mais comuns dos três lugares:

Parece a N. P. General se scriva a la India y al Brasil y también al Giapón que embien, de la lengua más commún que allá corre, un Vocabulario para que los nuestros, que speram hay el tiempo que han de passar par‘aquellas partes, se puedan començar exercitar en la lengua de aquella parte a donde han de ser embiados, y nel tempo que se navega, y suele ser bien largo, también podrá ser sobrase tiempo para esto. V. R. podrá hazer se dé este aviso aquellas partes, porque, se las letras 5 que 15 de acá se l’enviaren no llegaren a tiempo, come a veces ha entervenido, no dexé de liegar a tiempo esse aviso.⁵²

49 LEITE, Serafim. *Monumenta Brasiliae I (1538-1553)*, 1956, p. 20.

50 *Ibidem*, p. 390.

51 PIRES, Francisco. “Carta dos meninos órfãos ao P. Pero Doménech, Lisboa”, 1956, p. 384-385.

52 POLANCO, Juan Alfonso de. “Ao P. Leão Henriques, Lisboa. 14 de outubro de 1565”, 1960, p. 283.

Esses recursos linguísticos escritos deveriam ser disponibilizados aos irmãos da Ordem antes do embarque. Os irmãos tinham, assim, a possibilidade de estudar prontamente as línguas locais das colônias durante as longas viagens marítimas. Nesse sentido, antecipa-se a fase de imersão na língua local e surge uma nova temporalidade da tradução colonial. Aos missionários é solicitado que privilegiem o uso das línguas locais em detrimento da própria, pois pressupunha-se que isso poderia acelerar o processo de missionarização: adequar-se à língua e aos costumes dos Outros, e não o contrário, ou seja, forçar as pessoas a adotarem a língua do conquistador. No entanto, os jesuítas operam uma vigorosa redução linguística do Brasil multilíngue - estima-se que existiam 1200 línguas locais de várias famílias de línguas não relacionadas entre si quando da chegada dos portugueses⁵³. Fernão Cardim distingue as inúmeras línguas brasileiras nos *Tratados da Terra e Gente do Brasil*, escritos entre 1583 e 1601 e organizados sob esse título em 1925: “Em toda esta província há muitas e várias [...] diferentes línguas [...]. Outras há que chamão *Guayacatu* [...]; éstes têm língua diferente [...]. Outros chamão-se *Jacuruujã*; [...] têm outra lingua⁵⁴”. Cardim usa expressões de diferentes idiomas para descrever a flora e a fauna do Brasil, criando um conglomerado multilíngue de textos povoados por animais, como as cobras *Boicininga* ou *Igbigracuá*, os papagaios *Anapurú* ou *Guainumbig*, e árvores, como a *Caarobmoçorandigba*.

Portanto, para acelerar o processo de missionarização, os jesuítas reduzem e uniformizam a diversidade linguística. A Companhia de Jesus estabelece o tupinambá como a *língua geral*, que deveria substituir todas as outras línguas nas décadas seguintes, de modo que o tupi passou a significar a cristianização bem-sucedida enquanto os não-falantes de tupi eram

53 SILVA-REIS, Denny; BAGNO, Marcos. “A tradução como política linguística na colonização da Amazônia brasileira”, 2018, p. 11-12.

54 CARDIM, Fernão. *Tratados da Terra e Gente do Brasil*, 1925, p. 194, grifos do autor.

equiparados aos selvagens bárbaros⁵⁵. Até 1720, a política linguística oficial da Coroa portuguesa consistia na difusão da *língua geral* para aumentar o rendimento; em vários momentos históricos, o rei português repreende os carmelitas, mercedários e franciscanos por não divulgarem a língua da Missão e da Coroa na mesma velocidade que os jesuítas⁵⁶.

O vocabulário e a gramática tupi são registrados a partir da década de 1590, com o *Vocabulário na Língua Brasileira* (1591) de Leonardo do Vale, a *Arte da Gramática da Língua mais falada na Costa do Brasil* (1595) de José de Anchieta e o *Catecismo na Língua Brasileira* (1618) de António Araújo. Mesmo após a morte de seus autores, essas obras permitem a permanência de seus trabalhos: “O *Vocabulário na Língua Brasileira* prolongou [...] a sua tarefa [do P. Leonardo do Vale], passando de mão em mão em cópias manuscritas. E foi o instrumento da aprendizagem das gerações seguintes”⁵⁷. No entanto, a maioria dos manuscritos existentes é destruída no século XVIII; somente no século XIX a obra de do Vale é impressa e disponibilizada ao público⁵⁸. As obras forçam o tupi no espartilho das gramáticas latinas e relativizam o caráter imediato que caracterizou a tradução colonial em sua fase de oralidade. Na concepção de Walter Benjamin, no que se refere ao tempo, toda tradução permanece, de fato, provisória: “[V]erifica-se que toda tradução é um modo [...] provisório de se medir a estranheza das línguas entre si. Uma solução para essa estranheza, que seja mais do que temporária e provisória, que seja instantânea e definitiva, eis aí o que é interdito aos homens, ou ao menos, algo que não é buscável diretamente”⁵⁹. Benjamin declara assim, que o fenômeno da tradução, mesmo em sua versão escrita, é uma operação continuamente provisória, e em um gesto ambivalente nega-

55 SILVA-REIS, Dennys; BAGNO, Marcos. “A tradução como política linguística na colonização da Amazônia brasileira”, 2018, p. 12.

56 FREIRE, José Ribamar Bessa. *Rio Babel*, 2011, p. 63.

57 LEITE, Serafim. “Leonardo do Vale”, 1948, p. 128.

58 *Ibidem*, p. 125, p. 128.

59 BENJAMIN, Walter. “A tarefa-renúncia do tradutor”, 2008, p. 57.

lhe o caráter imediato que antes lhe atribuía. A tradução colonial é assim caracterizada por uma face de dois gumes de uma imediaticidade realizada e não realizável.

Na terceira fase da tradução colonial mencionada inicialmente, casas editoriais emergentes e a reprodução tecnicamente complexa da impressão de livros no início da Europa moderna criaram as condições para a distribuição cada vez mais rápida das traduções coloniais⁶⁰. Essa temporalidade emergente alimenta a popularidade dos descobrimentos e, juntamente com o comércio livreiro, transforma as crônicas traduzidas em objeto de consumo. Juntas, impressão e tradução constituem um poderoso gatilho transformador da percepção sobre a temporalidade no início da Idade Moderna europeia. A tradução de crônicas e de cartas da conquista portuguesa estendem ainda mais a duração do processo de tradução colonial: meses, décadas ou séculos podem transcorrer desde o momento em que uma crônica é publicada pela primeira vez até o momento em que as traduções são realizadas. Até o século XVIII, os textos sobre o Brasil de Fernão Cardim não são publicados em Évora, para onde vão seus manuscritos; entretanto, Purchas traduz trechos desses manuscritos para o inglês em 1625 e os inclui em sua obra *Pilgrims*⁶¹. Essa recém-introduzida velocidade (e, às vezes, desaceleração) da produção e recepção textual faz da imprensa o “campo de batalha editorial para o Novo Mundo”⁶². As traduções impressas das crônicas preencheram um vácuo informativo da percepção europeia sobre a América desconhecida. No entanto, nem todas as crônicas são incorporadas pelas novas temporalidades recém-estabelecidas: a maior parte manuscrita do maquinário ibérico de informação sobre a América – como as listas de vocábulos de Leonardo do Vale – permanece de longe, oculta do Renascimento europeu⁶³.

60 CRONIN, Michael. *Translation and Globalization*, 2003, p. 26.

61 GARCIA, Rodolpho: “Introdução”, 1925, p. 9, p. 25.

62 TAPIA BECERRA, Manuel. “An Editorial Dispute”, 2016, p. 80, tradução minha.

63 GRUZINSKI, Serge. *Quelle heure est-il là-bas?*, 2008.

Conclusão

Ao longo do século XVI, as crônicas constroem a conquista do Brasil em tradução sobre dois eixos temporais. Por um lado, apresentam a tradução como sobrevivência, ou seja, como um perdurar físico e textual. A partir de 1500, a tradução só é possível graças à sobrevivência, pois os portugueses condenados são perdoados e usados como tradutores no início da conquista portuguesa. Nas décadas seguintes, diferentes agentes traduzem para sobreviver, como Pero Correia, que se passou por morador do litoral brasileiro e escapou da morte por causa de suas habilidades linguísticas. Narrativas de sobrevivência também são traduzidas e disponibilizadas em várias línguas europeias para os jesuítas do mundo, como a história das tentativas de assassinato de Pero Correia, aos quais ele sobrevive inesperadamente. Além disso, a sobrevivência da tradução para a posteridade se realiza em um sentido benjaminiano, pois muitas cartas jesuítas sobrevivem hoje apenas em suas traduções, enquanto os originais (muitas vezes escritos em português) se perderam.

Por outro lado, as crônicas e as cartas reproduzem uma política de aceleração da tradução que busca esquivar-se dos movimentos de desaceleração. A partir de meados do século XVI, os jesuítas queixam-se da falta de uma forma sistemática e escrita de traduzir e para traduzir, o que ainda impediria um trabalho de missionarização rápido e prático. No entanto, eles logo resolvem o problema fundando escolas que transferem a tradução oral individual, de indivíduos que se tornaram acidentalmente tradutores, para o coletivo organizado dos *meninos língua*. A partir do final do século XVI, surgem as primeiras gramáticas e listas de vocábulos de Leonardo do Vale, José de Anchieta e António Araújo, o que imediatamente simplifica muito a catequese na *língua geral* para as gerações seguintes.

Essa política de aceleração visa suprimir a contingência nos processos tradutórios de missionarização e colonização, e se caracteriza como a tentativa

de se construir a tradução como temporalidade linear, fazendo jus ao empreendimento colonial. Nesse processo, temporalidades interrompidas e fragmentadas – como a dos *meninos língua* transformados em porta-vozes silenciosos – ficam tão encobertas quanto temporalidades alternativas, não-coloniais, que dotam a tradução de uma forma não hierárquica e multilateral, temporalidades que, portanto, poderiam ter escrito uma história diferente desse encontro histórico.

Referências

AZPILCUETA [NAVARRO], João. “Aos Padres e Irmãos de Coimbra. Agosto (?) de 1551”. In: LEITE, Serafim (Org.). *Monumenta Brasiliae I (1538-1553)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1956, p. 276-283.

ANCHIETA, José de. “Ao P. Inácio de Loyola. Março de 1555”. In: LEITE, Serafim (Org.). *Monumenta Brasiliae II (1553-1558)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1957, p. 173-209.

ANÔNIMO. “De um Irmão do Brasil aos Irmãos de Portugal. 10 de março de 1553”. In: LEITE, Serafim (Org.). *Monumenta Brasiliae I (1538-1553)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1956, p. 425-433.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa-renúncia do tradutor”. Tradução de Susana Kampff Lages. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008 [1923], p. 66-81.

BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 2005 [1994].

BOTHA, Maricel; BEUKES, Anne-Marie: “Translation tradition throughout South African history”. In: GAMBIER, Yves; STECCONI,

Ubaldo (Orgs.). *A World Atlas of Translation*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 2019, p. 243-269.

BURKE, Peter: “The Renaissance Translator as Go-Between”. In: HÖFELE, Andreas; VON KOPPENFELS, Werner (Orgs.). *Renaissance Go-Betweens. Cultural Exchange in Early Modern Europe*. De Gruyter: Berlin/New York, 2005, p. 17-31.

CAETANO, Maria Paula; ÁGUAS, Neves: “Notas”. In: CAMINHA, Pêro Vaz de. *Carta a el-rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil*. CAETANO, Maria Paula; ÁGUAS, Neves (Orgs.). Lisboa: Expo '98, 1997.

CAMINHA, Pêro Vaz de. *Carta a el-rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil*. Manuscrito autógrafo sobre papel. Actualização do texto de M. Viegas Guerreiro. Casa da Moeda: Lisboa, 1978 [1500]. Disponível em: http://purl.pt/162/1/brasil/obras/carta_pvcaminha/index.html. Acesso em: 28.12.2021.

CARDIM, Fernão. *Tratados da Terra e Gente do Brasil*. BAPTISTA, Caetano; ABREU, Capistrano de; GARCIA, Rodolpho (Orgs.). Rio de Janeiro: J. Leite Editores, 1925.

COLDIRON, A.E.B. *Printers without Borders. Translation and Textuality in the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

CORREIA, Pero. “Ao P. Belchior Nunes Barreto, Coimbra. 8 de junho de 1551”. In: LEITE, Serafim (Org.). *Monumenta Brasiliae I (1538-1553)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1956, p. 219-223.

CORREIA, Pero. “[Ao P. Simão Rodrigues, Lisboa]. 10 de março de 1553”. In: LEITE, Serafim (Org.). *Monumenta Brasiliae I (1538-1553)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1956, p. 433-448.

CORREIA, Pero. “Ao P. Brás Lourenço, Espíritu Santo. 18 de julho de 1554”. In: LEITE, Serafim (Org.). *Monumenta Brasiliae II (1553-1558)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1957, p. 63-72.

CRONIN, Michael. *Translation and Globalization*. London/ New York: Routledge, 2003.

DERRIDA, Jacques. “Des Tours de Babel. Appendix”. In: GRAHAM, Joseph E. (Org.). *Difference in Translation*. Ithaca / London: Cornell University Press, 1985, p. 209-248.

FABIAN, Johannes. *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press, 2014 [1983].

GARCIA, Rodolpho. “Introdução”. In: CARDIM, Fernão. *Tratados da Terra e Gente do Brasil*. BAPTISTA, Caetano ; ABREU, Capistrano de ; GARCIA, Rodolpho (Orgs.). Rio de Janeiro: J. Leite Editores, 1925, p. 7-32.

GRUZINSKI, Serge. *Quelle heure est-il là-bas? Amérique et islam à l’orée des temps modernes*. Paris: Seuil, 2008.

JÁUREGUI, Carlos A. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2008.

LEITE, Serafim. “Leonardo do Vale, autor do primeiro Vocabulário na Língua Brasílica (1591)”. *Autores e livros*, v. IX, n. 11, p. 125-128, 1948.

LEITE, Serafim (Org.). *Monumenta Brasiliae I (1538-1553)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1956.

LEITE, Serafim (Org.). *Monumenta Brasiliae II (1553-1558)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1957.

LEITE, Serafim (Org.). *Monumenta Brasiliae IV (1563-1568)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1960.

McGINNESS, Anne B. “The Historiography of the Jesuits in Brazil Prior

to the Suppression”. *Jesuit Historiography Online*, 2018. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1163/2468-7723_jho_COM_209645. Acesso em: 31.12.2021.

METCALF, Alida C. “Disillusioned Go-Betweens: The Politics of Mediation and the Transformation of the Jesuit Missionary Enterprise in Sixteenth-Century Brazil”. *Archivum Historicum Societatis Iesu*, v. 77, n. 154, p. 283-319, 2008.

NÓBREGA, Manuel da. “Ao P. Simão Rodrigues, Lisboa. 10 (?) de abril de 1549”. *In: LEITE, Serafim (Org.). Monumenta Brasiliae I (1538-1553)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1956, p. 108-115.

NÓBREGA, Manuel da. “Ao P. Luís Gonçalves da Câmara, Lisboa. 15 de junho de 1553”. *In: LEITE, Serafim (Org.). Monumenta Brasiliae I (1538-1553)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1956, p. 489-503.

NÓBREGA, Manuel da. “Ao P. Simão Rodrigues, Lisboa. 12 de fevereiro de 1553”. *In: LEITE, Serafim (Org.). Monumenta Brasiliae I (1538-1553)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1956, p. 419-425.

PAGE, Carlos A. “Biobibliografía de los protomártires jesuitas de América: Pedro Correia y João de Sousa”. *Antíteses*. v. 11, n. 21, p. 66-86, 2018.

PIRES, António. “Aos Padres e Irmãos de Coimbra. 4 de junho de 1552”. *In: LEITE, Serafim (Org.). Monumenta Brasiliae I (1538-1553)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1956, p. 321-327.

PIRES, António. “Aos Padres e Irmãos de Coimbra. 2 de agosto de 1551”. *In: LEITE, Serafim (Org.). Monumenta Brasiliae I (1538-1553)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1956, p. 250-264.

PIRES, Francisco. “Aos Padres e Irmãos de Coimbra. 7 de agosto de 1552”. *In: LEITE, Serafim (Org.). Monumenta Brasiliae I (1538-1553)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1956, p. 390-400.

PIRES, Francisco. “Carta dos meninos órfãos ao P. Pero Doménech, Lisboa”. Tradução de Pero Doménech. *In: LEITE, Serafim (Org.). Monumenta Brasiliae I (1538-1553)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1956, p. 375-390.

POLANCO, Juan Alfonso de. “Ao P. Leão Henriques, Lisboa. 14 de outubro de 1565”. *In: LEITE, Serafim (Org.). Monumenta Brasiliae IV (1563-1568)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1960, p. 282-287.

RAO, Sathya. “From a Postcolonial to a Non-Colonial Theory of Translation”. *In: SAKAI, Naoki; SOLOMON, Jon. Translation, Biopolitics, Colonial Difference*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2006, p. 73-94.

FREIRE, José Ribamar Bessa. *Rio Babel. A história das línguas na Amazônia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011 [2004].

SILVA-REIS, Dennys; BAGNO, Marcos. “A tradução como política linguística na colonização da Amazônia brasileira”. *Revista Letras Raras*, v. 7, n. 2, p. 8-28, 2018.

TAPIA BECERRA, Manuel. “An Editorial Dispute between Spain and Portugal for the New World.” *In: MARISCAL, Blanca López de; BICHARA, Donna M. Kabalen de; MONTES, Paloma Vargas (Orgs.). Print Culture Through the Ages. Essays on Latin American Book History*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2016, p. 80-96.

VASCONCELLOS, Simão. *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil. Vol. I*. Lisboa: Editor A. J. Fernandes Lopes, 1865.

Submissão: 02/03/2022
Aceite: 28/06/2022

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e86961>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

O aberto e a esfera do público.

Notas sobre a história do conceito e da sua tradução

Openness and the public sphere. Notes on
the history and translation of the concept

Luciana Villas Bôas
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e90444>

Resumo

Este artigo investiga a história de formação do conceito moderno de esfera pública em língua alemã (Öffentlichkeit) e os limites da sua tradução pela expressão ‘esfera pública’. Se adjetivos “öffentlich” e “público”, entrelaçados em tradições comuns, são semanticamente afins, a palavra alemã destaca um sentido que não é evidente em outras línguas: a oposição entre o visível e o encoberto, entre aquilo que é de conhecimento geral, öffentlich, aberto, e aquilo que é vedado à apreciação e à discussão geral. Na tradução do conceito alemão através da expressão esfera pública a exigência de ‘abertura’ literalmente se desprende da forma. Com base em pesquisas já realizadas, teço algumas observações sobre a história e a pré-história do moderno conceito, chamando a atenção para o elo entre palavra e conceito, a associação e dissociação do elo entre o que é aberto e comum. As considerações histórico-filológicas sobre, finalmente, iluminam o nexos traçado por Hannah Arendt entre o âmbito do público e do político. O “espaço de aparição” (*Erscheinungsraum*), conceito-chave de Arendt, associa-se intimamente à semântica do que é visível, evidente e aberto a todos, no termo Öffentlichkeit. Vindicar a expressão daquilo que é ao mesmo tempo comum e aberto leva a pensar a atual opacidade da esfera pública de uma nova perspectiva.

Palavras-Chave: Esfera pública; História dos Conceitos; Tradução.

Abstract

This article examines the history of the modern concept of the ‘public sphere’ (Öffentlichkeit) in the German language and discusses the limits of its translation as ‘public sphere’. *While the adjectives* “öffentlich” and “public”, entwined in the same traditions, are semantically akin, the German word highlights a meaning that is not evident in other languages: the opposition between what is made visible and disguised, between what is open and accessible to all and what is barred from common knowledge. The translation of Öffentlichkeit as ‘public sphere’, relinquishes the claim and demand of ‘openness’ inscribed in the very form of German word. This article revisits available work on the history and pre-history of the modern concept calling attention to the nexus between different words and their conceptual meaning, particularly to the association and dissociation between openness and commonality. These historical and philological observations serve to illuminate Hannah Arendt’s association between the sphere of the public and the political. The “space of apparition”, a key concept to Arendt’s reflections, is intimately linked to the semantics of visibility and openness expressed by the term Öffentlichkeit. By taking into consideration the linguistic means to express what is at once common and open we hope to approach the opacity of the networked public spheres in the present from a new perspective.

Keywords: Public Sphere; Conceptual history; Translation.

1. Palavra e conceito

Gostaria de abrir este ensaio com uma pergunta: qual é a expressão que usamos no vernáculo para falar da esfera pública? Na linguagem corrente, aquela que molda o âmbito do público, a “esfera pública” raramente se materializa nestas palavras. Nas ciências humanas e sociais, tornou-se um conceito básico da teoria do estado, do direito, e da literatura, mas não logrou penetrar em discursos extramuros. Em seu lugar, sem designarem exatamente a mesma ideia, correm as expressões “redes sociais”, “sociedade civil” ou, ainda, “pesquisa de opinião”. “Opinião pública”, que antes também circulava, parece ter caído em desuso. Todas essas expressões se aproximam, mas não aderem à ideia de esfera pública, enquanto âmbito de circulação de discursos, aberto, acessível, igualitário, e sempre inacabado.¹ Como essa ideia pode existir sem uma forma que lhe dê corpo? Esta questão toca diretamente na relação entre palavra e conceito. O historiador Reinhart Koselleck, no prefácio ao dicionário de conceitos históricos, já se perguntava: “Mas até que ponto o conceito reside na palavra?”²

A relação entre palavra e conceito está na origem deste ensaio. Em linhas gerais, penso que o conceito se prende à palavra, mas não se restringe a ela, podendo inclusive precedê-la – é o caso, por exemplo, do conceito de civilização, ou mesmo do conceito de democracia. Contudo, penso também que a palavra, o termo concreto escolhido, afeta o lastro do conceito, provocando deslocamentos de ênfase, condicionando a relação do conceito (*Begriff*) com o seu entorno semântico. Este poder da palavra, ou do

1 Sobre o conceito como uma entidade ao mesmo tempo empírica e virtual, que pode abranger um público concreto e o público em geral, ver WARREN, Michael. *Public and Counterpublics*. *Public Culture*, v. 14, n.1 (2002) p.49-90.

2 KOSELLECK, Reinhart. „Einleitung“. In; CONZE, Werner, Brunner, Otto, KOSELLECK, R. *Geschichtliche Grundbegriffe. Historische Lexikon zur politisch-sozialen Sprache Deutschlands*. Stuttgart: Klett Verlag, 1972, p. XVII.

significante, aparece na própria *delimitação* da fronteira entre um conceito (*Begriff*) e os seus contra-conceitos (*Gegenbegriffe*). As palavras têm o poder de introduzir distinções, a partir das quais o sentido de um conceito se articula. Assim, no caso da palavra alemã que designa a esfera do público há uma especificidade semântica inscrita no prefixo que a forma: o sentido de *Öffentlichkeit* não é relativo apenas às distinções entre público (*öffentlich*) e privado (*privat*), público (*öffentlich*) e secreto (*geheim*), mas também, decisivamente, entre aberto e visível (*offen*) e encoberto (*verborgen*). O radical de *Öffentlichkeit* implica toda uma dinâmica de abertura e fechamento, visibilidade e opacidade.

Qualquer experiência de tradução ensina: a palavra à qual se aninha um conceito delimita o seu campo e a sua carga semântica. As traduções que foram dadas ao termo *Öffentlichkeit* são exemplares neste sentido. Nas línguas latinas e germânicas, entrelaçadas em tradições comuns, os conceitos de público e *öffentlich* são semanticamente afins. No latim, o termo *publicus* designa, antes de mais nada, o geral em contraposição ao (apenas) particular. Público é aquilo que, como o Estado, diz respeito a todos os membros de uma comunidade, é acessível a todos, ou pela qual todos respondem. Nas línguas neolatinas e no inglês, é principalmente este o sentido do termo “público” e de suas derivações. A palavra alemã, diferentemente, destaca um sentido que não é evidente em outras línguas: a oposição entre o visível e o encoberto, entre aquilo que é de conhecimento geral, *öffentlich*, aberto, e aquilo que é vedado à apreciação e à discussão geral. Na tradução do conceito alemão através da expressão esfera pública a exigência de ‘abertura’ literalmente se desprende da forma.

Na transmissão do conceito de *Öffentlichkeit* consolidaram-se entre nós os termos ‘esfera’ e ‘público’. A obra paradigmática para a fixação do conceito, assim expresso, é o livro *Mudança estrutural da esfera pública* de Jürgen Habermas, publicado originalmente em 1962. Já se observou que

a tradução do termo alemão pelas expressões compostas - *public sphere*, *espace publique*, *espacio publico*, *sfera pubblica* - implica uma espacialidade e concretude que não faz jus ao conceito, desatrelado do espaço e abstratamente teorizado por Habermas: “Por um lado, a discussão [internacional desde a publicação da obra de Habermas] valeu-se do maior grau de abstração do conceito de *Öffentlichkeit* em relação a outros termos, como público ou opinião pública; por outro lado, o uso da expressão *public sphere*, em inglês, ou *espace publique*, em francês, deslocou, em relação às discussões alemãs dos anos sessenta e setenta, o acento do debate. Isto porque a representação espacial associada às palavras “sphere” ou “espace” favorece uma subdivisão em âmbitos particulares, e esta subdivisão vai na contramão da premissa da teoria habermasiana”.³ A observação de Peter Uwe Hohendahl, dirigida às línguas para as quais se traduziu o conceito formulado em alemão, hoje se aplicaria ao próprio vernáculo alemão, no qual se naturalizou a divisão da *Öffentlichkeit* em âmbitos particulares, através de expressões como *Öffentlichkeit* literária, política, crítica, ou digital, entre outras. O uso da metáfora do espaço e da esfera para designar uma entidade comunicacional parece permitir tanto a sua abstração, quanto a sua concretização medial ou discursiva.

Suspeito que a metáfora espacial implique algo mais crucial: o acento no espaço se dá em detrimento da ênfase na constituição e, portanto, na medialidade do âmbito do público. Ao ofuscar-se a medialidade, ofusca-se também o âmbito da ação: para haver *Öffentlichkeit* – um âmbito do público e do aberto - é preciso *öffentlich machen*, tornar público, acessível a todos, buscar o que é aberto e comum. Quando se esquece o plano da ação, a ‘esfera’ se substancializa, como se fosse algo estabelecido, e naturalizam-se os sujeitos que nela já se incluem. A lógica da constituição (política e social) e da

3 HOHENDAHL, Peter Uwe. *Öffentlichkeit. Geschichte eines kritischen Begriffs*. Stuttgart: Metzler, 2000, p.2.

medialidade (impressa, digital, vocal) não é explicitada mas, de certo modo, ocultada pela metáfora da ‘esfera’ pública. No alemão, o plano da ação e da medialidade está marcado na palavra: o adjetivo e advérbio “*öffentlich*”, derivado de “*offen*”, fixa um valor e uma expectativa na raiz do substantivo. Na tradução de *Öffentlichkeit* para esfera pública desvanece este horizonte de expectativas, entalhado na raiz da palavra alemã. Parece-me oportuno, no momento contemporâneo, marcado pela conectividade digital e o esgarçamento do âmbito do público, revisitar as palavras do vernáculo que dão corpo ao conceito e, assim, limitam a sua oferta de sentido.

O meu impulso para entrelaçar filologia, história e crítica do presente vem dos *Resgates* de Gotthold Ephraim Lessing. A exigência esclarecida dos *Resgates* - ler e circunstanciar textos do passado de acordo com os termos que lhes são próprios, em lugar de submeter-se docilmente às interpretações consolidadas pela tradição, ou por qualquer autoridade que se arroge a palavra final - merece sempre ser lembrada. Mas a exemplaridade das *Resgates* de Lessing também está em mostrar que o ímpeto de mobilizar a filologia e a história para examinar soluções consagradas é, por definição, uma intervenção no presente. É esta última implicação dos *Resgates* que eu gostaria de perseguir através da análise de *Öffentlichkeit* e da sua tradução para o português. Em primeiro lugar, eu me volto para a história da formação do conceito em língua alemã. Com base em pesquisas já realizadas, teço algumas observações sobre a história e a pré-história do moderno conceito, chamando a atenção para o elo entre palavra e conceito. Em segundo lugar, uso o ‘resgate’ histórico-filológico do conceito para refletir sobre a esfera pública no presente, partindo do nexos que Hannah Arendt faz entre o âmbito do público e do político. Mostro como o “espaço de aparição” (*Erscheinungsraum*), conceito-chave das reflexões políticas de Arendt, está profundamente ligado à semântica da visibilidade e da aberturidade, inerente ao termo *Öffentlichkeit*. Vindicar a aberturidade como um elemento inerente

à esfera do público ajuda a pensar, de uma nova perspectiva, a opacidade de um âmbito comum e aberto no presente.

2. A coincidência entre o público e o estatal

Toda história de conceitos é uma história de palavras. A história de formação do conceito moderno de esfera pública, *Öffentlichkeit*, tem seu fundamento na convergência de duas palavras: *öffentlich* e *publicus*. O historiador Lucian Hölscher mostrou como a história do conceito é feita de sucessivos enlaces da língua latina e da língua alemã, da recepção de repertórios romanos e do influxo de outras culturas europeias, particularmente a francesa, no século XVIII. A história do conceito em sua tradição alemã é também uma história europeia, atravessada por contínuos processos de tradução e marcada por diferentes camadas de tempo. A palavra *öffentlich* é transformada pelo direito romano, pela Reforma, pelo absolutismo e pelo Esclarecimento, sem contudo deixar de preservar uma semântica própria, que está inscrita em sua morfologia. A expectativa de abertura, que já estava contida na palavra, transforma-se, no decorrer do século XVIII e XIX, em um verdadeiro *politicum*, naquilo que desfecha o sentido polêmico, a força desestabilizadora do conceito.

A obra de referência mais importante para se aprender como se dá, na história do conceito, o elo entre público e estatal, público e secreto, público e aberto, é de Lucian Hölscher. O estudo que ele nos oferece no dicionário de *Conceitos históricos básicos* privilegia, como os demais verbetes, a cristalização de um sentido moderno do conceito em questão. É desta perspectiva que autor aborda formas e sentidos das palavras das quais se origina o moderno conceito. A forma *öffentlich*, à semelhança de *offenbar*, é derivada de *offen*, e remonta ao antigo alto alemão. Quando *öffentlich* se torna corrente, no século XVI, prevalece o seu uso como um qualificativo e a sua forma de associação com o adjetivo *gemein*, que quer dizer comum. Uma associação

ou comunidade eram, até o século XVIII, chamadas de *Gemeinde* ou *Gemeinschaft*, palavras derivadas do adjetivo *gemein*. Para traduzir *koinós*, do grego, ou *publicus*, do latim, usava-se o termo *gemein*. Já *öffentlich* dizia respeito sobretudo à qualidade de uma ação, por exemplo, dizer ou fazer algo de modo “claro”, “evidente”. No entanto, as duas palavras podiam aparecer lado a lado para caracterizar uma determinada forma de discurso, seja falar ou pregar em público, como mostram as expressões: “Falar diante da comunidade e publicamente” (“Vor der gemeind und öffentlich reden”) ou “o sermão aberto dirigido a todos” (“die öffentliche gemeine Predigt”).⁴ As expressões latinas, “divulgare”, “promulgare”, ou francesas, “publier”, “mettre en lumière”, podiam ser traduzidas tanto como “öffentlich machen” quanto como “gemein machen”. Percebe-se aí uma íntima associação entre o aberto e o comum.⁵

Embora seja notável o nexos entre o aberto e o comum, Hölscher, na sua história do conceito, não se detém na relação de *gemein* e *öffentlich*, ou na concepção de publicidade que essas palavras articulavam. Consistente com a sua perspectiva, os percursos medieval e quinhentista do conceito apenas precedem a mudança semântica que ocorre no século XVII, quando o adjetivo *öffentlich* se torna sinônimo de estatal. Para o historiador, esta nova acepção de *öffentlich* significa uma mudança estrutural na medida em que ela introduz um dos sentidos do moderno conceito: ainda hoje *öffentlich* remete a um domínio estatal (espacial, jurídico, institucional) e, ao mesmo tempo, a um domínio comunicacional, situado fora do Estado. Para compreender historicamente a sobreposição das noções de público e de estatal, Hölscher olha para frente e para trás: primeiro, enfoca o direito romano e a sua recepção medieval e moderna; em seguida, reflete sobre a

4 HÖLSCHER, Lucian. “Öffentlichkeit”. In: CONZE, Werner; Koselleck, Reinhart; BRUNNER, Otto. *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1978, p.414.

5 *Ibidem*.

origem do Estado absolutista e as teorias políticas da soberania.

A Roma antiga e o direito romano são um passado sempre presente e, portanto, sempre reinventado, na história do conceito de *Öffentlichkeit*. Na Roma antiga, *publicus*, guardava um duplo sentido: 1) o que pertence ao povo como comunidade, a *res publica*; 2) o que pertence a todos ou é acessível a todos. Derivado de *populus*, povo, o termo *publicus* evocava todo um ordenamento jurídico e político: remetia à jurisdição (*Geltungsbereich*), ao portador (*Träger*) e ao fiador (*Garant*) do direito; designava tanto um espaço quanto um sujeito. Na recepção medieval do direito romano, contudo, *publicus* separa-se de *populus*, isto é, do *populus romanus*, tomado como o sujeito de uma ordem política e jurídica. A cristandade não formava, sublinha Hölscher, uma unidade política, territorial ou étnica delimitada. A inexistência de uma unidade política comparável ao *populus romanus* durante a Idade Média seria a razão por que a noção do que é público padecesse de “imprecisão”.

O que parece estar em jogo na interpretação de Hölscher é uma certa visão da relação entre o político e o público. De fato, na Baixa Idade Média, e no século XVI, as noções de “comum” ou de “aberto” não se materializam em uma única entidade, jurisdição ou autoridade. Um dos exemplos discutidos por Hölscher é o uso de “publicus”, em Petrarca, para designar um âmbito comum à toda a cristandade desde Adão. Contudo, a dimensão do público – seja no sentido daquilo que é comum, ou no sentido daquilo que é aberto, perceptível a todos - não desaparece, antes, assume os contornos da organização social e política específica ao período. Aqui posso apenas sublinhar que a dificuldade de determinar os sujeitos que constituem o âmbito do público deriva da falta de uma “unidade política” do medievo. Como se, na reconstrução de Hölscher, o período medieval acabasse reduzido à contraparte do moderno, deficitário em sua falta de “unidade política”, isto é, de monarca absoluto ou de Estado-nação. Apesar disso, a

sua narrativa é tão rica que podemos lê-la a contrapelo e levantar a seguinte pergunta: como, sem uma noção clara de um sujeito político-jurídico, teria sobrevivido a noção do público, como espaço comum e modo discursivo, no final da Idade Média e início da Era Moderna? Curiosamente, esta pergunta tem relevância na atualidade, marcada pela emergência de uma esfera pública em rede, cujos contornos político-jurídicos são equívocos.

A pergunta sem dúvida nos faz perceber com mais clareza os limites da história do conceito em questão. Quando *öffentlich* se torna, no século XVII, sinônimo de estatal, o conceito passa a servir de indicador e fator do processo de formação do Estado moderno.⁶ A “precisão” que Hölscher atribui à noção de público/estatal do século XVII diz respeito a uma configuração particular do político, derivada da concentração do poder em um único sujeito, no caso, o monarca absoluto. A coincidência semântica entre o público e o estatal ganha limites claros na figura do soberano que detém o monopólio da decisão sobre o que deveria se tornar “público”, visível a todos. Significativamente, nos textos epocais de Jean Bodin e Thomas Hobbes sobre o Estado, o atributo público aparece como prerrogativa do soberano. A restrição da guerra legítima à guerra entre Estados delineada por Bodin faz com que ele reserve o adjetivo às *personae publicae*, isto é, aos chefes de Estado. As pessoas privadas, *personae privatae*, submetem-se às instâncias jurídicas dentro dos seus Estados. Para Hobbes, a república só se constitui na medida em que o soberano a personifica. Ao representar cada um dos cidadãos, o soberano transforma a multidão de indivíduos privados na ‘pessoa’ pública e artificial que ele “carrega” (“to bear”, no original), dando forma à figura pública do Estado. Com base na sinonímia entre público e

⁶ Sobre a sinonímia de öffentlich e staatlich, diz Habermas: „*Öffentlich in diesem engeren Sinn wird synonym mit staatlich; das Attribut bezieht sich nicht mehr auf den repräsentativen Hof einer mit Autorität ausgestatteten Person, vielmehr auf den nach Kompetenzen geregelten Betrieb eines mit dem Monopol legitimer Gewaltanwendung ausgestatteten Apparats.*“ HABERMAS, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, [1962] 1995, p. 75.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

estatal seria possível pensar o Absolutismo como uma economia do visível e do aberto. Este é um viés da interpretação que Koselleck dá à origem do Iluminismo em *Crítica e crise*.

Se através da nova corporificação e visibilização do poder no Estado absolutista o adjetivo público ganha em precisão, também se afasta de um sentido que lhe era original: „(...) o que era chamado de público, no sentido de estatal, não era *eo ipso* aberto ou acessível a todos.”⁷ Seguindo o panorama que Hölscher traça da Roma antiga, da Idade Média, ou do início da Era Moderna, podemos mesmo afirmar que a partir do século XVII o que é público deixa de ser acessível e aberto a todos. A concentração do poder supõe os *arcana*, os segredos de Estado, e a decisão sobre o que deve ou não ser aberto ao público torna-se prerrogativa do soberano. No enlace semântico entre público e estatal, o público deixa de coincidir com o comum; antes, reside na separação entre Estado e sociedade civil, entre a esfera do público e a esfera privada, em campos semânticos e espaços sociais distintos. Na tradição intelectual de Hölscher, a separação instaurada pelo poder absoluto entre público e privado remonta à experiência das guerras civis religiosas, e está na base do reordenamento do político que restabeleceu a paz. De acordo com o argumento de Koselleck, de quem Hölscher foi aluno, a circunscrição da liberdade religiosa e de opinião a um espaço interno, secreto, e o monopólio do controle do espaço externo e aberto pelo Estado seriam o legado do Absolutismo e definiriam o contexto dentro do qual, e contra o qual, surgirá o Iluminismo.

3. O público como sujeito histórico e a (ambiguidade) política do visível e aberto

No final do século XVIII e, sobretudo, na virada para o século XIX, uma nova codificação da intimidade, da interioridade e do indivíduo

7 HÖLSCHER, Lucian. „Öffentlichkeit“, p.422.

redefinirá a separação ente privado e público. De forma esquemática, pode-se dizer que a fronteira entre público e privado se corporifica em duas instituições, o Estado, de um lado, e a família nuclear burguesa, de outro. Claudia Nitschke faz a propósito um comentário lapidar: “A reconfiguração do conceito da família, agora voltada para a interioridade, compensava fundamentalmente os problemas de uma modernização e funcionalização do âmbito estatal”.⁸ Concebida em contraposição à sociedade aristocrática, fundada no amor, na intimidade e na natureza, a família estabelece-se como uma esfera legitimada moralmente. A representação discursiva da família como uma esfera feminina corresponde a uma visão do público e do político como uma esfera masculina. No *Emílio ou sobre a educação*, de Rousseau, há o capítulo dedicado à Sophie, educada conforme a “ordem física e moral” para ser a companheira ideal de Émile. Na semântica histórica, ou na rede de discursos por volta de 1800, escreve Friedrich Kittler, “natureza (...) é A Mulher.” (Kittler, 25).⁹ No mesmo estilo aforismático, sintetiza o elo político-discursivo entre o Estado e a família: “Para gerar funcionários públicos universais, gerou-se a Mãe” (Kittler, 60).¹⁰

É justamente de dentro da esfera privada que emergirá o que se denominou de esfera pública burguesa (cf. Koselleck, Habermas, Hölscher, Hohendahl). A “esfera pública burguesa”, segundo a conhecida caracterização de Jürgen Habermas, é a “esfera de indivíduos privados reunidos em um público” (“die Sphäre der zum Publikum versammelten Privatleute”).¹¹ O vetor semântico do seu processo de formação, como aparece claramente na

8 NITSCHKE, Claudia. „Der „häusliche Wirkungskreis im Großen“: Die Funktion der preußischen Königin in der symbolischen Politisierung der bürgerlichen Familie in Novalis's „Glauben und Liebe““. In: *Familienbande - Familienschande: Geschlechterverhältnisse in Familie und Verwandtschaft*. Köln: Böhlau, p. 55-74, aqui p. 4.

9 KITTLER, Friedrich. *Disacourse Networks 1800/1900*. Trad. Michael Mettler e Chris Cullens. Stanford: Stanford University Press, [1985]1990, p. 25.

10 *Ibidem*, p. 60. Sobre a formação de uma camada burguesa de funcionários públicos, cf. HABERMAS, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, p.80.

11 *Ibidem*, p.86.

citação, é a palavra *Publikum*. Este novo público realiza-se, sobretudo, como uma comunidade imaginária, pois tem na literatura a sua mídia privilegiada e o seu horizonte comum. A definição que Immanuel Kant dá ao *Publikum*, como sendo o mundo dos letrados, ou dos leitores (*Leserwelt*), é exemplar.¹² Ao mesmo tempo, este público prospera através de uma série de instituições como o concerto, o teatro, os cafés, os salões ou as exposições e as suas respectivas formas de sociabilidade. O dicionário de Johann Christian Adelung (1774-86) expõe a duplicidade do público enquanto uma entidade real e virtual ao distinguir duas acepções da palavra: 1) multidão efetivamente reunida em um lugar público, seja em torno de um orador, de atores ou de pessoas agindo em público e 2) os leitores de um determinado escritor, “ainda que não estejam reunidas em seu conjunto em lugar nenhum” (“ob sie gleich nirgends im Ganzen versammelt sind”).¹³

Reside aí, na emergência de uma aberturidade que continua circunscrita, mas que não é mais dirigida pelo Estado, o elemento moderno-estrutural do *Publikum*. Do ponto de vista da história dos conceitos importa fazer correlações entre a linguagem e as estruturas e práticas sociais. Assim, na história do conceito da esfera pública, importa fazer correlações entre a *linguagem* dos atos públicos promovidos e controlados pelo Estado e da comunicação nos fóruns da esfera pública burguesa e a *lógica da sociedade estamental*. Evidencia-se que ao contrário da linguagem usada pela autoridade constituída, a semântica da esfera pública burguesa repele a hierarquia estamental. O escritor Friedrich Just Riedl, por exemplo, descreve como a reação do público escapa à hierarquia dos estados: “Leiam as fábulas de Gellert para o barão; ele dirá, são belas. No canto, em pé, o seu criado pensa:

12 KANT, Immanuel. KANT, Immanuel. “Resposta à pergunta: que é Esclarecimento?” [Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?]. In: CARNEIRO LEÃO, Emmanuel. *Textos seletos*. Edição bilingüe. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 100-117.

13 ADELUNG, Johann Christoph. *Grammatische-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*. Disponível em: https://lexika.digitale-sammlungen.de/adelung/lemma/bsb00009133_4_1_1789

meu amo tem razão, um juízo que ele diz com frequência, mas raramente é o que pensa.”¹⁴ O teor da comunicação do novo público atravessa a dicotomia Estado/sociedade, príncipe/súditos. Os seus fios condutores, as noções de natureza, amizade, humanidade, ou razão, endossam o seu viés igualitário. Christoph Martin Wieland, no prefácio à revista *Deutscher Merkur*, enuncia programaticamente a lógica da sua constituição: „Letrados individuais e sociedades particulares têm a mesma voz; o pobre diabo mais obscuro tem, se tiver algo inteligente adizer, a mesma voz que o presidente de uma academia.”¹⁵

Diante da lógica iluminista e igualitária da constituição do público, o que dizer das mulheres? Do ponto de vista amplo, a representação da família e da natureza como esferas femininas corresponde a uma representação da vida política e pública como esferas masculinas. Mas, se enfocarmos a história de formação do público, sobretudo enquanto público literário, a história se complica. Na intensa comunicação produzida pelos periódicos, as mulheres são explicitamente incluídas não apenas como leitoras, mas também como autoras e editoras.¹⁶ Ao longo do século do XVIII a “feminização do público literário se intensifica e leva, nas últimas décadas, a uma reação conservadora”.¹⁷ A presença das mulheres não se limitava às revistas morais, de grande circulação, mas também às literárias, sem falar nas associações de leitores ou nos salões. Tipicamente organizados por mulheres, os salões são uma instância fascinante de atuação das mulheres no âmbito do público. Neles se reuniam membros de diferentes camadas sociais e, por isso, eram frequentemente vistos como ameaça à ordem social. A conversa que neles

14 RIEDL, Friedrich Just. *Briefe über das Publicum*, 1768, p. 212.

15 WIELAND, Christoph Martin. “Vorwort“. *Teutscher Merkur*, 1773, v.1, p. XIV-XV. Disponível em: http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/1951387_001/16/

16 MARENS, W. (1968). „Zur Bestimmung der Gattung (Fiktive Verfasserschaft)“. In: *Die Botschaft der Tugend*. J.B. Metzler, Stuttgart, p. 521. Disponível em : https://doi.org/10.1007/978-3-476-99659-6_2

17 HOHENDAHL, Peter Uwe, *Öffentlichkeit*, p. 14.

prosperava não se restringia a assuntos literários ou morais, mas tocava em questões políticas e circulava como opinião pública. Se o lugar das mulheres foi por muito tempo ignorado ou tratado de maneira peremptória e facilitadora, hoje ficou claro que a atenção ao papel das mulheres leva a uma visão da esfera pública burguesa mais nuançada e contenciosa; leva-nos a questionar as concepções vigentes do seu processo de formação.

Aqui podemos ao menos interrogar o modo pelo qual a *mudança* de formas ou “tipos” de esfera pública tem sido representada. Afinal, o que significa falar em ‘ascensão’ de um esfera pública burguesa? No decorrer do século XVIII, a palavra *Publikum* abriga noções contraditórias e torna-se ela mesma índice e instrumento de conflito. Por um lado, ela marca a emergência de um espaço discursivo e social que floresce independentemente do poder estatal e extrapola potencialmente a sua jurisdição. A sua comunicação horizontal, pautada nas noções de natureza, humanidade, ou razão, entra em contradição com a verticalidade estamental do Estado absolutista. Por outro lado, continua a vigorar uma autoridade estatal que se distingue do público e da sociedade e se vê no direito de controlar o que pode ou não ser divulgado. Basta lembrar que simplesmente ainda não existia liberdade de imprensa, que os periódicos da época estavam sempre sujeitos à censura e os seus autores sujeitos à sanção. A existência da esfera pública burguesa é constitutivamente frágil e controversa. E, no entanto, os sujeitos que nela atuavam tiveram independência o suficiente para romper o monopólio interpretativo dos meios eclesiásticos ou estatais de publicidade.¹⁸

Para rever a concepção e, portanto, a narrativa do processo de formação da esfera pública seria essencial discutir como visões do público se articulam umas em oposição às outras. Que as visões do público são, tomadas em seu conjunto, antitéticas umas em relação às outras, é algo flagrante em registros

18 GOLDENBAUM, Ursula. *Appell an das Publikum. Die öffentliche Debatte in der deutschen Aufklärung*. 1687-1796. Berlin: Akademie Verlag, 2004, p. 96.

da época. O dicionário de Johann Heinrich Zedler (1740), por exemplo, limita-se a documentar a noção do público como uma esfera controlada pelo príncipe ou a mais alta autoridade territorial: “*publicum* significa (...) o que é propriamente da competência do príncipe ou da autoridade territorial, e não de meras pessoas individuais”.¹⁹

Décadas mais tarde, uma declaração feita por Frederico II em 1784 reitera a ideia do público como jurisdição estatal, só que o faz dirigindo-se e contrapondo-se a um público que já se enxerga a si mesmo em pé de igualdade: “Uma pessoa privada não tem o direito de fazer juízos públicos ou críticos ou sobre ações, processos, leis (...) dos soberanos e das cortes, dos seus funcionários, colegiados e tribunais, nem de divulgar as notícias que lhe cheguem a respeito na imprensa. Uma pessoa privada tampouco tem a capacidade de julgá-los, posto que não tem conhecimento de todas as circunstâncias e motivos.”²⁰ Finalmente, o que distingue a sociedade do Estado, na nota de Frederico II, é a competência para criticar, julgar e decidir. No entanto, o monarca a reclama para si e os seus representantes *dirigindo-se* a um público que àquela altura já se estilizava no mais incorruptível e competente juiz ou tribunal. Riedl, no prólogo às suas surpreendentes cartas *Sobre o público* (1768), é lapidar: “(...) o valor de um escrito deve ser decidido pela voz do público.” E aderindo a uma retórica típica da época, conclui o seu prólogo, dirigindo-se aos integrantes do seu público como “juízes”.²¹

O mérito de trazer visões antitéticas do público ao primeiro plano da análise coube a Koselleck, na obra *Crítica e crise*.²² Já no livro de Habermas, *Mudança estrutural* - que pode ser lido como uma resposta ao de Koselleck

19 ZEDLER, Johann Heinrich. *Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*. 1731-1754. Disponível em: <https://www.zedler-lexikon.de//index.html?c=blaettern&i-d=265830&bandnummer=29&seitenzahl=0583&supplement=0&dateiformat=1%27>

20 Rescript de Frederico II de 1784, *apud* HABERMAS, *Strukturwandel*, p. 84.

21 RIEDL, „Vorwort“, *Briefe über das Publicum*, 1768, s/p.

22 KOSELLECK, Reinhardt. *Kritik und Krise*. Eine Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt. Freiburg/Munich: Alber, 1959 e KOSELLECK, *Crítica e crise*. Uma contribuição à patogênese do mundo burguês. Trad. Luciana Villas Bôas. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

- importaria menos pensar o conflito do que a afirmar a mudança. Não se trata aqui de criticá-lo pela afirmação da mudança, mas apenas de observar o modo como ele o faz. O filósofo denomina a esfera pública do Estado absolutista de “contraparte abstrata ao poder estatal”, entendendo-a como um âmbito controlado pelo Estado e colocado a serviço da representação do poder constituído.²³ Sem entrar no teor da tipologia habermasiana, vale a pena reparar na imagem de destinatário passivo e genérico de atos do Estado, implícita na expressão, “contraparte abstrata ao poder estatal”. A “dormência” do público está implícita no verbete de Hölscher, na metáfora da “ativação”, usada para caracterizar a formação de um público burguês. Ativação, o processo, em geral químico, que ativa uma substância, descreve aqui a mudança histórica de um público, antes dormente, que passa a ser capaz de definir-se a si mesmo e a exigir participação na vida pública. Em lugar de destinatário passivo, torna-se um emissário ativo dos interesses públicos.²⁴ Na metaforologia do despertar do público moderno adivinhamos o *télos* emancipatório da narrativa adotada pelos autores.²⁵ Mas também perdemos a natureza do conflito e as possibilidades nem sempre realizadas do seu desenlace.

Se em vez de simplesmente aderir à retórica afirmativa quisermos retomar o viés do antagonismo, podemos evocar a antiga metáfora da história como um teatro e a sua útil divisão de espaços e papéis. Pois através dela conseguimos imaginar a transformação dos (súditos) espectadores em (cidadãos) atores. Mas o que dizer da aplicabilidade da metáfora em relação ao papel do Estado? O Estado ator se transforma em espectador? Torna-se

23 HABERMAS, *Strukturwandel*, [1962] p.34.

24 „Die durch literarische Feinden , freie Zeitschriftenbeiträge und private Korrespondenzen geförderte Aktivierung der Publikums verhalf dem literarische gebildeten Publikum zum neuen Selbstverständnis eines öffentlichen Zusammenhangs jenseits der politischen Ordnung , den man ‚gebildete Welt‘ oder ‚Gelehrtenrepublik‘ nannte, um den egalitären Charakter dieser neuen Erscheinung auszudrücken. Cf. HÖLSCHER, Lucian, „Öffentlichkeit“, p. 436.

25 HOHENDAHL, *Öffentlichkeit*, p. 6.

um dublê de ator e espectador? Ainda que não possamos aqui responder historicamente à pergunta, o experimento metafórico nos ajuda perceber as tensões inerentes à semântica histórica do Esclarecimento. Na história do conceito da esfera pública, o enlace entre o adjetivo *öffentlich* e o substantivo *Publikum* marca o momento em que esfera pública burguesa entra em franca contradição com o Estado.²⁶ A partir da segunda metade do século XVIII, *öffentlich* deixa de designar apenas o âmbito de atuação da autoridade estatal, a passa a designar também “o espaço social e intelectual na qual ela deve ser legitimada.”²⁷ A possibilidade de se questionar a ordem pública estatal em nome da razão, da moral e da ordem natural, valia-se da ambiguidade da própria palavra “öffentlich”, que podia significar estatal, e também “evidente”, “claro”, ou “visível”. Surge então, dentro da própria língua, a exigência de que o que é estatal seja também claro e, portanto, racional. De um lado, a palavra *Publikum* corporifica um novo sujeito político; de outro, o adjetivo *öffentlich* encapsula uma exigência que subverte o princípio da soberania e, portanto, a ordem política do Antigo Regime.

A politicização do público burguês em contraposição ao Estado é descrita por Koselleck como um deslocamento de jurisdição: o que era publicável (o reino do público) era de controle exclusivo do Estado e passa a ser reivindicado por indivíduos privados (reunidos secretamente). Na perspectiva de Habermas, trata-se de um processo de emancipação: o público torna-se uma esfera autônoma, não mais submetida ao controle estatal ou eclesiástico. Ambos concordam, em grande medida, que a esfera pública burguesa e esclarecida toma conta da publicidade e do âmbito do público antes controlados pelo Estado e, em razão deste elemento democratizante, tomam-na como uma categoria epocal, uma invenção propriamente moderna. Contudo, discordam completamente em relação à interpretação

26 *Ibidem.*

27 HÖLSCHER, „Öffentlichekeit“, p. 438.

dos fins e do sentido do processo.

Para Koselleck, trata-se de um processo de dissimulação (*Verdeckung*). O público, dissimulado em juiz moral, oculta a sua pretensão política e faz uma tomada indireta do poder. Os verbos empregados são encobrir, dissimular, ocultar (*verdecken, verschleiern, verbergen*). Para Habermas, trata-se de um processo de mediação ou comunicação (*Vermittlung*). O público “passo a passo” rompe o véu usado para proteger-se deixando a “luz” da razão revelar-se. Os verbos são desvendar, desmascarar, revelar (*enthüllen, entschleiern, offenbaren*). A metaforologia usada pelos dois autores nos remete à especificidade semântica da palavra *öffentlich*, que para além de distinguir entre público e privado, público e secreto, evoca o aberto, o visível e o evidente e, por conseguinte, o encoberto, o dissimulado, e o obscuro. Não deixa de ser notável perceber que a diferença entre os autores sobre o sentido do Esclarecimento reside na interpretação da política de abertura e fechamento, visibilidade e opacidade, inscrita na palavra.

4. O aberto e o comum

O substantivo *Öffentlichkeit*, derivado do adjetivo *öffentlich*, aparece por volta de 1750 e tem seu primeiro registro lexical em 1777, no dicionário Adelung: „A qualidade de uma coisa que é pública ou acontece publicamente, em todos os sentidos desta palavra.” (“Die Eigenschaft einer Sache, da sie öffentlich ist, oder geschieht, in allen Bedeutungen dieses Wortes.”)²⁸ A expressão só se torna de fato corrente a partir de 1800 e, desde os debates sobre a constituição da Federação Alemã (*Deutscher Bund*) de 1815, assume um papel central na redefinição da ordem política. Ao longo dos séculos XIX e XX, o conceito de esfera pública fundamentaria o moderno conceito de democracia, ao definir os termos da relação entre Estado e sociedade: os cidadãos têm liberdade de expressar em público a sua opinião sobre quaisquer

28 HÖLSCHER, „Öffentlichkeit“, p. 446.

instituições incluindo o governo, isto é, as ações do Estado; o Estado, seus funcionários e representantes políticos, por sua vez, devem comunicar e prestar conta das suas decisões e ações à sociedade. Quando se leva em consideração a abertura, intrínseca ao regime democrático, entre Estado e sociedade, faz sentido a conceitualização da esfera pública como um espaço aberto e livre *entre* o Estado e a sociedade: “A esfera pública é aquele espaço aberto entre Estado e sociedade no qual as instituições são tematizadas”.²⁹ Ou, como formulou a socióloga Margaret Somers, a esfera pública seria concebível como uma instância terceira entre Estado e sociedade.³⁰

À luz da história do conceito, é possível perguntar se a denominação da esfera pública como uma “instância terceira” não evade, ou naturaliza a “grandedicotomia”, do pensamento político moderno, entre público e privado e, portanto, a divisão entre Estado e sociedade, governantes e governados.³¹ Nos anos 1990, Somers já advertia que a “redescoberta” do conceito de esfera pública era propiciada por um contexto em que as narrativas sobre a origem da sociedade e a separação entre os âmbitos público e privado não eram postas em xeque.³² No mesmo período, Craig Calhoun e Nancy Fraser chamavam a atenção para o fato de que na narrativa habermasiana da esfera pública burguesa a formação de esferas públicas proletárias, de mulheres ou outros grupos subalternos foi negligenciada.³³ Embora sustentassem visões

29 EDER, Klaus. “Öffentlichkeit und Demokratie”. In: JACHTENFUCHS, Markus; KOHLER-KOCHT, Beate. *Europäische Integration*. Wiesbaden: Springer, [1998] 2003, p.85.

30 SOMERS, Margaret R. „Citizenship” zwischen Staat und Markt. Das Konzept der Zivilgesellschaft und das Problem der „dritten Sphäre“, in: *Berliner Journal für Soziologie*, 8, 1998, p. 489-506.

31 BOBBIO, Norberto. *Democracy and Dictatorship. The Nature and Limits of State Power*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

32 SOMERS, Margaret R. “Narrating and Naturalizing Civil Society and Citizenship Theory: The Place of Political Culture and the Public Sphere.” *Sociological Theory*, v.13, n. 3, 1995, p. 229-274.

33 CALHON, Craig. “The Public Sphere and the Field of Power”, *Social Science History*, v. 34, n. 3, 2010, p. 309; FRASER, Nancy. “Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy.” In: CALHOUN, Craig. *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge: MIT Press, 1992, p. 109-142.

distintas da relação entre públicos hegemônicos e públicos alternativos ou “contra-públicos”, tanto Calhoun quanto Fraser problematizavam a noção da esfera pública como um âmbito discursivo diferenciado e relativamente autônomo em relação a determinantes sociais. Ao mesmo tempo, o sobrevoo da literatura pertinente sugere que a noção esclarecida de uma esfera pública igualitária, aberta, e incluyente persiste; talvez não como ideal normativo declarado, mas como ficção operativa necessária à redefinição do âmbito do público e, por conseguinte, do político. Isto se observa inclusive em teorizações em que a ação genuinamente política se circunscreve à contestação dos fundamentos da ordem estabelecida.³⁴

Ora, a história do conceito ensina que a própria distinção entre fechado e aberto, privado e público, é relacional – os âmbitos definem-se através de mútua oposição - e política - é objeto de disputa entre quem tem e quem não tem o poder ou o direito de se manifestar em público. Ensina também que a divisão precisa sempre ser enunciada e implementada, que a sua atualização depende de práticas sociais e estruturas comunicativas. Dito de outra forma, a esfera da experiência e a esfera da institucionalidade em que se dá a distinção estão sempre em uma relação de tensão e podem sempre entrar em contradição. Finalmente, com a história do conceito aprendemos que a distinção público vs. privado supõe uma determinada concepção do poder e que o deslocamento da sua fronteira leva a uma reconfiguração da ordem política. Há, no entanto, para além da dimensão política e histórica da demarcação da fronteira entre público e privado, outro aspecto que exploramos na história do conceito. Eu me refiro agora à oferta semântica de *Öffentlichkeit*, à exigência da aberturidade e visibilidade imanentes à palavra. A primeira edição do dicionário de Adelung, de 1774, refere-se a *öffentlich* como aquilo que “acontece diante de todas as gentes” (“als was vor allen Leuten geschehet”). É mais do que significativo que o aberto, na definição

34 RANCIÈRE, Jacques. *Zehn Thesen zur Politik*. Zurique/Berlim: diaphanes, [2000] 2008, p.9.

de Adeling, ligue-se também ao comum, ao que acontece “diante de todos”. Sabemos que isto não é uma obviedade; no século XVII, com a fusão entre público e estatal, a dimensão do que é público, visível e aberto, não coincide com o que é comum e acessível a todos. É esta dimensão fenomenológica do público e da política, pressuposta na palavra que carrega o conceito, que busquei resgatar para pensar o presente.

A ideia de que a evidência das coisas deve residir na sua manifestação visível e comum tem uma tradição antiga. No verbo grego *phainestai*, aparecer, fenomenar-se, convergem as noções do aberto e do comum.³⁵ No conceito de espaço de aparição (*Erscheinungsraum*) de Hannah Arendt, reencontramos a íntima associação entre a aparência e o comum. O espaço de aparição se constitui quando as pessoas falam e agem em conjunto e aparecem enfaticamente umas para as outras.³⁶ Política, para Arendt, realiza-se neste espaço público de aparição, constituído performativamente. A filósofa Myriam Revault d’Allonnes observa que para Arendt “o coração do modo de ser político e do mundo comum”³⁷ reside neste modo de aparição aberto e recíproco: “É a presença dos outros que vêem o que nós vemos e ouvem o que nós ouvimos que nos assegura da realidade do mundo e de nós mesmos” – escreveria Arendt na *Condição humana*.³⁸ Assim, o espaço de aparição carrega não apenas a noção antiga de que a evidência das coisas reside na sua manifestação visível e comum, mas também a semântica de *Öffentlichkeit*, como um espaço que é preciso criar “diante de todos”.

Como pensar a fenomenologia política do espaço de aparição hoje, no século XXI, quando a esfera pública é mediada pelas redes digitais (*networked public sphere*) e sujeita à interação complexa entre “públicos *online*

35 HÖLSCHER, “Öffentlichkeit”, p. 415.

36 ARENDT, Hannah. “Was ist Politik?”. In: LUDZ, Ursula. *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß*, Munique/Berlim, Piper, [2003] 2015, p. 53.

37 REVAULT D’ALLONNES, Myriam. *La faiblesse du vrai*. Paris: Seuil, 2018, p. 69

38 ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Editora Forense universitária, [1958] 1981, p. 61.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

e *off-line*”?³⁹ Na ‘esfera pública’ mediada em rede parece desmanchar-se a fronteira entre público e privado e realizar-se a promessa de que nela todos podem participar, isto é, aparecer. No entanto, a participação nessa esfera mediada em rede não garante um mundo comum, que todos reconheçam e compartilhem. Pelo contrário, a conectividade digital é refratária à realidade de um mundo comum. Como alerta a socióloga Zeynep Tufekci, a “opacidade de algoritmos e do controle privado de plataformas” leva os indivíduos a perceberem como uma esfera pública e aberta o que, de fato, não passa de uma aparição privada e exclusiva.⁴⁰ O reino da pós-verdade, em que verdades factuais são transformadas em opinião, alimenta-se da perda de uma realidade comum.⁴¹

Frente à opacidade das plataformas privadas, o que significa reivindicar a dimensão aberta e comum da esfera pública? No dicionário do Antonio de Moraes Silva, de 1789, descobrimos que a definição de “abertamente” é “não escondidamente, em público, na praça.”⁴² No dicionário de Raphael Bluteau, de 1728, que lhe serve de base, “abertamente”, sinônimo de “claramente”, é também sinônimo de “publicamente”. Pois o adjetivo “aberto”, explica o autor, pode ser “muito aberto, ou aberto por todas as partes, & exposto aos olhos de todos”.⁴³ Bluteau recolhe um sentido da palavra que supõe o âmbito da ação e da medialidade: para haver o aberto é preciso abrir, por todas as partes, diante de todos. Talvez valha a pena buscar na palavra e na

39 TUFEKCI, Zeynep. “A Networked Public”, in *Twitter and Tear Gas: The Power and Fragility of Networked Protest*, New Haven, Yale University Press, 2017, p. 6.

40 TUFEKCI, Zeynep. “Engineering the Public: Big Data, Surveillance and Computational Politics”, in *First Monday*, 19, 7, 2014, s/p.

41 REVAULT D’ALLONNES, *La faiblesse du vrai*, p. 76.

42 MORAES E SILVA, Antonio. *Diccionario da lingua portuguesa composto pelo Rafael Bluteau*, reformado e acrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro. Lisboa: Simão Tadeu Ferreira, 1789. r

43 BLUETEAU, Raphael. *Vocabulário Portuguez & latino, áulico, anatomico, architetonico(...)*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu: Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1728.

sua história recursos para expressar essa exigência, ou melhor, essa vocação do conceito. Seria então o caso de acordar no vernáculo o sentido dormente de aberto, do aberto como sinônimo de público, para expor aos olhos de todos a opacidade das redes e a tirania do incomum.

Referências

ADELUNG, Johann Christoph. Grammatische-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. Disponível em: https://lexika.digitale-sammlungen.de/adelung/lemma/bsb00009133_4_1_1789

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Editora Forense universitária, [1958] 1981.

ARENDT, Hannah. “Was ist Politik?”. In: LUDZ, Ursula. *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß*, Munique/Berlim, Piper, [2003] 2015.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Portuguez & latino, áulico, anatomico, architetonico(...)*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu: Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1728. Disponível em: <https://www.bbm.usp.br/en/dicionarios/vocabulario-portuguez-latino-aulico-anatomico-architectonico/>

BOBBIO, Norberto. *Democracy and Dictatorship. The Nature and Limits of State Power*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

CALHON, Craig. “The Public Sphere and the Field of Power”, *Social Science History*, v. 34, n. 3, 2010, p. 301-335.

DEIULIO, Laura; LYON, John B. Orgs. *Gender Collaboration, and Authorship in German Culture: Literary Joint Ventures.1750-1850*. Londres: Bloomsbury, 2019.

EDER, Klaus. “Öffentlchkeit und Demokratie”. In: JACHTENFUCHS, Markus; KOHLER-KOCHT, Beate. *Europäische Integration*. Wiesbaden:

Springer, [1998] 2003, p.85 -120.

FRASER, Nancy. "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy." *In: CALHOUN, Craig. Habermas and the Public Sphere*. Cambridge: MIT Press, 1992, p. 109-142.

GOLDENBAUM, Ursula. *Appell an das Publikum. Die öffentliche Debatte in der deutschen Aufklärung. 1687-1796*. Berlin: Akademie Verlag, 2004.

HABERMAS, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, [1962] 1990.

HOHENDAHL, Peter Uwe. *Öffentlichkeit. Geschichte eines kritischen Begriffs*. Stuttgart: Metzler, 2000.

HÖLSCHER, Lucian. "Öffentlichkeit". *In: CONZE, Werner; Koselleck, Reinhart; BRUNNER, Otto. Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1978, p.413-467.

KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: que é Esclarecimento?" [Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?]. *In: CARNEIRO LEÃO, Emmanuel. Textos seletos. Edição bilingüe*. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 100-117.

KITTLER, Friedrich. *Discourse Networks 1800/1900*. Trad. Michael Mettler e Chris Cullens. Stanford: Stanford University Press, [1985]1990.

KOSELLECK, Reinhardt. *Kritik und Krise. Eine Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Freiburg/Munich: Alber, 1959.

KOSELLECK, Reinhardt. *Crítica e crise. Uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Trad. Luciana Villas Bôas. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

LESSING, Gotthold Ephraim. „Rettungen des Horaz“. In: WÖLFEL, Kurt. *Lessings Werke*. Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 1967, p. 556-593.

MARENS, W. (1968). „Zur Bestimmung der Gattung (Fiktive Verfasserschaft)“. In: *Die Botschaft der Tugend*. J.B. Metzler, Stuttgart, p. 521. Disponível em : https://doi.org/10.1007/978-3-476-99659-6_2

MORAES E SILVA, Antonio. *Diccionario da lingua portuguesa composto pelo Rafael Bluteau, reformado e acrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*. Lisboa: Simão Tadeu Ferreira, 1789. Disponível em: https://www.bbm.usp.br/en/dicionarios/diccionario-da-lingua-portuguesa-recompilado-dos-vocabularios-impessos-ate-agora-e-nesta-segunda-edi%C3%A7%C3%A3o-novamente-emendado-e-muito-acrescentado-por-antonio-de-moraes-silva/?page_number=7#dic-viewer

NITSCHKE, Claudia. „Der „häusliche Wirkungskreis im Großen“: Die Funktion der preußischen Königin in der symbolischen Politisierung der bürgerlichen Familie in Novalis’s „Glauben und Liebe““. In: *Familienbande - Familienschande: Geschlechterverhältnisse in Familie und Verwandtschaft*. Köln: Böhlau, p. 55-74.

REVAULT D’ALLONNES, Myriam. *La faiblesse du vrai. Ce que la post-vérité fait a notre monde comum*. Paris: Seuil, 2018.

RIEDL, Friedrich Just. *Über das Publicum. Briefe an einige Glieder desselben*. Jena: Christian Heinrich Cuno, 1768. Disponível em : <https://books.google.de/s?id=aRdVAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=Friedrich+Justus+Riedel&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwjKhKffv6PvAhXEDewKHeoxCHUQ6AEwB3oECAIQAg#v=onepage&q=Friedrich+Justus+Riedel&f=false>

SOMERS, Margaret R. „Citizenship” zwischen Staat und Markt. Das Konzept der Zivilgesellschaft und das Problem der „dritten Sphäre“, in: *Berliner Journal für Soziologie*, 8 (1998) p. 489-506.

SOMERS, Margaret R. “Narrating and Naturalizing Civil Society and

Citizenship Theory: The Place of Political Culture and the Public Sphere.”
Sociological Theory, v.13, n. 3, 1995, p. 229-274.

TUFEKCI, Zeynep. “Engineering the Public: Big Data, Surveillance and Computational Politics”, in *First Monday*, 19, 7 (2014), s/p.

TUFEKCI, Zeynep. “A Networked Public”, in *Twitter and Tear Gas: The Power and Fragility of Networked Protest*, New Haven, Yale University Press, 2017, p. 3-27.

VON MÜCKE, Dorothea. “Mobilizing a Critical Public.” In: *The Practices of the Enlightenment. Aesthetics, Authorship and the Public*. Nova York: Columbia University Press, 2015, p. 219-242.

WARREN, Michael. “Public and Counterpublics”. *Public Culture*, v. 14, n.1 (2002) p.49-90.

WIELAND, Christoph Martin. *Teutscher Merkur*, 1773, v.1. Disponível em: http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/1951387_001/16/

Submissão: 25/03/2022

Aceite: 16/06/2022

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e90444>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Gestos e Constelações inscritos na crítica de Walter Benjamin e de Max Kommerell

Gestures and Constellations
by Walter Benjamin and Max Kommerell

Maria Aparecida Barbosa
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e91182>

Resumo

Em pauta, duas resenhas de Benjamin a respeito de Kommerell. Desde que Agamben se referiu ao estudioso da Literatura como um dos “raros talentos supremos entre os críticos do século XX” (2017, p. 211), esses dois textos demandam releituras. A resenha de 1930, “*Wider ein Meisterwerk - zu Max Kommerell ‘Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik’*”, considera que, devido à pretensão totalizadora da atitude encomiástica, o livro defende valores sociais conservadores. A resenha de 1934, “*Der eingetunkte Zauberstab - zu Max Kommerells ‘Jean Paul’*”, aquiesce quanto ao lado destrutivo do humor literário de Jean Paul Richter (1763-1825); humor que teria poupado o escritor do destino trágico de Heinrich von Kleist e de Friedrich Hölderlin e que propicia a compreensão dos modos como o registro da história se constituiu como panteão de personalidades ilustres. O mérito de Kommerell, segundo Benjamin, é o de averiguar na obra literária de Jean Paul os fenômenos que correspondiam ao êxito do idealismo das classes superiores junto às inferiores. Todavia, deplora que não tenha revelado a contribuição de Jean Paul para o desmantelamento da exigência, por parte do classicismo junto à burguesia alemã, de uma aliança com um passado feudal via educação estética e culto da bela aparência (1991, volume III, p. 415).

Palavras-Chave: Walter Benjamin; crítica literária; Max Kommerell

Abstract

On the agenda are two reviews of Benjamin about Kommerell. Since Agamben referred to Kommerell as one of the “rare supreme talents among twentieth-century critics” (2017, p. 211), these two texts demand re-readings. The 1930 review, “*Wider ein Meisterwerk - zu Max Kommerell ‘Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik’*,” considers that, due to the totalizing pretension of the encomiastic attitude, the book defends conservative social values. The 1934 review, “*Der eingetunkte Zauberstab - zu Max Kommerells ‘Jean Paul’*,” acquiesces to the destructive side of Jean Paul Richter’s literary humor; humor that would have spared the writer from the tragic fate of Kleist and Hölderlin and that provides insights into the ways in which the record of history has constituted itself as a pantheon of eminent personalities. Kommerell’s merit, according to Benjamin, is that of detecting in Jean Paul’s work the phenomena that corresponded to the success of the idealism of the upper classes with the lower classes. However, he regrets that the book did not reveal Jean Paul’s contribution to the dismantling of classicism’s demand to the german bourgeoisie for an alliance with a feudal past via aesthetic education and the cult of the beautiful appearance (1991, volume III, p. 415).

Keywords: Walter Benjamin; literary criticism; Max Kommerell

Este artigo pretende compreender a função que a literatura exerce como organizadora do pensamento e, para tanto, elege a palavra-conceito “constelação: em que lugar cada um se situa, como se localizam um em relação ao outro e como todos se entrecruzam”¹. Outra expressão conceitual eleita para o pensamento teórico é gesto linguístico (*Sprachgebärde*), o que é distinto dos procedimentos “distanciamento” (*Verfremdungseffekt*), distanciamento crítico do teatro de Brecht, estudados por Benjamin.

Agamben reavalia a contribuição aos estudos da Literatura do escritor e professor da *Universität Marburg*, Max Kommerell (1902-1944), apontando-o como um dos “raros talentos supremos entre os críticos do século XX”², rol em que naturalmente inclui Benjamin, além do antropólogo George Henri Riviére que transformou o Museu de Etnologia em *Musée de l’Homme* em Paris, o jornalista e anarquista Félix Fénéon que ficou conhecido pelos *fait divers* em forma de haicais de três linhas do Jornal *Le Matin*, Gianfranco Contini estudioso da poesia italiana e autor, por exemplo, do livro citado por Alfonso Berardinelli: *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*. Essa sua polêmica e surpreendente afirmação, Agamben vai desenvolver, argumentando que, em relação a seus objetos, os estudiosos da literatura geralmente operam em três âmbitos e se inclinam mais a um ou a outro conforme a natureza própria: o nível filológico-hermenêutico é a interpretação da obra, o nível fisionômico a situa na ordem histórica e na ordem natural e, o terceiro, o nível gestual, traz a intenção num gesto ou numa constelação de gestos. A Kommerell, que somente ficaria atrás de Benjamin na crítica de língua alemã do período entre-guerras, ele atribui o destaque nessa capacidade de se expressar em linguagem que é “gesto

1 KOMMERELL, Max. “Jean Paul, 1952, pp. 53-82.

2 AGAMBEN, Giorgio. “Kommerell, ou do gesto”, 2017, p. 211.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

linguístico” (*Sprachgebärde*). O gesto corresponde ao extrato da linguagem que não se exaure na comunicação, senão a apreende em impressões mais profundas, por exemplo nas impressões de um rosto em seus momentos solitários. Então, operar na crítica da literatura nesse sentido seria, digamos, compreender que

se a palavra é o gesto originário, então o que está em questão no gesto não é tanto um conteúdo pré-linguístico, mas mais, digamos assim, a outra face da linguagem, o mutismo inerente ao ser falante do homem, o fato de este morar, *sem palavras*, na língua. E quanto mais o homem tem linguagem, tanto mais forte é nele o peso do indizível, a ponto de no poeta, que é, entre os falantes, aquele que tem mais palavras, ‘o acenar e o dar sinais se esgotarem e daí nascer algo de corrosivo: a fúria pela palavra.’³

Essas reflexões feitas por Agamben se baseiam em escritos de Kommerell acerca de poesia e “gesto linguístico”.

Seria mister distinguir o conceito de gesto em Benjamin, que, antes, parece se referir ao teatro épico de Bertolt Brecht. Esse seria um teatro gestual, cuja ação é interrompida e, dessa forma, configura início e fim de um gesto que se permite ser citado. Esse gesto passível de citação, visto como um recurso artístico nas peças didáticas é, mais que isso, objetivo em si. Em outros textos de Benjamin, esse gesto que interrompe auxilia a compreender por sua vez os contrastes violentos dos dadaístas ou a técnica de montagem cinematográfica. No estudo sobre a reprodução da obra de arte ele constata o caráter da arte dadaísta de profetizar o porvir em estreita relação com transformações técnicas, formais e sociais. Aquelas criações dadaístas marcadas, tanto em matéria formal como em sua substância, por negações conduziram a analogias com os efeitos do cinema, na medida que as imagens incessantemente se sobrepondo provocam o choque. Essa qualidade tátil está relacionada com princípios da arte abstrata. Recursos

3 *Ibidem*, “Kommerell, ou do gesto”. 2017, pp. 211-212.

tipográficos e plásticos auxiliam a aplicá-la ao texto poético. Incentivando polissemias radicalizam a luta contra os rígidos ideais da tradição burguesa: a educação, a arte, o nacionalismo agressivo.

Retomo Agamben. A epígrafe do ensaio “Ideia da linguagem II”⁴, que integra *Ideia da Prosa*, é dedicada à poeta vienense Ingeborg Bachmann *in memoriam*. Bachmann considera que certas indagações são mantidas de fora do literário porque, aparentemente, a mera tradução em linguagem, segundo os problemas literários com que nos familiarizamos, nos leva a perceber essas indagações como secundárias⁵. Nem nos damos conta dessas indagações devastadoras, medonhas em sua simplicidade, que na maioria das vezes vêm à tona.⁶

O gesto é “a exibição da medialidade, o tornar visível um meio como tal.”⁷ A comunicação da pura comunicabilidade⁸. A compreensão do “gesto linguístico” - *Sprachgebärde* - é um ponto de partida para investigar critérios e metodologias da poética e da crítica literária com Benjamin. Assoma da etimologia a definição do gesto não como *facere* algo ou *agere/handeln*, em que o ator sem fazer o drama o recita, senão como a expressão *res gerere* [cumprir algo no sentido de apreender o algo em si, assumir-lhe a inteira responsabilidade, suportar-lhe]⁹.

4 AGAMBEN, Giorgio. 2013, p. 113.

5 BACHMANN, Ingeborg. “Fragen und Scheinfragen”, 1995, p. 8.

6 Em aulas e ensaios, a pensadora Bachmann provoca com a ideia de que “Os limites da minha linguagem significam os limites de meu mundo”, não como a incapacidade de acesso ao mundo que vá além de nossa linguagem, mas sim para discutir que os limites nos conduzem à incapacidade de dizer e nos fazem silenciar. E que se torna indispensável buscar outros modos, mas essas são questões que ela formula e desenvolve num outro livro: *Wir müssen wahre Sätze finden* [Precisamos encontrar frases verdadeiras].

7 AGAMBEN, Giorgio. 2008, “Ideia da linguagem II”, p. 13.

8 *Ibidem*. “Ideia da linguagem II”, 2008, p. 14.

9 *Ibidem*. “Ideia da linguagem II”, 2008, p. 12.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Os dois textos de Benjamin¹⁰ constituem resenhas cruciais dentro de toda a sua obra, de maneira que, embora em termos restritos designemos como resenha, consideramos que se alçam a gêneros de maior complexidade e profundidade. Dito isso, em vista dessas duas resenhas sobre seu contemporâneo importa, em segundo lugar, retomar a palavra-conceito “constelação”¹¹. O próprio Kommerell a emprega para localizar o escritor Jean Paul Richter nos três anos que antecedem o século XIX, em Weimar, entre as naturezas criadoras estelares: um “corpo estranho”, *Fremdkörper*, um “poema não composto ou comédia de trágicas possibilidades”, a “*Konstellation*; estrelas acima da pessoa. Mas ao mesmo tempo as estrelas aqui são pessoas, pessoas da categoria estelar. Umas aparecem, desaparecem. Por acaso, por certo. A constelação exprime em que lugar cada um se situa, como se situam uns em relação aos outros e como todos se entrecruzam”.¹²

Esta pesquisa concernente aos textos de crítica literária escritas por Benjamin permite verificar uma constante prevenção contra o Círculo do

10 Da atuação de Benjamin como crítico literário, trago uma nota biográfico-intelectual. Logo após terminar em parceria com Franz Hessel (1880-1941) a tradução ao alemão do ciclo Em busca do tempo perdido de Marcel Proust, vendo frustrados seus planos de uma carreira acadêmica, ele escreve ao amigo Gerhard Scholem em 21/07/1925, informando dos compromissos que assumiria com a nova revista da Editora Rowohlt de Frankfurt, *O Mundo Literário (Die literarische Welt)*, dirigida por Willy Haas. Essa publicação que fora pensada para autores da Editora, conquistou independência financeira e se tornou fórum dos grandes debates intelectuais do final da República de Weimar. Entre 1926 e 1929 a revista publicava cerca de 30 trabalhos anuais da autoria de Walter Benjamin, enquanto o *Jornal de Frankfurt (Frankfurter Zeitung)* publicava cerca de 15, “dependendo da boa vontade pessoal de Kracauer”, complementa Witte na p. 76 da biografia. Na referida correspondência a Scholem, ele prossegue: “Nesse ínterim não tenho empreendido muita coisa, tão logo termino a correspondência, me dedico à leitura. Eu me proponho a ler sobretudo as novidades da França: seja os magníficos escritos de Paul Valéry (*Variété, Eupalinos*), seja os duvidosos livros dos surrealistas. Em face desses documentos preciso gradativamente me familiarizar com a técnica da crítica.”

11 O conceito “constelação” atravessa a tese de Walter Benjamin, *Origem do Drama Trágico Alemão*, inicialmente traduzindo-se como estrelas-ideias dispersas, adquirindo nexos no coletivo e, finalmente, ele é empregado como a complexidade do todo, com realce da intriga que proporcionaria a totalidade alegórica no drama trágico. Mas neste artigo o conceito, lido em Kommerell, prevalece como o arranjo das relações entre personalidades ilustres estelares.

12 KOMMERELL, Max. “Jean Paul in Weimar”, 1952, p. 53.

poeta Stefan George¹³. De uma prevenção estético-política que se estende ao estilo esplendoroso do poeta *art nouveau/ Jugendstil* na Alemanha: “estilo com o qual a burguesia procura dissimular o pressentimento da própria fragilidade, entregando-se em todas as esferas a devaneios cósmicos, malbaratando, numa expectativa ébria do futuro, a palavra ‘juventude’, que emprega como se fora uma fórmula mágica”¹⁴. O ensaio “*As afinidades eletivas de Goethe*” vai de encontro à maneira como o Círculo de George canonizava a figura do poeta semideus, cuja obra seria uma tarefa outorgada como a um herói detentor de mandato. Friedrich Gundolf¹⁵

teria colocado a própria vida de *Goethe* (1916) como a mais importante obra, entre todas as obras do escritor.

A primeira menção de Benjamin à obra de Max Kommerell alude ao jardim de Stefan George, muito provavelmente se trate do conhecido poema

13 No ensaio “Johann Jakob Bachofen”, Benjamin denuncia as adaptações descaracterizadoras que a obra acerca do matriarcado desse professor de jurisprudência, Bachofen, sofreu por “professores oficiais do fascismo alemão” (BENJAMIN 1991 volume II, p. 230), no contexto a crítica é dirigida a Ludwig Klages (1872–1956) e sobretudo a Alfred Baeumler (1887-1968).

14 BENJAMIN, Walter. “Stefan George em Retrospectiva”, 1986, p. 145.

15 Friedrich Gundolf e Friedrich Wolters escreveram obras nesse sentido: Friedrich Wolters: *Herrschaft und Dienst* (1909, ilustrações Melchior Lechter). *Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890* - publicado em 1929. Friedrich Wolters, Friedrich Gundolf: *Jahrbuch für die geistige Bewegung, Berlin 1910*. Wolters foi *ausserordentlicher Professor*, antes de Kommerell em Marburg e “*im engeren Sinne ist sein Lehrer Friedrich Wolters*” (BENJAMIN 1991, p. 410).

Certo é que a relação do poeta com os jovens do Círculo - Max Kommerell era um dos mais íntimos, até 1930 - é um nó cego, depreendendo-se da entrevista que o biógrafo Thomas Karlauf concede ao *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, intitulada “*Päderastie aus dem Geist Stefan Georges?*”, de 05.04.2010.

de George¹⁶. A menção está na carta endereçada de Volterra no dia 27 de julho de 1929, a Scholem: “Em San Giminiano feri minhas mãos nos espinhos de um roseiral cuja floração do jardim de George é em certos pontos de uma beleza surpreendente”¹⁷. É a “publicação mais bizarra [*die erstaunlichste*], que nos últimos anos provém do Círculo de George”¹⁸.

A resenha “Contra uma obra-prima - acerca de ‘O poeta como guia no Classicismo Alemão’, de Max Kommerell” - o livro [*Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*] é de 1928 e a resenha foi publicada na *Die literarische Welt*, 15.8.1930, Jg. 6, Nr. 33/34, pp. 9-11 - não se propõe a objetar quanto ao estilo ou à qualidade do livro. Essa resenha inicia com uma analogia entre o texto e a forma multifacetada do diamante: a forma simétrica de superfície lisa e impenetrável, para em seguida chamar a atenção ao estudo da biografia e da obra, que estariam de tal modo fundidas no livro, resultando assim numa visão não psicológica, mas, isso sim, monumental. O não-acontecido, o intuído em horóscopos e quiromancias seria o acento a que recorre esse tipo de biografia. A renovação poética postulada pelo Círculo de George queria se legitimar através da origem romântica; e, além

16 Meu jardim não quer ar nem calor (1892), em minha tradução:

Meu jardim não quer ar nem calor ·
O jardim que erigi prá' mim mesmo
E seu pássaro de inanimado passaredo
Jamais viveram uma única primavera.

De carvão os troncos· de carvão a ramagem
e campos sombrios beirando bosques sombrios ·
Frutos de inflexível folhagem
brilham como lava em florestas de pinhos.

Uma luz cinzenta oriunda de velados vãos
Não indica se noite se manhã vem vindo
E densas fragrâncias e essências de amêndoa
Ascendem de canteiros, campos e grãos.

Como hei porém de procriá-la na ermida
- assim absorto o sopeso
quando em atrevidos meneios de lucubrações excedo -
marcante soturna flor enegrecida?

17 BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften Briefe*, 1978, p. 500.

18 *Ibidem*, p. 502.

disso, expandir as referências de sua origem beneficiando-se também do Classicismo seria uma estratégia no sentido de se vangloriar da força que desborda do seu cerne. Como nenhum outro livro do Círculo de George, esse teria logrado uma “história esotérica da poesia alemã”.¹⁹ Essa seria uma mera história da literatura destinada ao *profanum vulgus*; uma história destinada pura e simplesmente à “beatificação dos alemães” (*heilsgeschichte der deutschen*). Uma história, que no decurso de encontros, irmandades, testamentos e profecias, ameaça a cada momento transmutar-se ao apócrifo, ao indizível e ao suspeito. Uma doutrina da autêntica germanidade e dos desígnios insondáveis da escalada alemã a cerca prenhe de auspícios sobre a afinidade do gênio alemão e do grego.²⁰

O cerne do livro de Max Kommerell intitulado *O poeta como guia no Classicismo Alemão*, objeto da resenha, se reporta à constelação de personalidades históricas, integrada por escritores que viveram aproximadamente no final do século XVIII: Klopstock, Herder, Goethe, Schiller, Jean Paul, Hölderlin²¹. Quanto, porém, à afirmação de um gênio alemão como herdeiro daquele gênio grego, isso, sim, questiona Benjamin. Kommerell coloca diferentemente o Classicismo como o primeiro caso de rebelião contra o próprio tempo na literatura alemã, um combate que seria semelhante àquele, sagrado e heroico diante de sua época, a que conclama George²². Benjamin discorda veementemente dessa apologia da atitude heroica de escritores em geral do período do Classicismo, ao contrário, ele fala

19 BENJAMIN, Walter. *Kritiken und Rezensionen - Gesammelte Schriften Band III*, 1991, p. 254.

20 *Ibidem*.

21 Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) ficou conhecido como poeta. Johann Gottfried von Herder (1744-1803) se tornou referência na história da literatura devido às pesquisas que realizava, coletando contos populares em praças e mercados. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1803), Friedrich Hölderlin (1770-1843) são escritores cânones da literatura de língua alemã.

22 BENJAMIN, Walter. *Kritiken und Rezensionen - Gesammelte Schriften Band III*, 1991, p. 254.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

até mesmo de uma “atitude intelectual de resignação”²³. Devido à pretensão totalizadora da atitude encomiástica, hagiográfica, o livro defende, a seu ver, conforme vai trazendo na resenha, valores sociais conservadores, não somente por conferir virtudes exageradas às personalidades em detrimento de fazê-lo em relação às obras literárias, como também por uma construção política de Nação fundada sobre galardões (aqui, na acepção de emblemas, brasões, insígnias). Não obstante, Klaus Vogel, autor que recentemente lançou um livro mais abrangente sobre o assunto, *Zauberhaftes Denken: Annäherungen an Max Kommerell* (2020, s. p.), observa que a atitude de Benjamin demonstra já no título - “contra uma obra-prima” - sinceridade intelectual diante do crítico que via como antagonista sobretudo político. Importa dizer que o título da resenha de Benjamin, “*Wider ein Meisterwerk*”, é ambíguo: se por um lado se coloca em oposição à obra, enfrentando-a, por outro lado, essa obra não é simplesmente obra, mas vem acompanhada de um atributo superlativo: é “Meisterwerk” [obra-prima]. Outros verão a consideração de Benjamin pelo seu desafeto com outros olhos, como assinalaremos mais adiante. Mas não há como deixar de questionar por que, então, ele se dá ao trabalho de desenvolver resenhas de raciocínio tão complexo em resposta a esses dois livros que vêm de encontro às suas posições, sempre tão coerentes, não somente as históricas como também as estéticas? Talvez por crer que seria necessário contrapor-se, apresentar suas objeções quanto a posições diversas, polêmicas?

Leio agora o ensaio de Kommerell, “Jean Paul in Weimar”, e acompanho a apreciação de Benjamin intitulada “*Der eingetunkte Zauberstab - zu Max Kommerells ‘Jean Paul’*” [embebendo a varinha de condão - acerca de “Jean Paul”, de Max Kommerell], publicada no *Journal Frankfurter Zeitung* em 1934. Por mais que fosse necessário rebater, como neste artigo já argumentamos, e por menos que aquela resenha coloque

23 *Ibidem.*

em xeque o primeiro livro do professor de Marburg, essa segunda resenha admite literalmente que o trabalho de Max Kommerell teria conquistado o direito à “autoridade”, qualidade essa que seria rara entre os historiadores da literatura na Alemanha. Essa virtude de Kommerell “se devia com mais evidência não exclusivamente ao talento de apreender a fisionomia de cada personalidade, mas, sobretudo, pela compreensão das constelações históricas em que as personalidades se agrupavam»²⁴.

O ensaio “Jean Paul in Weimar” de Kommerell questiona, por exemplo, o que teria Jean Paul Richter herdado de Herder, filósofo que alcançou imensa influência dentro do Classicismo de Weimar. E, logo em seguida, responde que essa *Unio mystica* estimulou na obra do escritor “a refusão das formas antigas no caráter anímico, a fome moderna e aguçada para adentrar as forças do caos, a vizinhança do Oriente e do Sul na alma alemã, a transição do pensamento plástico para o gênero da parábola, em vez de uma direção unilateral da força, a totalidade com frequência enevoada e esmaecida, em que às vezes a razão desempenha o papel da poesia, e a fantasia assume o papel do intelecto e, finalmente - contra a resignação de Weimar: configuração e ordenação do possível - o acervo alemão do que ainda inexistia, não nasceu.”²⁵ E o ensaio de Kommerell correlaciona duas descrições referentes a Herder - a descrição feita em *Vorschule der Ästhetik* [Introdução à Estética]²⁶ ele coloca ao lado da descrição constante em *Dichtung und Wahrheit* [Poesia e verdade]. De autoria de Jean Paul e de Goethe, pupilos tão distintos, as duas

24 BENJAMIN, Walter. *Kritiken und Rezensionen - Gesammelte Schriften Band III*, 1991, p. 410.

25 KOMMERELL, Max. “Jean Paul in Weimar”, 1952, pp. 80-81.

26 A *Vorschule der Ästhetik* traz essa primeira referência de Jean Paul Richter a Herder: “Cartas de um nuremberguês a mim: o espírito nobre era incompreendido por épocas e partidos opostos; mas não inteiramente sem sua própria culpa; porque ele cometeu o erro de não ser estrela de primeira ou doutra grandeza, mas um feixe de estrelas, a partir do qual todos soletraram ao belprazer constelações, uma de Libra ou outono, outra de câncer ou verão e assim por diante. Pessoas com poderes diversos raramente são mal compreendidas, pessoas com poderes únicos; aqueles tocam todos os seus pares e seus pares, esses apenas seus pares.”

referências seriam “dois monumentos”, que postos assim juntos como dois “hemisférios” dariam conta da abrangência de Herder.

Ora, quanto enaltecimento!

Benjamin afirma ter uma posição política, um modo de pensar (*Gesinnung*) diferente do modo de pensar de Kommerell; sua resenha transcreve em linhas gerais a argumentação do ensaio “Jean Paul in Weimar”, mas tem, ele afirma, a finalidade precípua de apresentar o escritor Jean Paul diferentemente de Kommerell. Em muitos trechos a resenha é deferente e elogiosa. Sim, Kommerell teria percebido o lado destrutivo do humor literário de Jean Paul bem como certas porosidades na literatura, que propiciam a compreensão acerca dos modos como o registro da História se constituiu como panteão de personalidades ilustres. O mérito do ensaio teria sido a capacidade de enxergar como a obra de Jean Paul aponta a certos fenômenos que correspondiam ao êxito do idealismo das classes superiores junto às inferiores, isso é o que aprova a resenha. Todavia, Kommerell não quis destacar a contribuição de Jean Paul, através de seu universo literário barroco, para o desmantelamento da exigência que o Classicismo impunha junto à burguesia alemã, de uma aliança com um passado feudal via educação estética e culto da bela aparência²⁷. Um mundo de aparência bem diferente é o que a burguesia do Biedermeier²⁸ erige, então, sob o protetorado de Jean Paul; a arte do Biedermeier é permeada por esses legados, e as anotações de Jean Paul foram seu arquivo.

Essa dimensão histórica - que o crítico berlinense em várias passagens de sua obra volta e meia sublinha na literatura dessa época, recorrendo sobretudo ao realismo burguês de Gottfried Keller - é extraordinária por

27 BENJAMIN, Walter. *Kritiken und Rezensionen - Gesammelte Schriften Band III*, 1991, p. 415.

28 O período histórico da cultura alemã após a restauração política de 1815 é chamado de *Biedermeier*. Foi marcado pelo conservadorismo e pela dedicação às atmosferas íntimas e privadas.

auxiliar bastante na compreensão do século XIX como um gradual despertar para uma estética diversa, reconhecível em certo viés da tradição literária de expressão alemã: Jean Paul e Gottfried Keller descrevem gente simples. Seria pertinente, ademais, incluir a literatura do estudioso da medicina e ativista político Georg Büchner, pensemos nos seus protagonistas pertencentes às classes populares: *Woyzeck*, *Lenz*.

Keller, herdeiro desse arquivo de Jean Paul, se concentra no mundo das pessoas simples por amor aos traços individuais característicos; ao mesmo tempo essa pintura detalhada deve revelar e demonstrar, além disso, os sentimentos profundos de suas personagens, porque os mais elevados sentimentos de alegria são possíveis também nos círculos das pessoas de horizontes limitados.²⁹

O estado da questão

Ora, na medida em que Benjamin se dedica a uma figura controvertida como aquele crítico e escritor de Marburg - que, aliás, em 1939 se filiará ao Partido Nacional-Socialista, NSDAP - ele “magoou profundamente em termos pessoais” seu interlocutor Adorno, que em carta de 06.11.1934 informa indignado que o “autor certa vez expressou às claras que pessoas como eu deveriam ser postas contra o muro -, desnecessários são maiores esclarecimentos nesse sentido.”³⁰ Numa outra carta inédita a Francis Golfing de 04.01.1968, Adorno novamente se manifestou a respeito dessa hostilidade:

[...] conheci Kommerell pessoalmente e recebemos nossos diplomas de pós-doutorado em Frankfurt quase ao mesmo tempo. Mas nossa amizade era bastante superficial - as diferenças políticas então eclipsaram tudo a tal ponto que nenhum verdadeiro contato entre mim e um indivíduo decididamente tão de direita poderia se estabelecer, na época eu o via como um

29 JAEGGI, Frieda. *Gottfried Keller und Jean Paul*, 1913, p. 44.

30 ADORNO, Theodor. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*, 2012, p. 111.

fascista altamente dotado [...]. Nunca pude entender a admiração que Benjamin nutria pelos seus inimigos.³¹

Certamente diante da resenha (talvez seja melhor acentuar: artigo) que Benjamin dedicou a Kommerell em 1930, outro protesto exasperado se faz ouvir através do poema de Paul Celan: “PORT BOU - DEUTSCH?” Essa poesia de Celan, lendo a edição *Schriften* (ed. Theodor e Gretel Adorno. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955), aponta e deplora na crítica de Benjamin ambiguidades que até certo ponto contribuem, de maneira parecida com o objeto que é o livro resenhado, para a apologia de figuras proeminentes da germanidade. Essa é também a análise do filósofo francês Jean Bollack³².

O poema censura o crítico por ter se deixado encantar por uma ideologia germânica que ele próprio, como judeu, teria de ter identificado e combatido e não se tornar, como questionamos neste artigo, refém da germanidade. Em vista da experiência histórica da Shoa, Celan se torna a referência da linguagem poética que nega sujeições, assim, naturalmente se inquieta ante o encantamento que Benjamin demonstra diante das palavras vazias e frívolas dos estudos de Kommerell. O beletismo pelo beletismo, aceito justamente por parte de quem se esperaria, antes e muito mais, o desvendamento da força semântica, da autoridade, do fascismo das palavras.

31 *Ibidem.*

32 Minha tradução, em primeira versão, do poema de Celan, «PORT BOU - DEUTSCH?»

Afaste a capa furtiva, o/capacete da dissimulação./Esquerda-nibelungos, direita-/nibelungos:/renovado, sa[re]neado, /Escumbros.

Benjamin/lhes diz-não, para sempre,/ele diz-sim.

Tal eternidade, também/como B-Bauhaus:/não.

Não tarde demais,/uma abertura/secretaria.

[Pfeil die Tarnkappe weg, den/Stahlhelm.

Links-/nibelungen, Rechts-/nibelungen:/gerheint, gereint,/Abraum.

Benjamin/neint euch, für immer,/er jagt.

Solcherlei Ewe, auch/als B-Bauhaus:/nein.

Kein Zu-Spät,/ein geheimes/Offen.]

BOLLACK, Jean. “Celan devant Benjamin en soixante-huit”, 1998, p. 79.

Tudo isso, afinal, acabou por subjugar a condição do próprio Walter Benjamin como intelectual judeu.

Referências

ADORNO, Theodor. BENJAMIN, Walter. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. “Kommerell, ou do gesto”. *In: A potência do pensamento*. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. Pp. 201-221.

AGAMBEN, Giorgio. “Ideia da linguagem II”. *In: Ideia da Prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. Pp. 113-116.

BACHMANN, Ingeborg. “Fragen und Scheinfragen”. *In: Frankfurter Vorlesungen*. München: Piper Verlag, 1995.

BACHMANN, Ingeborg. *Wir müssen wahre Sätze finden*. München: Piper Verlag, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften Briefe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Bd.1-2, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Kritiken und Rezensionen - Gesammelte Schriften Band III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

BENJAMIN, Walter. “Stefan George em Retrospectiva”. *In: Documentos Documentos de cultura, Documentos de Barbárie*. Tradução Willi Bolle et alli. São Paulo: Cultrix, 1986.

BOLLACK, Jean. “Celan devant Benjamin en soixante-huit”. Editions Hazan | « Lignes » 1998/3 n° 35 | pages 79 à 93.

JAEGGI, Frieda. *Gottfried Keller und Jean Paul*. Bern: Verlag von A. Francke, 1913. Disponível dia 18/08/2019 in <https://archive.org/details/gottfriedkelleru00jaeguoft/page/n5>

KOMMERELL, Max. “Jean Paulin Weimar”. In: *Dichterische Welterfahrung Essays*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1952. Pp. 53-82.

RICHTER, Jean Paul. *Vorschule der Ästhetik*. Disponível dia 28/07/2020 in Zeno.org: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Jean+Paul/Schriften/Vorschule+der+%C3%84sthetik/Dritte+Abteilung/3.+Kantate-Vorlesung#fn264ref>

VOGEL, Klaus. Über das Buch: *Zauberhaftes Denken: Annäherungen an Max Kommerell*. Marburg: Büchner-Verlag, 2020.

WITTE, Bernd. *Walter Benjamin, uma biografia*. Tradução Homero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 1976.

Submissão: 26/03/2022

Aceite: 18/06/2022

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e91182>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Aporias da tradução entre filosofia e poesia: data, repetição e comemoração na poética de Paul Celan, lida por Jacques Derrida

Aporias of translation between
philosophy and poetry; date, repetition
and commemoration in Paul Celan's
poetics read by Jacques Derrida

Luiz Fernando Medeiros de Carvalho
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Serge Margel
Universidade de Brasília (UNB)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e87734>

Resumo

Este artigo é um primeiro gesto de interpretação do pensamento do filósofo Jacques Derrida em torno do caráter irrepitível do acontecimento “data” e de sua natureza paradoxal, na medida em que ele se destina a ser comemorado, e, portanto, repetido. O filósofo Jacques Derrida desdobra seu pensamento a partir da interpretação e da tradução que empreende da obra de Paul Celan.

Palavras-chave: Tradução; Repetição; Data; Celan; Derrida.

Résumé

Cette article est un premier geste d’interprétation de la pensée de Jacques Derrida autour du phénomène de l’irrépétibilité de la date et de la nature paradoxale de son événement, en tant qu’elle se destine à être commémorée, et par conséquent à être répétée. Jacques Derrida dédouble sa pensée à partir de l’interprétation et de la traduction de l’œuvre de Paul Celan.

Mots-clés: Traduction; Répétition; Date; Celan; Derrida.

O propósito deste artigo é verificar, a partir do livro *Schibboleth*, de Jacques Derrida, publicado em 1986, como o modo que ele traduz a poesia de Paul Celan lida com os paradoxos relacionados à elaboração dos poemas e de sua tradução para a atualidade da língua de chegada. E, também, como se formula o paradoxo entre legibilidade, visibilidade e ilegibilidade presente na inscrição do acontecimento-poema, enquanto entidade concebida por Celan como singularidade surgida apenas uma vez (*einmal/une fois*). O tempo pensado por Derrida, nessa obra, implica uma relação entre traduzir e sobreviver, um singular entendimento do conceito de *Fortleben*, enquanto continuação de vida mais que vida *post-mortem*. O original doa-se modificando-se. Ele vive e sobrevive em mutação. E na sua dimensão sobrevivente, o original se modifica.

Muitas vezes ocorre, na aproximação ao poema promovida pela linguagem filosófica, a tentação de uma apropriação do corpo da língua, para reassumir o poder de dizer o poema a partir de conceitos, - o que quase sempre gerou uma certa tensão entre linguagens ou algum tipo de desconfiança.

A desconfiança é um conceito filosófico. Desconfiar da filosofia constitui o ato de nascimento do próprio discurso filosófico. Da mesma forma que o filosófico desconfia das fábulas poéticas, como Platão diante de Homero, assim também o poético desconfia dos conceitos filosóficos. Para ler filosoficamente um poema, como Celan lê a dramaturgia de Büchner, como Derrida lê Celan, não é suficiente reduzir essa desconfiança, eliminar ou resgatar uma confiança ingênua no poema, mas pensar junto com essa desconfiança. Inscrever essa desconfiança no coração do discurso, como uma suspensão cética do discurso ou como aquilo que suspende o julgamento e sua interpretação. A desconfiança filosófica enquanto tal representa uma

suspensão hermenêutica do discurso, que permite aproximar o poema sem reduzi-lo a conceitos, ou de acessá-lo como por um efeito de tradução. Desde as primeiras páginas de seu livro *Schibboleth*, Derrida fala de uma *passage de la traduction*, que ele relaciona ao *souci de lecture*, a uma prudência diante do texto de Celan. Como um observador atento e desconfiado, Derrida quer não somente escutar e traduzir aquilo que Celan diz sobre uma data, mas ele se interessa sobretudo em observar como Celan se entrega ele próprio à datação:

Mon premier souci ne sera pas de parler de la date en général, mais plutôt d'écouter ce qu'en dit Paul Celan. Mieux, de le regarder se livrer à l'inscription d'invisibles dates, illisibles peut-être : anniversaires, anneaux, constellations et répétitions d'événements singuliers, uniques, *irrépétibles* : « *unwiederholbar* », c'est son mot. Comment dater ce qui ne se répète pas si la datation fait aussi appel à quelque forme de retour, si elle rappelle dans la lisibilité d'une répétition? mais comment dater autre chose que cela même qui jamais ne se répète?¹

Tal desconfiança é uma inquietação de leitura que implica o texto de Celan que comparece na obra de Celan, mas que concerne também a uma atenção (*Auflmerksamkeit*) de que fala Celan ao citar Benjamin, o qual por sua vez cita a célebre frase de Malebranche : “A atenção é a prece natural da alma”. Uma atenção poética que abre o poema ao diálogo, ainda que seja um diálogo interrompido, desesperado:

A atenção que o poema tenta dedicar a todos que encontra, seu sentido mais aguçado para o detalhe, para o esboço, para a estrutura, cor, mas também para as ‘comoções’ e ‘alusões’, tudo isso não é, creio, uma conquista do olho que rivaliza (ou corrivaliza) diariamente com o aparato cada vez mais perfeito, mas uma forma de concentração que sabe todos os nossos dados. ‘A atenção’ - permitam-me aqui, a partir do ensaio ‘Kafka’, de Walter Benjamin, citar Malebranche - ‘a atenção é a oração natural da alma’².

1 DERRIDA, Jacques. *Schibboleth*, 1986, p. 13.

2 CELAN, Paul. *Cristal*, 2011, p. 179.

A desconfiança é uma atenção que representa a um só tempo a tarefa do poema e a tarefa do tradutor. E o verbo alemão é muito forte. *Widmen* quer dizer consagrar, se consagrar, se devotar, doar-se inteiramente, às vezes dedicar. Ser atento, para com o poema, é consagrar-se àquilo que chega. A atenção representa a vocação do poema, sua prece, sua voz ou o seu sopro - e a questão do sopro atravessa o discurso de “O meridiano” (*Der Meridian*), e também toda a poesia de Celan. Em suma, a atenção do poema é seu diálogo, como se pode ler sobretudo numa carta de Celan endereçada a René Char, de 22 de março de 1962:

Voyez-vous, j'ai toujours essayé de vous *comprendre*, de vous *répondre*, de serrer votre parole comme on serre une main; et c'était, bien entendu, *ma* main qui serrait la *vôtre*, là où elle était sûre de ne pas manquer la rencontre. Pour ce qui, dans votre œuvre, ne s'ouvrait pas – ou pas encore – à ma compréhension, j'ai répondu par le respect et par l'attente: on ne peut jamais prétendre à saisir entièrement –: ce serait l'irrespect devant l'Inconnu qui habite – ou vient habiter – le poète; ce serait oublier que la poésie, cela se respire: oublier que la poésie vous aspire. (Mais ce souffle, ce rythme – d'où nous vivent-il ?) La pensée – muette – et c'est encore la parole, organise cette respiration; critique, elle s'agglomère dans les intervalles: elle discerne, elle ne juge pas; elle se décide; elle choisit: elle garde sa sympathie – elle obéit à *la* sympathie.³

Comprender, responder, esperar, ser atento e desconfiar, é uma questão de sopro, de ritmo, de respiração cortada ou de diálogo interrompido. Celan fala de um *tournant du souffle*: “Poesia: isto pode significar um ar reverso. Quem sabe se talvez a poesia não faça esse caminho – e de toda a arte - para se chegar a um tal ar reverso?”⁴. *Tournant du souffle* ou *Atemwende*, é o título de uma obra publicada em 1967, mas também um momento de ruptura, no discurso, na interrupção diante do desespero

3 Paul Celan *apud* TAMASSIA, Paolo, “Paul Celan, René Char, Correspondance 1954-1968, suivie de la Correspondance René Char – Gisèle Celan-Lestrange (1969-1977)”.

4 *Ibidem*.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

no interior do diálogo, de passagem na tradução. Este sopro cortado que se suspende ou se inverte, concerne a tudo aquilo que se data no poema e que data o poema propriamente — cuja datação se traduz em poema. Celan o descreve como “[...] a tentativa mais marcante para se guardar a memória de tais datas”⁵. Retenhamos a atenção poética como protocolo de leitura e de tradução. Inscrevamos esta atenção poética no coração da desconfiança filosófica. E Derrida insiste. O que conta na leitura do *Der Meridian* é não opor o discurso teórico sobre o fenômeno da data a uma “obra poética da datação”⁶. Não é preciso separar o discurso poético sobre a data e a obra poética da datação. Não é preciso dividir pensamento e poesia da data. Toda atenção aí comparece, atravessando o jogo filosófico da desconfiança, na datação, na concentração, “[...] reunificando a memória de todas as datas”⁷. Em *Schibboleth*, Derrida avança uma hipótese geral sobre a data que vale também para a tarefa da tradução. Por um lado, somente se data o único, o não repetível, o insubstituível, aquilo que só aconteceu uma única vez. Mas, por outro lado, ao datar-se o insubstituível, ao marcar-se o singular, o único poderá ser repetido na sua singularidade absoluta. Uma hipótese que faz da data um espectro ou um fantasma:

Une date est un spectre. Mais cette revenance du retour impossible se marque *dans* la date, elle se scelle ou spécifie dans l’anneau anniversaire assuré par le code. Par exemple par le calendrier.⁸

O irrepetível (*unwiederholbar*) manifesta-se paradoxalmente através de acontecimentos singulares que ocorrem uma única vez e que, no entanto, retornam.

Retornam na impossível “restância” como fantasmas dessa fixação, já

5 *Ibidem.*

6 *Ibidem.*

7 *Ibidem.*

8 DERRIDA, Jacques. *Schibboleth*, 1986, p. 37.

modificados ou alterados pela iterabilidade da abertura ao instante.

Como constatar uma singularidade irrepetível no seu surgimento como marca histórica do que ocorre “uma só vez” e que, ao mesmo tempo, no correr do tempo, repete-se como data, ou seja, como reinscrição de uma singularidade que agora é outra vez, pela volta do tempo que possibilita o retorno pela repetição e que é espectro enquanto diversidade de acontecer de novo.

Derrida pergunta como se dá o intrincado paradoxo do cada-vez-uma-única-vez, em passagem de *Schibboleth*⁹.

Fazer essa pergunta já é retomar ou se aproximar de uma tradição que busca a definição, a circunscrição das características do ente ou do objeto a ser definido. Objeto a se tornar distinto de outro, um ente tornado distinto de outro ente. A infinita procura filosófica de estabelecer limites para circunscrever um campo, e torná-lo distinto, apreensível, dominado, controlado.

Paradoxalmente, singularidade implica a promessa de uma repetição.

E uma promessa pode ser interrompida.

Na teoria derridiana da promessa não há compromisso com o pensamento da completude de um anúncio prometedor. A promessa é uma doação aporética de singularidade.

Uma volta não é o retorno a uma completude apaziguadora, um percurso do ciclo para o reencontro com uma origem datada, circunscrita como faz a canção no seu retorno como estrofe, na repetição anafórica e na confirmação pelo refrão.

Uma volta não é a contemplação da similitude, da parecença, do encontro litúrgico com o mesmo, com o mesmo ar que se respirava.

A memória do uma vez escava a diferença. Há o rastro. Há a hiância. Há errância. Ou seja, de novo e sempre, a incompletude.

9 *Ibidem*, p. 26.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Uma volta é para além, no lugar entre de uma repetição. No irrepetível entre. Interessar-se é estar em meio ao entre.

No entre de uma ponte. Uma ponte não é só o lugar entre um ponto e outro, uma margem e outra. Nem só o ponto no meio do qual uma personagem encontra seu *point*, o seu *punctum*.

Uma ponte pode ser muitas pontes. Muitas pontes suplementadas na marca inicial. Pensamos que Derrida se cola aqui ao pensamento do último Heidegger de *Was heisst Denken* e nos Ensaios e Conferências para propor esse suplemento, esse enxerto, essa prótese-ponte.

Tal como um boxeador que estuda o corpo do adversário para encontrar a brecha, Derrida estuda o *corpus* de Heidegger, traz para perto esse *corpus* e o relança na elipse, na errância do jogo. Fazendo esse procedimento, está apto também a pensar a questão da elipse em Paul Celan.

Paul Celan não se entrega ao retorno como origem.

O seu conceito de Meridiano o relança no jogo.

Em “O Meridiano”, Paul Celan demonstra como a poesia faz a experiência da travessia para um mais além, inapropriável, não passível de apropriação binária, antes ou depois, nem arcaica buscando um retorno às origens de uma transcendência.

Ele afirma que a experiência do poético é singular e marcada pela solidão.

Como compreender essa afirmação?

Essa afirmação se realiza de modo paradoxal mostrando que o traço riscado pelo poema se lança na estrada, sulcando a errância do seu trajeto, correndo todos os riscos.

Celan por assim dizer descripta a obra de Büchner. Como leitor opera uma tradução e um transporte para o presente de um texto que estava em sua tumba temporal, no esquecimento, ameaçado pelo fechamento da memória em sua caverna.

A operação de leitura descripta a obra e a torna legível. Ela se tornara ilegível, ao se fechar em sua caverna.

Celan escreve que a poesia dá acesso ao irrepitível de uma experiência e somente será revivível no impossível da experiência da tradução. A experiência de fazer uma marca na estrada errante e desértica é solitária no sentido do só uma vez.

Pelo ato da circuncisão começa Derrida um livro para compreender Celan. Prender e soltar, *livrer* e *delivrer* essa memória, esse fazer, essa experiência do corte dos versos e da infinita fragmentação iterável do um, condição para doar a leitura a alguém e se criar a hospitalidade aos versos, em versos, numa recepção impossível da errância produtiva da poesia de Celan.

Uma volta é o movimento chegante mais uma vez para relançar ao devir novos sinais que seguem algum caminho. Assim é o ato de leitura.

O poema segue sua estrada como marca incisiva talhada numa abertura para fora e para além de toda apropriação. Nas paragens do poético, o limite instituído pela tradição filosófica se desfaz.

Derrida enfrenta essa tentação e essa tendência do filosófico a dizer a última palavra sobre a superfície do dizer. Sabe que o poético (*dichtung*) é da ordem do dom incondicional, o que o aproxima do pensamento de Jean-Luc Nancy, quando este diz que a poesia dá acesso, doa acesso, não institui um sentido fixo.

Nesse sentido, podemos ver, por exemplo, em *Schibbollet*, um enfrentamento dessa concorrência de discursos para se chegar à tradução do poema como abertura ao dom, no despojamento, na desposseção de dizer aquilo que é geral ou totalidade.

A ameaça é a desapareição no apagamento da cripta enquanto fechada para sempre no olvido, na amnésia sem resto, sem traço, sem rastro, na impossibilidade de se ler. E do ponto de vista do presente da data comemorativa o não retorno, a impossibilidade de se fazer a travessia

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

pensante, em si mesma celebratória. A ameaça da cripta absoluta em seu fechamento, em sua *clôture*, abole a tarefa da tradução.

Desse ângulo, a tradução comemora o retorno e a saída da cripta absoluta, na medida em que reinscreve a saída, atravessa o corpo do resto, pelo trabalho das mãos e pela possibilidade mesma do retorno, abre-se à chance, no uma só vez, cada vez.

A tradução como a chance de se confrontar com a ameaça e de comemorar o irrepitível em sua impossibilidade e tornar possível mais uma vez o irrepitível do “uma só vez”.

Trazer para perto, aquecer corpos e vidas na iminência do holocausto, do *devenir-cinza*, refazer a travessia do uma só vez do acontecimento e seguir. E seguir.

Referências

CELAN, Paul. *Cristal*. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2011.

DERRIDA, Jacques. *Schibboleth*. Paris: Galilée, 1986.

TAMASSIA, Paolo. “Paul Celan, René Char, *Correspondance 1954-1968, suivie de la Correspondance René Char – Gisèle Celan-Lestrange (1969-1977)*”, *Studi Francesi*, n. 180, v. LX-III, 2016. Disponível em: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/5425>.

Submissão: 15/03/2022

Aceite: 21/05/2022

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e87734>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

“Entre Lobo e Cão” e “Dissolução”: uma leitura Orwelliana da abertura de *Claro Enigma*

"Between Wolf and Dog" and "Dissolution": An
Orwellian Reading of the Opening of *Claro Enigma*

Cleber Ranieri Ribas de Almeida
Universidade Federal do Piauí (UFPI)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e86517>

Resumo

A abertura do livro *Claro Enigma* (1951), de Carlos Drummond de Andrade, inicia-se com um póstico enigmático intitulado “Entre Lobo e Cão”, seguido do poema “Dissolução”. A tese mais aceita pelos críticos é de que “Entre Lobo e Cão” seria um intertexto com os versos de um poema de Sá de Miranda, assim como “Dissolução” evocaria o pessimismo e o imobilismo do poeta. Neste artigo pretendo demonstrar que a correta interpretação do título da seção estaria numa crônica do próprio Drummond intitulada “Para Quem Goste de Cão” (1947), a qual, em geral, é literalmente lida como um panfleto em defesa dos cães. Nossa tese, contudo, é de que a crônica deve ser lida como uma alegoria política orwelliana na qual Drummond compara poetas inautênticos a cães domésticos, lobos a poetas autênticos, escritores a crianças carentes e editores a donos de cães de luxo. Os personagens teromorfos são transfigurações dos personagens que protagonizaram o Segundo Congresso da Associação Brasileira de Escritores (ABDE). Por fim, lançaremos mão de uma interpretação contextual do poema “Dissolução”. Palavras-chave: Drummond; Claro Enigma; Entre Lobo e Cão; Alegoria Política; George Orwell.

Abstract

The opening of the book *Claro Enigma* (1951), by Carlos Drummond de Andrade, begins with an enigmatic section entitled “Entre Lobo e Cão” followed by the poem “Dissolução”. The most accepted thesis among critics is that “Entre Lobo e Cão” would be an intertext with the verses of a poem by Sá de Miranda, as well as “Dissolução” would evoke the pessimism and immobility of the poet. In this article I intend to demonstrate that the correct interpretation of the title of the section would be in a chronicle by Drummond himself entitled “Para Quem Goste de Cão” (1947), which, in general, is literally read as a pamphlet in defense of dogs. My thesis, however, is that the chronicle should be read as an Orwellian political allegory in which Drummond compares inauthentic poets to domestic dogs, wolves to authentic poets, writers to needy children, and publishers to luxury dog owners. The theromorphic characters are transfigurations of the characters who starred in the Second Congress of the Brazilian Association of Writers (ABDE). Finally, we will use a contextual interpretation of the poem “Dissolução”.

Keywords: Drummond; Claro Enigma; Entre Lobo e Cão; Political Allegory; George Orwell.

Introdução

O poema “Dissolução”, de Carlos Drummond de Andrade, foi publicado pela primeira vez no jornal *Correio da Manhã*, na edição dos dias 1 e 2 de janeiro de 1949¹. Dentre os poemas previamente publicados de *Claro Enigma* (1951), esse foi o segundo a vir a lume, e, não por acaso, Drummond o escolheu para que fosse o poema de abertura do livro. Assim, “Dissolução” foi encerrado na primeira secção da obra, logo depois do pórtico enigmaticamente intitulado “Entre Lobo e Cão”. Muitas foram as tentativas de desvelar os motivos intertextuais subjacentes que levaram o poeta a denominar essa secção com tais sugestões bestiais (ou astronômicas, como bem sugerem alguns estudiosos). Afinal, perguntam-se os intérpretes, por que Drummond decidiu nomear aquele conjunto de dezoito (18) poemas com tão arcano título? Qual o significado subliminar dessa sugestão animalesca? E por que “Dissolução” na abertura do livro? Que correlação poderia haver entre o título dessa secção inicial, o sentido do poema de abertura e o sentido do conjunto dos poemas da secção como um todo? Afinal, seriam lobo e cão dois Cérberos alegóricos postos no vestíbulo de *Claro Enigma*, à beira do portão de entrada do inferno pessoal drummondiano, tal como Dante pusera o cão tricéfalo à porta do terceiro bolsão do Inferno n’*A Divina Comédia*?

A tese mais aceita entre os críticos² que se debruçaram sobre esses três

1 ANDRADE, Carlos Drummond de. “Dissolução”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 e 2 de janeiro de 1949. 2ª Secção. Os editores do *Correio da Manhã* cometeram um erro tipográfico e grafaram, na capa dessa 2ª Secção do jornal, editado no dia 1 e 2 de janeiro de 1949, a data do dia 1 e 2 de janeiro de 1948. Esse erro pode ser constatado ao folhearmos o jornal e vermos que nas demais páginas dessa edição está registrado o dia de 1 e 2 de janeiro de 1949. Somente a capa da 2ª Secção apresenta tal erro na grafia do ano corrente.

2 GLEDSON, John. *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*, 1981, p.214; CAMILO, Vagner. *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, 2005, p.170-182; ACHCAR, Francisco. *A Rosa do Povo e Claro Enigma: Roteiro de Leitura*, 1993.

enigmas — o título do caderno, o significado do poema de abertura e a correlação entre o título dessa secção inicial e o sentido do conjunto dos poemas que ela encerra — é de que “Entre Lobo e Cão” seria um intertexto (ou uma “referência segura”, diria Camilo) com os versos de um poema de Sá de Miranda: “Na meta do meo dia/ andais entre Lobo e Cão”³. Lobo e cão seriam alusões “às constelações do Lobo e do Cão, céu negro”⁴ assim como “Dissolução” “evoca[ria] justamente o baixar da noite, o mergulho na mais cerrada escuridão” e indicaria “com isso a ‘dissolução’ das perspectivas do eu-lírico diante do real, bem como o pessimismo característico dessa fase”⁵. Ao se declarar “entre lobo e cão” Drummond estaria a sugerir-nos “a condição de *impasse* de um eu – e de uma poesia [...] – acuado *entre duas ameaças*”, quais sejam: “o pessimismo” e o “imobilismo” daí decorrente⁶. A noite e a escuridão seriam expressões interiores do eu-lírico que as expressaria exteriormente mediante o redesenho poético de imagens crepusculares. Portanto, a noite seria não apenas uma metáfora da “dissolução do dia”⁷, mas também uma metáfora da dissolução da vida, cujo ocaso inexorável conduziria o poeta à aceitação resignada de seu próprio desengano e desistência.

Como podemos perceber, essa interpretação canônica é bastante esclarecedora para o leitor, uma vez que não apenas dissecava minuciosamente a “lógica paratática”⁸ dos versos e estrofes do poema como aponta para os possíveis jogos intertextuais ocultos no título da secção que abre o livro. Nesse breve exercício de interpretação do poema e do título da secção de abertura, nosso intuito não é contraditar tal leitura, mas complementá-la a partir de certos elementos biográficos da vida política de Drummond. Mais do que isso, para além desses elementos biográficos já razoavelmente

3 MIRANDA, Sá de. *Obras Completas, 1942*, vol.1, p.19-20.

4 *A Rosa do Povo e Claro Enigma: Roteiro de Leitura*, 1993.

5 *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, 2005, p.170.

6 *Ibidem*, 2005, p.171.

7 *Ibidem*, 2005, p. 175.

8 *Ibidem*, 2005, p.175.

conhecidos⁹, pretendo demonstrar que a correta interpretação do título do caderno “Entre Lobo e Cão” não estaria apenas na obra de Sá de Miranda, mas, primordialmente, numa crônica do próprio Drummond redigida à época da realização do Segundo Congresso da Associação Brasileira de Escritores (ABDE), crônica essa intitulada “Para Quem Goste de Cão”¹⁰ (1947). Em geral, essa alegoria política escamoteada em forma de crônica é literalmente lida como um panfleto em defesa dos cães e do amor dos cães por seus donos, porém, trata-se de um magnífico exercício orwelliano de comparação entre a situação dos cães domésticos e a situação dos escritores brasileiros ante os conflitos ideológicos e mercadológicos deflagrados desde que se acirraram as controvérsias legislativas em torno da Lei de Direito Autoral, no segundo semestre do ano de 1947. Os lobos aparecem ali como animais selvagens que não se deixaram corromper pelo assédio dos homens, assim como os bons poetas e escritores não deveriam se deixar seduzir pelo assédio dos editores e chefes de partido.

Uma vez que “Entre Lobo e Cão” nos remete a uma possível alegoria política orwelliana, não sendo apenas uma metáfora, cabe-nos aqui definir essa modalidade de hipotipose. Como definiu Kubal¹¹, a novela de Orwell é uma tentativa bem-sucedida de unificar o pensamento político e o propósito artístico do escritor numa narrativa alegórica antitotalitária. Nesse aspecto, o expediente alegórico usado em *Animal Farm* se apresenta como uma metonímia da experiência totalitária narrada por um escritor trotskista que foi perseguido e quase assassinado pelas tropas stalinistas no fim da Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Mais do que desencantado, Orwell

9 CANÇADO, José Maria. *Os Sapatos de Orfeu: Biografia de Carlos Drummond de Andrade*, 2006; BORTOLOTTI, Marco Marcelo. “Drummond e a Associação Brasileira de Escritores: Desencontros e Rupturas”. *Revista Criação & Crítica*, 2020; MORAES NETO, Geneton. *Dossiê Drummond*, 2007.

10 ANDRADE, Carlos Drummond de. “Para Quem Goste de Cão”, *Correio da Manhã*, 9 de novembro de 1947.

11 KUBAL, David L. *Outside the Whale: George Orwell's Art and Politics*, 1972, p.37.

estava aterrorizado com a possibilidade de que tal experimento totalitário se expandisse em direção a outros países. Por isso, *Animal Farm* pode ser lido como uma tentativa literária de dessacralizar (e satirizar) a percepção idealista do Ocidente em relação à realidade da experiência política stalinista. Afinal, aos olhos de seus admiradores platônicos o comunismo nada mais seria senão a luta revolucionária do povo soviético por uma sociedade igualitária, justa e solidária. Corajosamente, Orwell se propôs a essa tarefa de dessacralização do idealismo utópico ocidental muitos anos antes do Discurso Secreto de Krushev ou mesmo antes que Aleksandr Soljenítsyn¹² desse à opinião pública mundial seu testemunho acerca da vida dos prisioneiros políticos nos Gulags, os campos de concentração e trabalho forçado da União Soviética.

Ante essa comparação com Orwell, a alegoria drummondiana tem uma magnitude bem mais singela. É provável que o poeta mineiro tenha lido a recém-publicada novela do escritor indo-britânico, o que podemos deduzir de uma recensão crítica de Northrop Frye, datada de dezembro de 1946, quando o crítico nos diz que, àquela altura, “com certeza todos já [tinham] ouvi[do] falar da fábula dos bichos que se revoltaram e criaram uma república numa fazenda”¹³. Tendo lido a novela, o poeta reutilizou astutamente a personificação teromorfa de Orwell para manifestar sua posição ante os conflitos políticos e pessoais deflagrados durante o Segundo Congresso da ABDE, em outubro de 1947. Assim, transfigurou cães domésticos em poetas inautênticos, lobos selvagens em poetas corajosos e verdadeiros, homens (“os inimigos de duas pernas”, diriam os porcos de Orwell)¹⁴ em editores e chefes de partidos, escritores em crianças desnutridas e desamparadas. Todos agrupados em duas associações antagônicas e mutuamente hostis. Além

12 SOLJENÍTSYN, Aleksandr. *Arquipélago Gulag: Um experimento de investigação artística 1918-1856*, 2019.

13 FRY, Northrop. “Revolução em Retrocesso”. In: ORWELL, George. *A Fazenda dos Animais*, 2020 (1946). [Edição eletrônica, p.i].

14 ORWELL, George. *A Fazenda dos Animais*, 2020 [Edição eletrônica, p.i.]

disso, ao comparar cães grandes e pequenos, Drummond aludiu à alegoria liliputiana de Swift, inspirador de Orwell.

Para darmos conta de nosso propósito, esse estudo será então subdividido em três tópicos: i) inicialmente reconstituiremos os acontecimentos históricos referentes à realização do Segundo Congresso da Associação Brasileira de Escritores (ABDE), nos quais Drummond esteve diretamente envolvido; ii) em seguida, à luz desses acontecimentos transcorridos entre setembro e dezembro de 1947, proporemos uma interpretação da crônica “Para Quem Goste de Cão” (publicada em novembro daquele ano); essa interpretação será subdividida em dois tópicos (2 e 2.1); o intuito é provar que o texto é uma alegoria política cujos personagens teromorfos são transfigurações dos personagens que protagonizaram o Segundo Congresso da ABDE, assim como a Assembleia Geral que o precedeu; iii) Por fim, à luz dos acontecimentos reconstituídos e da crônica alegórica já examinada, lançaremos mão de uma interpretação contextual e situada do poema “Dissolução”, o segundo poema escrito por Drummond dentre os 42 poemas de *Claro Enigma*. A conclusão a que chegamos, a partir do exame da crônica-alegórica e do poema “Dissolução”, é que muitos dos poemas de *Claro Enigma* foram escritos como reação poética do autor em relação a eventos específicos de sua vida pessoal.

1. Drummond e o Segundo Congresso da ABDE

Entre os dias 12 e 16 de outubro de 1947 ocorreu, em Belo Horizonte, o Segundo Congresso da Associação Brasileira de Escritores (ABDE). Testemunhas e fontes jornalísticas da época relatam que Drummond, a despeito de morar no Rio de Janeiro desde 1934, decidiu participar desse evento como membro da delegação mineira (ou delegação montanhesa,

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

como costumavam denominá-la)¹⁵. Ainda que formalmente não fizesse parte da seccional carioca da Associação, o poeta fez questão de participar dos debates da Assembleia Geral Extraordinária realizada em 27 de setembro de 1947, na sede da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), no Centro do Rio. Afinal, essa Assembleia teria a prerrogativa de eleger os quarenta (40) membros da delegação carioca que iria representar os escritores desse Estado no Congresso de Belo Horizonte¹⁶.

A princípio, o evento deveria ser protocolar, tal como ocorrera em outras seccionais da Associação, porém, o caso da capital federal foi diferente porque deu azo à deflagração de conflitos ideológicos até então latentes entre os escritores associados. É verdade que tais conflitos já ocorriam, pelo menos, desde as controvérsias em torno do texto do Projeto de Lei de Direito Autoral (nº 234), submetido pela diretoria da ABDE à Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados, em dezembro de 1946, e encampado pelo Deputado Euclides Figueiredo (UDN/DF)¹⁷. Agora, contudo, as dissidências de opinião manifestas nos jornais ameaçavam chegar às vias de fato.

A ideia de fundar uma associação e propor, a partir dela, um novo Projeto de Lei de Direito Autoral, era uma tentativa de imitar o modelo legal-associativo implantado por escritores de outros países, tal como era o caso da *Société des Gens de Lettres*, na França, *Author's Guild*, nos Estados Unidos, *Society of Authors*, na Inglaterra e *Ente Nazionale per la Protezione del Diritto*

15 Segundo Murilo Rubião, então presidente da ABDE-MG, a delegação mineira foi representada por, entre outros nomes, Carlos Drummond de Andrade, Cláudio Brandão, Cristiano Martins, Ciro dos Anjos e Aires da Mata Machado. Cf. RUBIÃO, MURILO, “2º Congresso Brasileiro de Escritores”, 2012.

16 DISRAELI. “A Associação Brasileira de Escritores e o Congresso de Belo Horizonte”, *A Manhã* (RJ), 12 outubro de 1947, Suplemento de Letras e Artes.

17 A autoria legislativa do Projeto de Direito Autoral de 1947 foi concedida ao Deputado Euclides Figueiredo, pai do escritor Guilherme Figueiredo e do futuro presidente da república, João Batista Figueiredo. Os jornais da época o identificam como PL nº 234, porém, nos registros eletrônicos da Câmara dos Deputados, o Projeto consta como PL 539/1947. Esse PL foi arquivado em 6 de agosto de 1947.

di Autore, na Itália¹⁸. Esses modelos oriundos de países democráticos eram considerados exemplos de proteção e fiscalização dos direitos autorais dos escritores em seus respectivos países, e a ABDE deveria exercer, no Brasil, um papel institucional similar de modernização corporativa.

Ainda que essa ideia de modernização fosse bem-intencionada, tendo Drummond como um dos co-fundadores da entidade, em 1942, o clima nacional de guerra ideológica, à época do Segundo Congresso, não era dos mais auspiciosos para promover a confraternização entre membros de uma classe tão heterogênea politicamente. Eram comunistas revolucionários, socialistas reformistas, católicos tradicionalistas, católicos adeptos da doutrina social da Igreja, anarquistas, integralistas, fabianistas, conservadores, reacionários udenistas, liberais americanistas e “neutralistas”. Em razão dessa heterogeneidade é que a simples composição de uma delegação congressional transformou-se numa arena de hostilidades e de acirrada luta política. De um lado, escritores comunistas ligados ao PCB e liderados por Jorge Amado exigiam da entidade e de seus membros um posicionamento político explícito no que diz respeito às questões como, por exemplo, a extinção legal do Partido Comunista pelo Superior Tribunal Eleitoral, a adesão do Governo Dutra à Lei de Segurança Interamericana e o rompimento formal das relações diplomáticas entre Brasil e União Soviética. Além disso, Jorge Amado e a cúpula do PCB não concordavam com o Projeto de Lei de Direito Autoral proposto pelo presidente da ABDE e seus apoiadores, por isso, propunham um projeto substitutivo de viés político-participante no qual a Associação ultrapassasse seu papel de mero órgão fiscal dos direitos autorais dos escritores brasileiros. Do outro lado, os escritores “neutros”, não-comunistas, entendiam que o papel precípua da Associação seria tão somente proteger institucional e legalmente os direitos autorais dos homens

18 FIGUEIREDO, Guilherme. “Paul Olgner e a Inalienabilidade da Obra Literária”, *Diário Carioca (RJ)*, 15 de junho de 1947, Segunda Seção, p.1.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

de letras contra a ganância das editoras (então lideradas por Ênio Silveira) e contra o assédio coercitivo das agremiações partidárias que exigiam dos escritores filiados engajamento político compulsório. Guilherme Figueiredo, então presidente da Associação, se posicionava em favor deste segundo grupo e pregava que a entidade deveria ser uma “sociedade sem cor política”¹⁹.

Fato é que as acusações de “infiltração comunista”²⁰ na Associação tornaram-se tão difusas que a Diretoria enfrentou enormes obstáculos para conseguir a liberação de um auxílio de Cr\$ 200.000,00 (duzentos mil Cruzeiros) junto ao Senado para custear as despesas do Congresso. À época, dizia-se que esta infiltração vermelha em entidades como UNE e ABDE não seria resultado de uma “simples adesão, naturalmente admissível” de novos membros, mas seria, sim, parte de “um plano traçado para converter [essas entidades] em sucedâneos legais do partido extinto”²¹. Para conseguir a liberação da verba, o presidente da Associação e seus apoiadores não-comunistas e udenistas se viram obrigados a provar para os senadores e para a opinião pública nacional que a Associação, a despeito de ter entre seus membros vários escritores comunistas, o que seria inevitável, não era uma entidade controlada por comunistas.

Liberado o auxílio, seria então necessário, numa Assembleia Geral, proceder a escolha dos delegados-membros do Distrito Federal a serem enviados como representantes regionais junto ao Congresso de Belo Horizonte. Foi assim que Drummond, nessa Assembleia, de modo voluntarioso e frontal, assumiu o papel de líder do grupo dos não-comunistas, assim como Jorge Amado, então Deputado Federal pelo PCB de São Paulo, assumiu o papel de líder da oposição vermelha. O escritor Osório Borba, num artigo publicado no *Diário de Notícias* de 4 de outubro de 1947,

19 INTIMIDAÇÃO. *Diário de Notícias (RJ)*, 05 de agosto de 1947, Primeira Secção, p.4.

20 NOGUEIRA, Hamilton. “Procuram os Comunistas Controlar Várias Associações”. *Diário de Notícias (RJ)*, 02 de outubro 1947, Primeira Secção, p.3.

21 *Ibidem*, 1947.

intitulado “A verdade sobre a ABDE”, relatou que, durante as votações dessa Assembleia Geral, Drummond articulou-se com outros delegados para que a apuração final das votações sobre cada matéria admitisse os votos por procuração na contagem oficial. Até então, essa modalidade de voto não era admitida na Associação. Atendendo ao apelo de Drummond e sua chapa, a Diretoria e o Conselho Fiscal reconsideraram a decisão anterior e passaram a contar os votos dos escritores ausentes. Borba relata-nos que Drummond, numa entrevista dada ao jornal *Diretrizes*, naquela ocasião, elogiou a decisão da diretoria de computar tais votos, sem os quais, fatalmente o grupo comunista de Jorge Amado venceria o pleito. Qual não foi a surpresa de muitos escritores pouco íntimos de Drummond quando viram o poeta de *A Rosa do Povo* se mobilizando naquele cenário de guerra ideológica como um aferrado anticomunista em ação.

Ainda que os resultados da Assembleia Geral tenham causado na ala não-comunista uma sensação de vitória, o mesmo não viria a ocorrer durante o Congresso e depois dele. Liderados por Jorge Amado, o grupo comunista se valeu de certas ambiguidades contidas na Declaração de Princípios aprovada pelo plenário do Congresso, em 16 de outubro, e decidiu se manifestar publicamente em repúdio ao projeto de cassação de deputados do PCB, no início de dezembro de 1947. Essa artimanha levou o então presidente da ABDE, Guilherme Figueiredo²², a publicar uma carta demissionária na qual renunciava ao cargo alegando, segundo o redator da matéria que antecede à missiva, não mais suportar a “força do golpe da corrente comunista”.

Logo no início da carta-renúncia, publicada no jornal *Diário Carioca* do dia 7 de Dezembro de 1947, Figueiredo refere-se ao “incidente da moção política” proposta pelo “sr. Aires da Mata Machado”, que, durante o Congresso, pleiteou junto ao plenário da ABDE que a entidade se

22 FIGUEIREDO, Guilherme. “Exploração Comunista na ABDE. Renunciou o Presidente da Associação de Escritores — A Denúncia da Manobra”, *Diário Carioca (RJ)*, 07 de dezembro de 1947, p.1 e 8.

manifestasse publicamente e por escrito contra a cassação dos deputados do PCB (cujo processo legal ainda estava em andamento na Câmara dos Deputados), contra o cancelamento do registro do Partido Comunista (aprovado pelo Tribunal Superior Eleitoral em 7 de maio de 1947) e contra a Lei de Segurança ratificada pelo Tratado Interamericano de Assistência Recíproca (Tratado esse firmado entre os países americanos durante a Conferência Interamericana de Manutenção da Paz e Segurança do Continente, ocorrida em Petrópolis, entre 15 de agosto e 2 de setembro de 1947)²³. No momento em que Mata Machado pleiteou essa tríplice moção, Figueiredo, que horas antes, numa reunião com a Comissão de Direitos Autorais, havia renunciado impulsivamente à presidência da Associação e do Congresso por ter se sentido traído por seu diretor-tesoureiro, Floriano Gonçalves, decidiu, ali mesmo, reassumir o cargo que renunciara “de boca”. Atendia assim aos apelos dos colegas de chapa, dentre os quais, Carlos Drummond de Andrade, que era membro da Comissão de Assuntos Políticos²⁴. Naquele instante em que Mata Machado pleiteou essa “moção política”, Drummond, tal como o presidente, se opôs veementemente e ameaçou renunciar ao seu posto caso o plenário aprovasse o pedido. Mas, vendo que Figueiredo resolvera reassumir o cargo no intuito de conter o avanço das pautas comunistas, decidiu se mobilizar na tentativa de angariar votos contrários à moção. E, assim, conseguiu reverter um resultado que se encaminhava favorável à chapa vermelha.

Todos esses pormenores dos bastidores do Congresso foram relatados por Figueiredo em sua carta-renúncia. A certa altura do texto o escritor nos

23 Apesar do veto durante o Congresso, a ABDE já havia enviado à Câmara dos Deputados uma carta contra a Lei de Segurança no início de agosto de 1947. A carta foi lida pelo Deputado Prado Kelly na Sessão Ordinária da Câmara e a notícia foi dada pelo Diário de Notícias (RJ), em 06 de agosto de 1947. Certamente, essas cartas eram enviadas à revelia da presidência e do plenário congressual.

24 BORTOLOTTI, M. M. “Drummond e a Associação Brasileira de Escritores: Desencontros e Rupturas”. *Revista Criação & Crítica*, 2020, p.9.

confessa que:

“Não tivesse ocorrido no plenário do II Congresso de Escritores o incidente da moção política do sr. Aires da Mata Machado, e eu não teria, naquela ocasião, reassumido a presidência da Associação e do Congresso. Horas antes, ao reunir-se a Comissão de Direito Autoral, tive a surpresa de encontrar em aberta hostilidade ao Projeto de Lei de Direito Autoral, que a ABDE apresentara à Câmara dos Deputados, alguns dos que, como nossos companheiros de diretoria e colaboradores, tinham a obrigação de defendê-lo pelo menos enquanto dessa diretoria fizessem parte. Um mês antes do II Congresso, a diretoria da ABDE reafirmou, em documento público, o seu apoio aos princípios em que assenta o Projeto, e protestou contra o substitutivo apresentado pelo sr. Deputado Jorge Amado, porque feria de frente a moderna doutrina autoralista, os interesses da ABDE e de seus membros. Para surpresa minha, na Comissão de Direito Autoral do II Congresso, assisti à inopinada mudança de opinião do nosso delegado e diretor-tesoureiro, sr. Floriano Gonçalves, que, liderando outros representantes, muitos dos quais ignoravam completamente a matéria, pretendeu destruir o trabalho em torno do Projeto, para em seu lugar prestigiar o infeliz substitutivo [...]. Diante do que eu presenciava, entreguei ao próprio sr. Floriano Gonçalves, na mesma sessão da Comissão, a minha renúncia, que os acontecimentos supervenientes com a moção política do sr. Mata Machado impediram de tornar-se imediata, porque preferi evitar um novo incidente no Congresso. [...]”²⁵.

Mata Machado, a despeito do veto imposto pelo plenário do Congresso a esse pleito, voltou à baila e submeteu junto à Diretoria da ABDE, no início de Dezembro de 1947, um protesto contra a cassação dos mandatos dos parlamentares comunistas²⁶. Guilherme Figueiredo, ainda presidente da Associação, já que voltara atrás em seu pedido de renúncia, soube dessa carta-protesto ao ler os jornais do dia 6 de dezembro de 1947. Assim, por

25 “Exploração Comunista na ABDE. Renunciou o Presidente da Associação de Escritores — A Denúncia da Manobra”, *Diário Carioca* (RJ), 07 de dezembro de 1947, p.8.

26 Em 10 de janeiro de 1948, a Câmara dos Deputados aprovou, por 179 votos favoráveis e 74 contrários, a cassação do mandato de 14 deputados do Partido Comunista do Brasil (PCB). A tramitação do processo de cassação já estava em curso desde que o Tribunal Superior Eleitoral (TSE) havia tornado ilegal a própria existência do Partido, em 7 de maio de 1947. Dentre os deputados cassados estavam Jorge Amado e Carlos Marighella.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

intermédio do noticiário, descobriu que a Diretoria havia decidido publicar essa moção de repúdio passando por cima da decisão do plenário do Congresso, além de dispensar o consentimento do presidente da Associação. Ademais, relata Figueiredo, a moção de protesto foi publicada sem assinatura dos diretores que sub-repticiamente a aprovaram: “Creio que teria sido mais elegante para comigo e para o meu amigo dr. Rodrigo Otávio Filho [então vice-presidente], se os signatários do protesto, srs. Astrojildo Pereira [fundador do PCB], Floriano Gonçalves e Alina Paim, ali tivessem apostado seus nomes”²⁷.

A carta protesto dos comunistas, transcrita pelo redator do *Diário Carioca* logo abaixo dessa carta-renúncia de Guilherme Figueiredo, assinalava que:

A Associação Brasileira de Escritores tornando efetivas as declarações contidas na Declaração de Princípios do Segundo Congresso Brasileiro de Escritores e assumindo a posição de vigilância recomendada naquele mesmo documento, vem a público manifestar seu repúdio ao projeto que visa cassar mandatos de parlamentares em curso na Câmara dos Deputados, julgando que tal projeto, se convertido em lei, redundará em grave atentado à ordem constitucional, pois negará a inviolabilidade dos direitos emanados do voto popular, livre e secreto, fundamento do regime democrático.”²⁸

A renúncia de Figueiredo ante a força militante dos comunistas, certamente, provocou em Drummond uma sensação de derrota e desistência que o inspiraria a escrever e publicar “Dissolução”, um ano depois. Além disso, em dezembro de 1947, o *Tribuna Popular* fora fechado pelo governo Dutra e o ódio contra Drummond, inimigo público dos comunistas, passou a ser difundido pelos órgãos oficiais centrais do PCB e por jornais como *Classe Operária*, *Voz Operária*, *Imprensa Popular* e pela revista comunista *Literatura*. O artigo do escritor Osório Borba é esclarecedor no que diz

27 “Exploração Comunista na ABDE”, 1947, p.8.

28 *Ibidem*, 1947, p.8.

respeito ao protagonismo do poeta mineiro nesse contexto de polarização ideológica. Borba se propunha responder ao líder udenista, Senador Hamilton Nogueira, que então acusava a ABDE de estar dominada pelos comunistas. O articulista, naturalmente, negava a facticidade dessa acusação:

O sr. Hamilton Nogueira, ainda aí mal informado, [afirmou] que os escritores autênticos (não comunistas) deixaram de comparecer [ao II Congresso da ABDE]. Que lhe agradeçam a classificação de falsos escritores (falsíssima classificação) as muitas dezenas de escritores verdadeiros, não comunistas, que participaram da eleição e dos debates, entre os quais Carlos Drummond de Andrade, Afonso Arinos, Manuel Bandeira, Carlos Lacerda, Dinah Silveira, Malba Tahan, Alceu Marinho Rego, Emil Farhat, Lins do Rego, Genolino Amado, Ciro dos Anjos, J. Guimarães Rosa, Pompeu de Sousa, Magalhães Jr., e os trinta e dois que, filiados a essa corrente, votaram por procuração — votos que a diretoria e o conselho fiscal, reconsiderando conciliatoriamente uma deliberação anterior, resolveram contar, e essa decisão foi elogiada, em entrevista a ‘Diretrizes’, *pelo líder da corrente não comunista, Carlos Drummond de Andrade*²⁹.

29 BORBA, Osório. “A Verdade Sobre a A.B.D.E.”, Diário de Notícias (RJ), 04 de outubro de 1947. Primeira Secção, p.3-4 [Itálico meu]. No dia 1 de outubro de 1947, numa habitual reunião dos líderes da União Democrática Nacional (UDN), realizadas às quartas-feiras, o Senador Hamilton Nogueira encontrou ocasião para, “antes da reunião, em conversa com os jornalistas, fazer declarações a respeito da infiltração comunista em várias entidades culturais e estudantis, cujo controle procuram conquistar”. Nogueira era um “católico democrático” (como o qualificou Borba), oposto à “ala reacionária, obscurantista e fascista do catolicismo nacional”. Como tal, lutara contra o Estado Novo e contra a ditadura getulista, junto com a “Esquerda Democrática” da UDN a qual pertencia Borba (que era social-democrata e co-fundador, em 1947, do Partido Socialista Brasileiro (PSB)). Nogueira fora um dos responsáveis por convencer os senadores a aprovar o Projeto de Lei de Direito Autoral a despeito das diversas insinuações e receios quanto às “supostas finalidades partidárias da Associação e do Congresso” que seria realizado dali a algumas semanas. Depois de aprovado o Projeto e às vésperas da promulgação, Nogueira convocou diversos jornalistas para essa controversa coletiva. A reviravolta em sua postura, certamente, ocorrera porque Nogueira, sugerido por seus informantes que se fizeram presentes na Assembleia Extraordinária e no Congresso, passou a ter outro juízo acerca da real situação da Associação. Segundo Borba, o “fato novo” que teria “operado essa brusca e radical mudança de opinião” foi “a eleição da delegação do Distrito Federal ao Congresso de Belo Horizonte”. Segundo Borba, na entrevista coletiva Nogueira afirmava que: “a ABDE estava controlada pelos comunistas; o legislativo sabia disso (se ‘soubesse’ não haveria decerto concedido a subvenção); que os comunistas elegeram a maioria da delegação carioca; que os intelectuais verdadeiros se retraíram do pleito; que muitos dos eleitos não são escritores, mas apenas comunistas”. Esse é o motivo do artigo de Borba em resposta à declaração de Nogueira.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Não nos resta dúvida que Borba (um socialdemocrata da esquerda udenista) enfatizou a atuação anticomunista de Drummond durante o Congresso para expor o poeta ante um público que não havia testemunhado aquele rasgo. Ademais, a alegação do escritor pernambucano era de que a escolhadosdelegados, pela Assembleia Geral, não se dera em razão de afinidades político-partidárias, mas em razão dos méritos e da representatividade dos escritores. Assim, Graciliano Ramos, Aparício Torelly, Ivan de Martins e Lia Correia Dutra, todos comunistas, foram eleitos com votos de escritores não-comunistas. O contrário também se deu, já que dos quarenta (40) delegados eleitos, “os primeiros vinte e seis não [eram] comunistas”³⁰.

Bortoloti³¹ nos explica que esse desencanto de Drummond com a causa comunista tivera suas origens nos entreveros ocorridos entre maio e dezembro de 1945, quando o poeta, a convite de Luiz Carlos Prestes, filiou-se ao PCB e passou a compor o corpo editorial do jornal *Tribuna Popular*³². Inicialmente, trabalhou como diretor e articulista; posteriormente (após os primeiros entreveros com os demais diretores), passou a atuar como colaborador, quando publicou poemas, artigos de crítica literária e traduções. Depois que os editores do jornal se contrapuseram ao golpe militar que depôs Vargas do poder, em outubro de 1945, Drummond rompeu definitivamente com os companheiros do Partido. Em seu diário, *O Observador no Escritório*, na parte dedicada ao dia 14 de junho de 1948, Drummond refere-se a esse período como “minha infeliz passagem pela Tribuna Popular”³³.

Depois das decepções com as lideranças do PCB, em 1945, Drummond foi progressivamente se demovendo da ideia de difundir e promover um

30 *Ibidem*, “A Verdade Sobre a A.B.D.E.”, *Diário de Notícias (RJ)*, 04 de outubro de 1947, p.3-4.

31 BORTOLOTTI, M. M. “Drummond e o Partido Comunista”, 2013. *Blog Instituto Moreira Salles*; *Idem*, 2020.

32 ANDRADE, Carlos Drummond de. *In: NETO, Geneton Moraes. Dossiê Drummond. Moraes Neto*, 2007, p.54.

33 ANDRADE, Carlos Drummond de. *O Observador no Escritório*, 1985, p.i. [Edição eletrônica].

programa de poesia social³⁴, ainda que não soubesse exatamente em que direção poética seguiria dali em diante. Esse horizonte se tornaria mais claro, certamente, depois que teve acesso ao ainda inédito *Livro de Sonetos* (1949), de Jorge de Lima, e depois da vinda de Albert Camus ao Brasil, em meados de 1949. Além disso, nesse mesmo ano o poeta se aproximou da poesia inglesa e americana (a despeito do antiamericanismo do PCB), tendo publicado um poema de Carl Sandburg em homenagem a Emily Dickinson³⁵, além de ter lido, acuradamente, *Another Time* (1939), de W. H. Auden. A essa altura, portanto, o poeta já havia percebido que a união entre ele e o Partido Comunista, outrora concebida como “indissolúvel”, passara por um amargo e irreversível processo de “dissolução”. Essa metáfora matrimonial resumia bem a disposição pessoal do poeta que se convertera, surpreendentemente, num inimigo público de seu ex-partido. Tratava-se de um desairoso divórcio político.

2. Nota Sobre o Assunto: Cães, Poetas e Escritores

Assim é que, em 9 de novembro de 1947, depois de sua atuação abertamente anticomunista tanto na Assembleia Geral quanto no Congresso de Belo Horizonte, Drummond publicou uma crônica intitulada “Para Quem Goste de Cão”, na qual incluiu uma nota de fim de página cujo conteúdo nos soa como um desabafo contra seus ex-companheiros do PCB e da *Tribuna*. A crônica, muitas vezes lida literalmente como uma declaração de amor aos cães, em verdade, é uma alegoria orwelliana que compara escritores a crianças carentes, poetas a cães domésticos, chefes do PCB e editores (os “homens”) a donos de cães de luxo, lobos a poetas autênticos. Quando afirma ser “proprietário” de um “cão pequeno”, o poeta está se referindo depreciativamente a ele mesmo, porque apesar de ser “pequeno”,

34 BORTOLOTTI, M.M. “Drummond e a Poesia Social”. *Revista Da Anpoll*, 2020.

35 ANDRADE, Carlos Drummond de. “A Vida no Papel”, *Correio da Manhã* (RJ), 31 de agosto de 1947, 2ª seção, p.1.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

é ainda um “cão”. Ao fim da alegoria, Drummond compara a domesticidade dos cães (cuja natureza fora corrompida para os fins dos homens) com a selvageria dos lobos (cuja natureza feroz se manteve intacta). É a essa alegoria orwelliana que Drummond se refere quando intitula “Entre Lobo e Cão” a primeira secção de *Claro Enigma* (ainda que, sem sombra de dúvida, seja válida a alusão a Sá de Miranda, como postulam os intérpretes). Não por acaso, Drummond concluiu essa alegoria política com uma nota de fim cujo título era “Nota sobre o assunto”, no caso, o assunto dos cães domésticos e dos lobos selvagens antropomorfizados implicitamente em poetas e escritores associados. Vejamos o que nos diz o poeta nessa conclusão:

Nota sobre o assunto – Desgostoso com a minha atitude na ABDE, no sentido de impedir, com outros escritores, que nossa entidade profissional degenerasse em instrumento de política partidária – o que conseguimos –, o Partido Comunista escalou o sr. Moacir Werneck de Castro para atacar-me. Sou grato pela escolha, que recaiu num moço inteligente, afeiçoado às letras, e capaz de renovar em parte os *dichés* com que o partido pretende fulminar indiscriminadamente quantos incorram no seu desagrado. Assim, encontrou-se para minha atitude uma explicação original: eu teria agido por força de uma vocação política (sic) frustrada, que, em vez de confessar suas repetidas derrotas, procura disfarçá-las temperamentalmente. Daqui informo a quem interessar possa, que minha “carreira política” se limita a um único episódio: em agosto de 1945, o Partido Comunista ofereceu-me a candidatura a deputado federal por Minas Gerais. Recusei. Arranje-se, portanto, outra explicação para esse fato tão simples: um escritor fora dos partidos, que não se vendeu à reação³⁶ nem aceitou os *slogans* simplórios do Partido Comunista; que assinou a democrática Declaração de Princípios do II Congresso Brasileiro de Escritores; e que deseja a sua associação de classe preservada não só do facciosismo como da invasão de “escritores” alfabetizados à última hora para discutir os deveres da inteligência. Enquanto isso, não é sério atribuir-se uma “polícia de inteligência” aos que precisamente buscam subtrair a inteligência a qualquer espécie de polícia, tanto a Especial como a do Partido Comunista. — CARLOS DRUMMOND DE

36 Drummond aqui alude, certamente, a um artigo de Castro, “Os Escritores e a Reação”, publicado na Tribuna Popular em 24 de fevereiro de 1946. O artigo tem como alvos o poeta católico Augusto Frederico Schmidt e o historiador e cientista político Afonso Arinos de Melo Franco.

Como podemos ver, essa nota foi escrita cerca de um mês antes da renúncia de Guilherme Figueiredo. Por isso, ela ainda tem um tom triunfal que desapareceria completamente no poema publicado dali um ano. Há que se dar ênfase ao fato de que Drummond jamais escondeu o caráter político-alegórico dessa crônica tendo em vista que ele mesmo subintituiu o relato final como “Nota sobre o assunto”, ou seja, comunicou-nos abertamente que ambos os textos tratavam de um mesmo assunto, ainda que de modo alegórico, na primeira parte, e de modo jornalístico (ou confessional), na segunda. As associações de defesa dos animais teriam o mesmo propósito que as associações de defesa dos escritores: proteger aqueles que estão desamparados. Ambas seriam formas associativas congêneres.

Como dissemos, Drummond se inspirou na alegoria antitotalitária recém-publicada de George Orwell, *Animal Farm*, a qual, desde agosto de 1945, provocava, em toda a opinião pública mundial, reações favoráveis e contrárias ao seu conteúdo político “implícito”. Além disso, ao fim da nota, o poeta faz questão de assinar seu nome em caixa alta e por extenso, sem fazer uso de abreviações (C.D.A.) ou pseudônimos. Tratava-se, portanto, de uma resposta frontal aos seus ex-companheiros.

Na nota, como podemos ver, o poeta confessa a sua “atitude” de, junto “com outros escritores”, tentar “impedir” que a ABDE “degenerasse em instrumento de política partidária”, e o faz de modo triunfal ao enfatizar com travessão: “conseguimos”. Nos fala também dos velhos *clichés* — as palavras de ordem, os “*slogans* simplórios” — com os quais o Partido “fulmina” aqueles que o “desagradam”. Refere-se então, de modo cordial e elogioso,

37 ANDRADE, Carlos Drummond de “A Vida no Papel”, *Correio da Manhã (RJ)*, 31 de agosto de 1947. 2ª seção. p.1.

ao jovem escritor Moacyr Werneck de Castro³⁸, escolhido como porta-voz do partido para atacar o poeta. Castro, diz-nos implicitamente Drummond, bem poderia atacá-lo com as já esperadas acusações de “pelego”, “traidor burguês” ou “chapa branca”, mas preferiu ser mais “criativo” e o acusou de ser um homem “frustrado” e “derrotado” em sua “vocação política”, frustração essa que o poeta tentaria “disfarçar temperamentalmente” com suas atitudes imprevisíveis e instáveis. Com tais acusações, podemos perceber o quanto a atitude anticomunista de Drummond durante a Assembleia e o Congresso surpreenderam seus ex-companheiros de partido.

Por outro lado, entrevemos nessa nota o tom irônico do elogio de Drummond a Castro. Segundo o poeta mineiro, em virtude de certo talento, Castro seria capaz de “renovar *em parte*” (mas não completamente, o que seria impossível) os “*clichés*” do Partido, e assim, de modo sutil, aconselha o jovem escritor a abandonar aquela vida de repetição de *slogans* partidários e cuidar das exigências criativas do seu ofício. Afinal, ainda que o poder de renovação dos *clichés* fosse uma evidência do talento potencial do jovem

38 Vários foram os relatos feitos pelos jornais da época acerca das refregas entre escritores no Terceiro Congresso da ABDE, em Salvador, no ano de 1949. O mais detalhado deles saiu no Suplemento Letras e Artes de A Manhã do dia 17 de abril de 1949, intitulado “Batalha Campal na ABDE”. Segundo o jornal: “A posse estava perfeita e acabada [a posse de Afonso Arinos]. Em vão o sr. Dalcídio tenta um gesto de desespero: agarra o livro de atas e atira-o ao chão. Carlos Drummond de Andrade precipita-se para segurar o volume, que por pouco não seria rasgado ou jogado fora pelos ‘escritores’ braçais. [...] Trava-se então pequena batalha em torno do livro, que Drummond resolve não entregar de maneira alguma aos assaltantes. O pequeno grupo de Afonso Arinos defende o poeta desse assalto. Na salinha chovem os insultos e os impropérios. Acusa-se Drummond de ter furtado o livro, de pretender levá-lo para casa, de querer viciá-lo. ‘Não irei para casa nem levarei livro nenhum’, responde o poeta de A Rosa do Povo. Apenas, ficarei na sede da ABDE guardando os seus livros, como primeiro secretário empossado [...]”. Outro registro, ainda que tardio, foi feito pelo próprio Moacyr Werneck de Castro e intitulado “Éramos assim em 1949”. Saiu no Jornal do Brasil, em 1987. Ainda que esses relatos não tratem dos conflitos ocorridos no Congresso de 1947, eles narram a continuidade das hostilidades mútuas. Castro descreve satiricamente essa luta corporal travada entre Dalcídio Jurandir e Carlos Drummond de Andrade pela posse do livro de atas das eleições da ABDE nos seguintes termos: “A certa altura, Dalcídio Jurandir e Carlos Drummond, ambos gladiadores de escassa musculatura, disputaram na força física o livro de atas, que era o pomo da discórdia, o símbolo do poder. (Quem acabou ficando com o livro foi Rubem Braga, que mais tarde o doou à Fundação Casa de Rui Barbosa)”.

escritor, a repetição dos slogans, a longo prazo, fatalmente destruiria as habilidades criativas daquele “moço”.

Assim, Drummond alega que jamais teve vocação política alguma, nem almejou tê-la, porque a despreza. E para contraditar a acusação de Castro passa então a autodefinir-se como (i) “um escritor fora dos partidos, que não se vendeu à reação nem aceitou os *slogans* simplórios do Partido Comunista” (ou seja, um escritor que não se rotula reacionário ou revolucionário, mas apenas apartidário); (ii) vê-se como um signatário da “democrática Declaração de Princípios do II Congresso Brasileiro de Escritores” (portanto, vê-se como um convicto defensor do Projeto de Lei proposto por Guilherme Figueiredo); (iii) por fim, se diz um homem de letras que deseja “preservar” a ABDE “não só do facciosismo”, mas também da “invasão de ‘escritores’ alfabetizados à última hora” (declaração que confirma a estratégia utilizada pelo PCB de promover a filiação em massa de falsos escritores na Associação para burlar as decisões do plenário e controlar as pautas pleiteadas pela Diretoria).

Depois dessa autodefinição como escritor profissional apartidário Drummond encerra a nota num tom grave e ríspido quando iguala a polícia ideológica do Partido Comunista à “Polícia Especial” do Estado Novo varguista, porque as julga como iguais em falta de inteligência e em capacidade persecutória. Assim, enfatiza que “não é sério atribuir-se uma ‘polícia de inteligência’ aos que precisamente buscam subtrair a inteligência a qualquer espécie de polícia, tanto a Especial como a do Partido Comunista”. Quer dizer, para que houvesse uma “polícia da inteligência” em defesa dos interesses do Partido Comunista e contra seus inimigos, seria necessário antes que houvesse uma inteligência da polícia, isto é, seria necessário que os integrantes daquela patrulha tivessem os talentos dos verdadeiros escritores, o que não seria o caso, porque eram todos “escritores alfabetizados à última hora”, militantes sem nenhum talento literário. O que restava então era

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

uma polícia de militantes sem inteligência. Foi com esse “espírito agressivo”, como definira em “Dissolução”, que Drummond rompeu em definitivo com a práxis revolucionária do Partido Comunista: “Braços cruzados”³⁹.

2.1. “Para Quem Goste de Cão”: Uma Alegoria Orwelliana

Uma vez reconstituídos esses fatos, podemos tentar decifrar os pormenores da alegoria política sugerida em “Para Quem Goste de Cão”. Creio que assim se tornará mais clara a associação entre essa crônica e o título escolhido pelo poeta para nomear o primeiro caderno de *Claro Enigma*. Como podemos perceber, o verbo “gostar” está aí posto no presente do subjuntivo, porque assim o poeta pode dissociar aqueles que gostam de cão daqueles que não gostam. A crônica então se dirige àqueles que, porventura, “gostem de cão”, não àqueles que desgostam. O cão, no singular, é ele mesmo, Drummond, o poeta-cão odiado pelos comunistas. Por isso o cronista nos diz: “escrevo para poucos, escrevo para raros”, “meus leitores serão apenas três ou quatro indivíduos isolados na multidão”, ainda que “todo mundo gost[e] de cães” (no plural).

Assim, começa a crônica assinalando que “os cães, depois das crianças, são os seres menos amados de todos”, ou seja, os escritores em geral (as crianças) são os menos amados dentre os seres, seguidos dos poetas (os cães). Por serem cães e crianças, poetas e escritores têm donos, os editores e os chefes de partido (os homens):

Vejo o exército de proprietários de cães de luxo manifestar sua indignação com um movimento de língua nos dentes e um franzir de cara: o literato não os considera amigos do cão. Não, senhores proprietários, o humilde escritor não vos considera tal ⁴⁰.

39 Essa metáfora dos “braços cruzados” não se aplica apenas à negação da práxis revolucionária, mas também à atividade poética criativa. Afinal, o ano de 1948 foi uma temporada sabática para o poeta. Depois da publicação do livro *Poesia até Agora*, em janeiro daquele ano, o bardo itabirano publicou apenas um poema nos jornais, “Confissão”, já às vésperas da virada do ano, em 5 de dezembro de 1948. Drummond simplesmente parou de escrever poemas por um ano.

40 ANDRADE, Carlos Drummond de. “Para Quem Goste de Cão”. *Correio da Manhã (RJ)*, 09 de novembro de 1947, 2ª seção, p.1.

O “exército de proprietários de cães de luxo” refere-se tanto aos chefes do PCB quanto aos editores associados encabeçados por Ênio Silveira. Os primeiros são censores ideológicos implacáveis cujas diretrizes políticas tolhem a criatividade dos poetas e escritores filiados ao Partido; os segundos são donos dos cães, aqueles que contratualmente expropriam os direitos autorais que deveriam ser pessoais e inalienáveis. A chapa neutralista de Drummond lutava contra o jugo imposto por essas duas forças, uma de natureza política, outra de natureza econômica. Era comum, entre os membros desse grupo, denunciar o caráter semiescravista a que eram submetidos os escritores brasileiros, em geral, aliçados dos precários direitos autorais sobre suas obras. Esses chefes de partido e editores manifestavam, em meio aos debates do Congresso, “sua indignação com um movimento de língua nos dentes e um franzir de cara”. Ambos eram, igualmente, carrascos dos cães, os poetas, bem como dos escritores em geral, seus vassalos. Assim Drummond se pôs a alegorizar a situação similar das crianças e seus defensores:

E vejo também o grupo abnegado dos puericultores, dos pediatras, dos mil e um presidentes de associações de proteção à infância, que se erguem contra a afirmação do universal desamor à criança. Mas, queridos puericultores e presidentes, atentai nisso: se as crianças fossem amadas e respeitadas, não precisaríeis sequer existir, nem tampouco vossas instituições. O movimento em prol da criança significa precisamente, em nossa civilização burguesa, o desprezo e o geral desamparo à criança. Não se defende o que está protegido⁴¹.

As associações de escritores, tal como as associações instituídas em defesa dos direitos das crianças, existem porque no mundo há “desamor” tanto às crianças quanto aos escritores. Os associados, esses “abnegados puericultores” e seus presidentes, só existem porque as “crianças” não são “amadas” nem “respeitadas”. O desamor, o desamparo e o desprezo pelas

41 *Ibidem*, p.1.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

crianças e pelos escritores são traços indelévels de “nossa civilização burguesa”, aquela que, num duplo gesto, despreza a arte da escrita ao mesmo tempo em que cria movimentos e associações civis para defender seus escritores; ou abandona as crianças ao relento ao mesmo tempo em que cria instituições para protegê-las. Trata-se de uma civilização que tenta amparar àqueles a quem se nega a proteger e amar. Então prossegue Drummond a descrever a situação das crianças, aqui retratadas como símiles dos escritores em geral:

Mas os meninos comem bombons! Os meninos vão ao cinema e andam de bicicleta! Nem todos. A maioria dos garotos do mundo sofre de moléstias intestinais sem ser por excesso de bombons; mas por falta de alimento adequado (quando há alimento). Bicicletas e cinema são ainda fantásticas utopias para milhões; e muitos não saberiam nem ao menos concebê-las (penso em crianças mineiras da roça e em crianças chinesas). Mas não quero ocupar-me de crianças. Hoje falarei de cães, também abandonados e também maltratados⁴².

Os escritores são as crianças que sofrem de “moléstias intestinais” causadas por “falta de alimento adequado (quando há alimento)”, ou seja, sofrem por falta de bons editores que respeitem seus direitos autorais, padecem por inanição por falta de boa crítica (geralmente silente ante a maioria das obras publicadas), ressentem-se da ausência de bons e numerosos leitores. Contudo, esses seriam os insumos básicos para alimentar as crianças-escritores; desfrutar de bombons, ir ao cinema e andar de bicicleta seriam “fantásticas utopias para milhões”; essas utopias seriam inconcebíveis para “crianças mineiras da roça”, como era Drummond, bem como para “crianças chinesas” em meio à Guerra de Resistência contra o Japão (1946-1949), à grande fome e à guerra civil travada entre as forças comunistas de Mao Tse-Tung e as forças nacionalistas de Chiang Kai-Shek⁴³. Assim Drummond

42 *Ibidem*, p.1.

43 POZZI, Laura. “Chinese Children Rise Up!?: Representations of Children in the Work of the Cartoon Propaganda Corps during the Second Sino-Japanese War”. *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review*. Dezembro, 2014, p.99-133.

retorna à imagem do poeta como um cão “abandonado” e “maltratado”, tal como Diógenes, o cão-filósofo cínico:

Falo de cães porque possuo um cãozinho. Minha casa não comporta um exemplar maior. E hoje em dia os cães devem ter o tamanho de xícaras, se quisermos guardá-los conosco. O período agrário de civilização em que já vivemos no Brasil assegurava o gozo de largos espaços, onde podiam mover-se grandes cães. Não digo que fosse um bom período, porque todos os trabalhadores eram escravos, tanto o cão como o homem. Em todo caso, havia espaço para os animais de largo porte. Hoje nos sardinhizamos em apartamentos racionados, e o cão precisa retrair-se, a começar no tamanho e a terminar na seleção dos locais onde verter suas naturais e descontroladas águas. Possuo um cão, dizia, e ele é pequeno, mas é cão, e cada partícula de cão condensa os atributos totais da espécie canina. Dinamarqueses e são-bernardos de alta estatura, vós não sois superiores aos mínimos lulus zero e aos pequineses de bolso. Sois o mesmo animal, aquele mesmo cão da criação mitológica do mundo, de quem disse o poeta [...] ⁴⁴.

Quando afirma “possuir” ou ser “proprietário” de um “cãozinho”, Drummond está se referindo depreciativamente ao poeta que ele se julga ser: “pequeno”. Por isso enfatiza: “posso um cão [...], ele é pequeno, mas é cão”. O fato de um poeta ser “pequeno”, portanto, não subtrai dele sua condição de ser, ainda assim, poeta. Mas Drummond imputa sua pequenez ao fato de que sua “casa não comporta um exemplar maior”, como se dissesse que a história da poesia brasileira não comporta poetas maiores porque nosso patrimônio poético é ainda parco e pobre. É sugestivo, ainda que não assertivo, que Drummond aí aluda ao conhecido ensaio de T. S. Eliot, “What is Minor Poetry?”, publicado em setembro de 1944 na *The Sewanee Review*⁴⁵. Nesse ensaio, Eliot perfila a opulenta tradição poética inglesa para definir o que é poesia menor. Ao fim e ao cabo, para um leitor brasileiro, como Drummond, a comparação entre aquela tradição e a nossa nos leva a

44 “Para Quem Goste de Cão”. *Correio da Manhã (RJ)*, 09 de novembro de 1947, 2ª. Secção, p.1.

45 ELIOT, T.S. “O Que é Poesia Menor?” *In: De Poesia e Poetas*, Editora Brasiliense, 1991.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

concluir o quanto nossa “casa não comporta” tantos exemplares de tamanha envergadura.

Por outro lado, Drummond nos sugere que os poetas-cães têm que ser pequenos para serem domesticados segundo os ditames adestradores do Partido e das editoras. Devem “ter o tamanho de xícaras” para que vivam sob medida, devidamente “sardinhizados em apartamentos racionados”, domesticados em incubadoras urbanas, retraídos em sua autenticidade (o mais importante atributo para os jovens poetas, disse Eliot), de resto, diminuída até a completa supressão. Portanto, esse cão que é posse do poeta, pequeno, enlatado como uma sardinha em seu “silencioso cubo de treva”, é pequeno, “mas é cão” e, “em cada partícula” do seu corpo “condensa os atributos totais da espécie canina”, porque os poetas pequenos também são, igualmente, poetas. A estatura baixa dos lulus zero e dos pequineses de bolso não denega a eles a condição de cães (ou poetas).

Ênio Silveira declarou, numa entrevista ao *Jornal de Notícias* de 19 de setembro de 1947, que “apenas os autores medíocres” “se congregavam em torno do projeto (de direito autoral proposto por Guilherme Figueiredo), estando os escritores de nomeada, de grande público e que podem viver só com a renda dos seus livros, contrários ao mesmo”⁴⁶, tal como era o caso de “José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Erico Veríssimo, Monteiro Lobato e Jorge Amado”. Em razão dessa declaração, Drummond satirizou a pueril distinção de Silveira entre os cães grandes e pequenos, certamente para retrucar o líder dos editores, posicionando-se abertamente entre os “pequenos” e “medíocres”, sobretudo porque, como poeta, não podia viver apenas da renda de seus livros. Assim, Drummond satiriza o critério estritamente mercadológico do editor, para ele, absolutamente equivocado.

O mais surpreendente dessa passagem supracitada, contudo, é o elogio

46 SILVEIRA, Ênio. “Protestam os Editores contra o Projeto Euclides Figueiredo”, *Jornal de Notícias (SP)*, 19 de setembro de 1947, p.1.

de Drummond ao período agrário da civilização brasileira, período esse que tanto marcou a formação dos homens e dos poetas de sua geração. Ainda que o cão e o homem fossem todos escravos nesse estágio civilizacional da nação, “em todo caso havia espaço para os animais de largo porte”, porque os grandes cães podiam “gozar de largos espaços” e “mover-se” livremente. Drummond então nos sugere que a sociedade patriarcal brasileira pode ser, com justiça, acusada de diversos males que até hoje acometem nossa civilização, porém, jamais poderá ser acusada de tentar tolher, dirigir ou diminuir o talento criativo dos seus poetas e escritores, tal como então faziam os chefes de partido e os editores. Afinal, foi dessa ordem social patriarcal que provieram os maiores talentos da poesia e do romance brasileiros. Ao tecer tal elogio de nossas origens agrárias Drummond faz questão de ecoar a voz daqueles que são tidos como os maiores inimigos do comunismo nacional, algo entre Gilberto Freyre e Oliveira Vianna, pensadores reconhecidos por defenderem, ainda que de modo diverso, a tradição ibero-católica do patriarcado rural brasileiro e sua estética anti-modernista. Nenhuma retórica, mais do que dessa, poderia irritar mais seus ex-companheiros de Partido. Como se Drummond dissesse aos seus detratores comunistas que ele, a despeito de ser o autor de *A Rosa do Povo*, era, ainda, um homem mineiro da “roça”, filho de uma família patriarcal.

Adiante, Drummond cita, sem creditar o autor, os versos do poema “Le Premier Chien”, do livro *La Fable du Monde* (1938), de Jules Supervielle. Esses versos nos falam da criação do “primeiro de todos os cães” (“C’est le premier de tous les chiens”) por obra divina; desse primeiro cão vieram todos os cães por vir (“Il est tous les chiens à venir”), ou seja, assim como houve Adão, o primeiro homem, gerador de todos os homens advir, também os cães tiveram sua primeira espécie originária. Esse cão-adâmico é “a angústia que suspira/ apesar de ser apenas um pobre cão” (“Il est l’angoisse qui soupire/ Tout en n’étant qu’un pauvre chien”), porque “esconde nele tantos

milagres” (“Il cache en lui tant de miracles”) que teme seguir seu caminho rumo ao devir criador (ou procriador). E assim como os cães, todos os poetas, sejam grandes ou pequenos, são “policopiados” desse poeta originário, esse Homero, criador de Argos, o fidelíssimo cão. E quando Drummond alude ao cão da raça São Bernardo também o faz a partir desse poema de Supervielle (“Qu’on le retrouve Saint-Bernard/ Sur le versant d’une montagne,/ Près des moutons chien de berger). Decerto, Drummond cita secretamente esse poema de *La Fable du Monde* para endossar o caráter criador do poeta e do cão, porque ambos são igualmente pastores dos homens e expectadores do mundo; assim vivem para que jamais se sintam estranhos nesse mundo comum (“Il est toujours là qui regarde/ Pour ne pas être un étranger”).

Em magnífico estudo acerca da influência da obra de Supervielle sobre a poesia e a crônica drummondiana, John Gledson⁴⁷ nos remonta a um tributo escrito pelo poeta mineiro (“O Mundo Ilustrado”, 1960) em homenagem ao poeta franco-uruguaio, então falecido. Ali Drummond descreve a relação entre os contos e o fabulário poético de Supervielle. Seriam os contos “a forma segunda de sua poesia, em que o mágico se torna um elemento doméstico [...] não chegando nunca ao espetacular, porque o *humour* o detém”. Assim é que, movido por esse “dom de lirismo feérico”, o poeta uruguaio teria a capacidade de fabular, com “graça e emoção irônica” ímpares, o mágico diálogo entre os animais do presépio: o boi, o burro, a serpente e o leão.

Com essa citação não creditada de Supervielle, Drummond endossa o fato de que todos os cães (assim como todos os poetas), pequenos ou grandes, são igualmente cães (ou poetas), porque provém de um ancestral comum. Por isso, o poeta não “possui” dons poéticos, ele “é” poeta, assim como o cão é cão. Sua condição não é a do *possuir*, mas a do *ser*. Ele não possui seus dons

47 GLEDSON, John. “Drummond e Supervielle”. In: *Influências e Impasses. Drummond e Alguns Contemporâneos*, 2003, p.92-139.

poéticos na mesma medida em que um homem possui um cão, ou um chefe de partido político possui escritores e os submete aos ditames ideológicos partidários. Daí que:

Há pois somente um cão, sob pelos diferentes, focinhos múltiplos: o mesmo amor, a mesma doçura às vezes aprisionada na jaula de dentes ferozes, a mesma necessidade aguda de participação e de doação. Sou proprietário desse ser único e policopiado. E aí está a primeira miséria de tantas que se acumulam sobre o dorso macio e confiante desse nosso amigo: ele é propriedade de outros seres, também mamíferos, embora supostamente evoluídos⁴⁸.

Todos os cães, assim como todos os poetas, são movidos pelo “mesmo amor, a mesma doçura às vezes aprisionada na jaula de dentes ferozes, a mesma necessidade aguda de participação e de doação”. Noutros termos, todos os poetas, filiados ou não ao Partido, têm uma “necessidade aguda” de engajamento político, “participação” social e “doação” a uma causa humanitária maior que ultrapasse suas próprias ambições pessoais. Nesse aspecto, os poetas são unos, não se distinguem. Quando diz ser “proprietário desse ser único e policopiado” Drummond o faz para enfatizar que a noção de posse sobre um dom poético provém de uma visão miserável acerca do que significa *ser* um poeta. O poeta não *possui* um dom poético, ele simplesmente *é* poeta. A posse impede a partilha e desencadeia a avidez do desejo, cuja satisfação plena é impossível. E essa “paixão pelo ter”⁴⁹ é, ela mesma, a negação do ser. Pensar o talento poético a partir dos ditames da posse significa negar a condição do *ser-poeta*. Por isso, a condição de posse a qual estão submetidos o poeta e o cão constitui “a primeira miséria” dentre “tantas que se acumulam sobre o dorso” desses dois seres. Ambos são “propriedade de outros seres, também mamíferos” e supostamente “evoluídos”. E estar sob a condição de posse de outrem é o mesmo que ser escravo.

48 “Para Quem Goste de Cão”. *Correio da Manhã (RJ)*, 09 de novembro de 1947, 2ª. Secção, p.1.

49 FROMM, Erich. *Ter ou Ser*, 1977.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Portanto, se o cão é uma “coisa minha”, como disse Drummond, então ele “não é meu amigo”. Posse e amizade não se casam, repelem-se. Mas o bicho “teima em ser” amigo do homem, “e é”. Ele desafia sua própria condição miserável de ser posse de alguém a quem se doa por amor. Prossegue então Drummond:

Nossa amizade com os cães repousa na ideia de que eles constituem patrimônio nosso, como nossos chinelos e nossas dentaduras. Que ideia farão os cães dessa ideia? Admitamos que eles não pensem, e a hipótese me conforta, pois sabemos o uso que o homem faz do pensamento para estabelecer com as coisas, os bichos e os outros homens, relações de propriedade e domínio. (Já repararam no absurdo cômico da ideia de alguém ser “dono de uma árvore”, ideia que entretanto incorporamos no Código Civil e que só deixamos de concretizar porque cedeu lugar a outra mais ampla, de “dono da floresta” ou “dono da região”?). O cão vive, pois, sob regime de coisa possuída e até de mercadoria, mas ignora ou despreza esse regime; de qualquer modo, tolera-o, e é o amigo mais perfeito, aquele que vive em função do amigo e só por ele pode e sabe viver⁵⁰.

Drummond nos chama a atenção para a contradição performática na qual recaem os chefes do PCB: eles tratam os escritores filiados como se fossem posses do Partido, isto é, como “mercadoria” ou “propriedade” partidária. Logo, os chefes do *komintern* praticam contra os escritores filiados o mesmo tipo de opressão que bradam combater contra os trabalhadores; reincidem no mesmo vício capitalista burguês contra o qual deveriam lutar. Por isso, chefes partidários e editores (os homens) fazem uso do pensamento apenas para “estabelecer com as coisas e os outros homens relações de propriedade e domínio” (assim como os porcos de Orwell usam a inteligência de que são dotados tão somente para enganar e explorar os outros animais). Quer dizer, esses “donos de escritores” não aprenderam a pensar senão segundo os ditames da lógica perversa capitalista exploradora. Assim, Drummond usa as

50 “Para Quem Goste de Cão”. *Correio da Manhã (RJ)*, 09 de novembro de 1947, 2ª. Secção, p.1.

teses anticapitalistas do marxismo contra os marxistas que se comportavam como capitalistas. Editores e chefes de partido têm com seus escritores a mesma relação que os donos de cães têm com seus animais domésticos: a relação objetual de posse, domínio, propriedade. E para abolir esse princípio de propriedade, Drummond descarta “o absurdo cômico”, para não dizer trágico, que seria tratar os direitos autorais dos escritores a partir dos princípios de posse oriundos do Direito Civil Brasileiro.

“Toda a vida do cão se depõe como uma oferenda”, diz Drummond. Ou seja, toda a vida do poeta é dedicada ao homem e se põe aos seus “pés” (o “homem”, agora no singular, como um símbolo da humanidade, não dos editores e chefes partidários). Por isso, a observação de Carpeaux segundo a qual “a grande tragédia do cão seria se não existisse o homem” é “justa”. Mas Drummond inverte a assertiva do polímata austríaco e imagina “a existência do homem sem, a seu lado, essa boca escancarada, de onde sai uma língua ofegante”, no caso, a boca do poeta, o porta-voz do homem, sua alma, sua história, sua terra, sua origem. Sem a boca do poeta, o cão arfante, o homem:

Perderia numerosos de seus elementos poéticos, tornar-se-ia sobretudo desconfortável sob muitos aspectos (que polícia e que fortaleza baratas, o cão!), mas seria uma vida possível, como já o foi. O cão, entretanto, oprimido pelo homem, consegue inventar tantos motivos de amar o seu opressor que a ausência deste o privaria da razão mesma de viver. Há dois séculos, navegantes espanhóis deixaram alguns cães nas ilhas desertas de Juan Fernandez, no litoral chileno. Vinte anos depois, foram encontrar ali cães silenciosos, cães que não sabiam mais latir. Donde lembrarnos o professor Angyone Costa [arqueólogo e indilogista brasileiro] que o cão começou a ladrar, quando domesticado, para comunicar-se com o homem, o qual, acrescento por minha conta, até hoje não adquiriu essa prenda a não ser em sentido figurado⁵¹.

A perda dos “elementos poéticos” ante a ausência dos bardos, diz Drummond, incorreria, para o homem, numa vida “desconfortável”, porém

51 *Ibidem*, p.1.

“possível”, “como já o foi” na história das civilizações. Os poetas não são imprescindíveis, jamais o foram. Seus olhos vigilantes (tal como os olhos dos cães-policiais de Orwell), observadores do mundo à sua volta, são “baratos”, desimportantes. E por se dedicarem a uma atividade materialmente inútil, os poetas são “oprimidos pelo homem”, que o despreza. E apesar do desprezo e da opressão, o poeta “consegue inventar tantos motivos de amar o seu opressor que a ausência deste o privaria da razão mesma de viver”. Quer dizer, a opressão e o desprezo de que padecem poetas e cães não anula neles o amor que alimentam por seus amos; contrariamente, os torna tão criativos a ponto de inventarem “motivos de amar seu opressor”, porque amá-lo é sua razão de viver.

Assim como é natural para os cães latir, natural é para o poeta cantar seus versos. Se o homem oprimir ou silenciar o poeta, ele se calará e, com o tempo, desaparecerá, tal como já aconteceu em certas civilizações. A arte poética é passível de esquecimento e desaprendizado coletivo, diz Drummond. Afinal, os cães ladram e os poetas versam “para comunicar-se com o homem”, ainda que o homem “até hoje” não tenha conseguido se comunicar com os cães e com os poetas. Não há poesia, nem latido, que possam subsistir ante o isolamento da convivência humana.

A partir daí Drummond põe-se a tipificar, de modo alegórico, as espécies de cães domésticos e seus respectivos modos de uso humano:

Aludi à domesticidade, e nela é possível enxergar a causa de todos os males que atingem a condição canina. O homem tirou de seu companheiro as asperezas do lobo, mas para convertê-lo em instrumento servil de trabalho, ou em peça de adorno. Do cão guardador de rebanhos ou simples vigia de armazém, chegamos ao cão enfeite mundano, perfumado e imbecil, passando pelo cão de caça, adicionado à espingarda e ao saco de provisões, no mecanismo de um desporto com que os homens se distraem no intervalo das guerras. Desses três usos do cão, o decorativo me parece o mais ignóbil, enquanto o venatório é o mais atroz, e o prático pode ser o mais triste, quando não compensado pelo sentimento de solidariedade e por uma espécie de ternura útil de

companheiro. De modo geral, na cidade, os cães experimentam hoje o tratamento frívolo. São cães de porcelana, de galalite, de lamé, quase que de piano, se não se vingassem por meios líquidos e outros. Passeiam na praia, presos a correntinhas, cumprimentam-se pelo focinho, mas não podem aproximar-se um dos outros senão no limite das respectivas correntinhas e da concordância dos respectivos pedigrees. Usam fitinhas e comem docinhos à base de baunilha, salvo prescrição médica em contrário. Debruçam-se nas vidraças dos automóveis e aspiram suavemente os eflúvios das senhoras mais cheirosas e mais raras do Rio de Janeiro. Têm nomes literários, babás, e não sei se pequeninos telefones róseos para se amarem de um a outro apartamento. Mas já não são cães, no honrado e afetuoso sentido da palavra. São ilustrações de revistas de modas, criações de madame Rubinstein em transe à Salvador Dali, adjetivos de cronista social voltando de Los Angeles, cocozinhos de açúcar-cândi e cereja glacê, mas não são propriamente cães, matéria viva e cordial, capaz de irritação, de súplica, de persistência, humildade e amor⁵².

Se observarmos bem, veremos que, nesse excerto, Drummond reitera o imperativo de T.S. Eliot, em “O Que é Poesia Menor?”, segundo o qual o melhor parâmetro para julgarmos um jovem poeta seria nos perguntarmos se ele é autêntico ou não. Por isso, Drummond acusa, implicitamente, os poetas contemporâneos de abrirem mão de sua “autenticidade”, criativa e pessoal, para aderirem às frivolidades “domésticas” que os seduzem como, por exemplo, a aprovação militante (dos companheiros de partido) ou grupal (como é o caso dos jovens da geração de 1945, inimigos de Drummond e defensores dos ditames estéticos da poesia pura). Os vícios da “domesticidade” são os responsáveis por “todos os males que atingem a condição” dos poetas, habituados a capitular ante os imperativos grupais e ideológicos. Domesticados pelo homem, os poetas perderam “as asperezas do lobo”, por isso “já não são [poetas], no honrado e afetuoso sentido da palavra”, tampouco “são propriamente cães, matéria viva e cordial, capaz de irritação, de súplica, de persistência, humildade e amor”. Logo, não podem ser definidos nem como cães, nem como lobos; tornaram-se, assim, ora

52 *Ibidem*, p.1.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

“instrumentos servis de trabalho” prático de seus senhores (escritores de aluguel cujas obras são redigidas em estrita observância ao que ordenam os chefes partidários, como era o caso de Jorge Amado àquela altura), ora “peças de adorno” e “enfeite mundano, perfumado e imbecil” (como era a poesia purista dos jovens da Geração de 1945), ora animais de caça cuja atividade venatória estaria restrita à vida militante e pastoral (militantes-poetas, cães de caça do Partido). Diante desse quadro de perda da autenticidade, nem lobo nem cão, os poetas se viam acorrentados aos imperativos ideológicos e mercadológicos; passaram então a assumir “nomes literários”, isolaram-se em grupelhos que, com suas curtas “correntinhas”, limitavam aproximações mútuas. Tornaram-se “cães de porcelana, de galalite, de lamé, quase que de piano”, falsos, artificiais, simulacros de poetas. Os donos (editores), por sua vez, fizeram questão de separar os cães de raça e os vira-latas para que os poetas federais não se misturassem aos poetas municipais e estaduais. Fato é que alguns poetas ainda “ignoram ou desprezam esse regime”, assim como outros o “toleram” e se afeiçoam aos seus donos.

Drummond então, deixa aos seus leitores, muitos dos quais poetas, um conselho: “à vista do exposto, proponho um movimento pela selvagização dos cães. Que voltem a ser ferozes e cães”. Assim, apela aos poetas que reencontrem o lobo ou o cão selvagem que há neles, aquele ser autêntico cuja mensagem poética jamais estará em desacordo com sua própria verdade. Enigmaticamente o poeta mineiro conclui sua alegoria orwelliana com um diálogo hipotético no qual interrompe a interpelação de um interlocutor que não sabemos se de fato existiu:

“ — Quanto à ideia de uma taxa sobre os cães, em benefício dos homens...

— Não seria melhor taxar os homens, em benefício dos cães?”⁵³.

53 *Ibidem*, p.1.

Como é consabido, o tema da isenção tributária dos livros editados, que até hoje vigora, fora um legado deixado pelo trabalho legislativo de Jorge Amado que, durante a Assembleia Constituinte de 1946, conseguiu inserir no Artigo 31 do texto constitucional um dispositivo que proibia a incidência de impostos sobre papéis impressos como livros, jornais e periódicos. Por isso, Drummond inverte o raciocínio do emissor e pergunta-lhe se não seria melhor taxar os editores em benefício dos escritores, ou ainda, criar um fundo público de apoio aos escritores. Para melhor compreendermos essa sugestão de Drummond precisamos reconstituir a situação do mercado editorial nacional no fim de 1947. Em novembro, os jornais noticiavam que houve uma queda brusca no comércio de livros de São Paulo. O movimento das livrarias caíra em 50% e doze editoras foram à falência. Livreiros relatavam que os livros estavam sendo vendidos abaixo do preço de capa. Isso levou os editores associados e a Câmara Brasileira do Livro (representados respectivamente por Ênio Silveira e José de Barros Martins) a pleitearem financiamento oficial das editoras junto ao Poder Legislativo, nos mesmos moldes do financiamento concedido pelo governo argentino às suas editoras na época. Para agravar a situação, esse quadro de crise e falências era contrastado com o período da ditadura varguista quando, em meio à Segunda Guerra, as editoras se multiplicaram e, com elas, a venda de livros nacionais e importados. Como vimos, os editores associados, assim como os comunistas, protestavam veementemente contra o Projeto de Lei de Direito Autoral da ABDE. Segundo o escritor Edgard Cavalheiro, o projeto era absurdo porque a entidade pretendia ser a tutora dos escritores brasileiros como se fossem “incapazes de gerir seus próprios negócios e defender seus interesses”. O projeto dispunha sobre diversas matérias, porém, a classe editorial protestava primordialmente “contra a proibição de venda dos direitos autorais” das obras originais, das traduções e das adaptações, bem como contra “a questão da taxação das obras de domínio público” em favor

do “Fundo Social do Escritor”. Portanto, nesse diálogo Drummond endossa os termos do Projeto de Lei de Guilherme Figueiredo e se opõe à posição dos Editores liderados por Ênio Silveira, que, paradoxalmente, era comunista e filiado ao PCB.

3. “Dissolução”

Como dissemos, “Dissolução” foi publicado, em primeira mão, no dia 01 de janeiro de 1949, portanto, cerca um ano depois da publicação de “Para Quem Goste de Cão”. Perante tal contexto, o poema deve ser lido como um testemunho do poeta ante o drama que o levou a “divorciar-se” do Partido Comunista, divórcio esse “hesitante”, porque Drummond entendia que o ideal de uma sociedade justa e solidária era maior do que o partido em si. O título “Dissolução”, como antecipamos, é uma metáfora matrimonial que descreve a dissolução dos laços entre o poeta e a fé utópica propagada pelo Partido. Certamente, o poema foi escolhido para a abertura do livro porque anuncia não apenas o fim desse enlace político-espiritual, mas também o fim da crença do poeta no programa de poesia social que até então encampava nos jornais da época.

A metáfora da lâmpada, de algum modo, nos remete ao Salmo 119:105 no qual David nos diz que a luz da fé, advinda da palavra, guia o homem por um caminho escuro. Mas a lâmpada só ilumina o que está logo adiante dos pés; ela não lança luzes longilíneas que possam iluminar todo o caminho à frente. Assim também se dera com a fé de Drummond quando o poeta percebeu o quanto a luz da lâmpada era limitada em seu alcance, porque toda lâmpada é um artifício religioso ou filosófico. O poema então nos fala desse dramático obscurecer de um ideal revolucionário-comunista cuja luz guiava o homem e o poeta. Anoiteceu, e não mais o seduzia lançar mão de lâmpada alguma. Restava a ele “aceitar a noite” sem apelar para outra luz artificial, outro ideário político utópico, outra ilusão de redenção salvífica.

Se “aprouve ao dia findar”, nada poderia o poeta fazer senão aceitar essa “ordem outra de seres” que surgem no escuro, seres que agora povoam sua vida desnuda dos artifícios da fé utópica. Dessa escuridão cega surgem então “coisas não figuradas”, impalpáveis, desprovidas de forma, transcendentais. O poeta assim exime-se da culpa por tal escurecimento: a luz do dia finda, queiramos ou não, porque envelhecemos e nos desencantamos com as luzes artificiais da fé política e da fé religiosa. Os “braços cruzados” representam a desistência do poeta e sua negativa de engajar-se na práxis revolucionária. Como a fé utópica morreu em seu coração, a vontade de agir e por essa fé também feneceu, findou.

E assim Drummond nos diz: “Vazio de quanto amávamos,/ mais vasto é o céu”. Mas a que céu se refere o poeta aí? O céu imanente da salvação comunista do mundo, esperança de uma sociedade solidária e justa. A promessa que mantinha viva no coração dos homens a ilusão de um “céu” ou “paraíso terreno” foi traída por aqueles que juraram realizá-la. O céu agora está “vazio”. Nenhuma promessa o sustém. Porém, por estar vazio, este céu se torna “mais vasto”, porque a visão do poeta se alarga para temas e questões outrora secundários ou desimportantes. Agora o bardo não habita mais o céu da fé utópica comunista, mas também não sabe se “habitará” alguma daquelas “povoações” que surgiram no “vácuo” desse “céu vazio”. Por isso “hesita”. Pergunta-se se habitará, dali em diante, alguma fé filosófica ou religiosa que possa convertê-lo ou seduzi-lo. Mas ele não almeja mais tatear outras lâmpadas. Não sabe ainda para onde irá sua poesia, mas sabe que a fé utópica não mais o seduz. Está vazio daquele amor que outrora preenchia sua alma.

Esvaziado da fé revolucionária o poeta se vê numa escuridão que está confusa a sua pele. Ele é todo escuridão agora: pele e espírito. Por isso nos diz: “E nem destaque minha pele/ da confluyente escuridão”. Resoluto, afirma que “Um fim unânime concentra-se/ e pousa no ar. Hesitando”. O

“fim unânime” é a certeza a que chegara o poeta, Drummond, assim como a pessoa, Carlos, quanto a não mais agir em nome daquela utopia. Contudo, esse “fim unânime” “pousa no ar”, isto é, decanta-se (ou “concentra-se”) e pousa sobre uma substância evanescente, destituída de solidez, o ar. Por isso hesita. Essa imagem de uma angústia ou hesitação que paira no ar reaparecerá em “Contemplação no Banco”. Ela confessa tanto a falta de convicção do poeta no que diz respeito àquilo que se dispõe abandonar, quanto a falta de horizonte no que diz respeito àquilo que pretende abraçar dali em diante.

Drummond então prossegue sua meditação sobre a perda da fé utópica e diz que “aquele agressivo espírito/ que o dia carrega consigo/ já não oprime. Assim a paz,/ destroçada”. Quer dizer, “aquele agressivo espírito”, *enragé*, engajado à causa partidária, já não mais “oprima” o poeta, porque ele já se afastou da agitação militante e da práxis revolucionária. E a paz que sobrevém desse afastamento não é plena, mas “destroçada”, porque resultou da perda da fé e do desencanto. Mas essa desilusão com a fé utópica, pergunta-se o poeta, “Vai durar mil anos, ou extinguir-se na cor do galo?”. A cor do galo é a cor da aurora de um novo tempo e pode aí designar um renascimento da fé perdida. Contudo, o poeta responde de modo imediato e peremptório: “Essa rosa é definitiva/ ainda que pobre”. Não se trata mais da “rosa do povo”, aquela cuja cor “é um terceiro tom/ a que chamamos aurora”; trata-se agora da rosa das trevas⁵⁴, noturna, sem figuração concreta, contemplativa, inerte, surgida no vácuo de uma fé perdida e de uma paz destroçada. Essa rosa “pobre” é “definitiva”. É ela que o poeta deverá cultivar daqui em diante. O poeta assim entende que sua guinada poética, sem rumo definido, o conduzirá a uma poesia “pobre” se comparada com a plenitude da poesia social de outrora.

E assim se põe a maldizer a “imaginação” utópica que tanto o encantava: “Imaginação, falsa demente,/ já te desprezo”. John Gledson

54 Drummond: *Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, 2005.

já nos explicou que Drummond partilhava com Supervielle “a crença no poder da imaginação para explorar o mundo fenomênico”⁵⁵, e tal crença fora explicitamente declinada no artigo dedicado ao poeta franco-uruguaio. Mas Drummond “rejeitou” essa crença “de modo explícito em *Claro Enigma*”, afirma Gledson. Fato é que essa rejeição não se confirma ao longo de todos os poemas de *Claro Enigma*, a começar pelo mais enigmático deles, “A Máquina do Mundo”, no qual toda a narrativa é feita a partir de uma hipótese que se traduz na expressão “e como se”, síntese de todo exercício imaginativo. De todo modo, a rejeição a essa faculdade, geralmente tida como inferior à razão, é, de fato, a tônica de *Claro Enigma*, um livro reflexivo e repleto de poemas introspectivos e enigmáticos. Porém, em alguns poucos poemas, como “Um Boi Vê os Homens”, “Tarde de Maio” e “A Máquina do Mundo”, Drummond cedeu ao princípio camusiano segundo o qual os conflitos espirituais devem ser encarnados em narrativas que traduzem um drama da inteligência. Ainda que a imaginação representasse um risco para um homem acostumado a cultivar sua fé política utópica (talvez por isso a imaginação seja aí detratada como “falsa demente”), Drummond, por influência de Camus e Supervielle, jamais rejeitou tal faculdade por completo, assim como a “palavra”, já que sem palavras não poderia haver imaginação partilhada, nem poesia. E assim o poeta encerra essa reflexão anunciando seu silêncio e recolhimento ante o turbilhão do mundo que outrora o arrastou. Seu corpo agora está “sem alma” porque perdeu toda a fé utópica. Por isso, está “suave”, ou seja, destituído de densidade: “No mundo, perene trânsito, /calamo-nos./ E sem alma, corpo, és suave.”

Conclusão

A correlação entre as crônicas e os poemas de Drummond foi enfatizada

55 *Ibidem*, 2003, p.103.

originalmente por Antonio Candido⁵⁶. O poeta mineiro tinha por *modus operandi* reescrever as matérias ou assuntos desenvolvidos previamente em suas crônicas na forma de poemas subsequentes. As crônicas eram pensadas como rascunhos dos conteúdos poéticos posteriormente desenvolvidos. No caso do título da secção “Entre Lobo e Cão” esse vínculo intertextual foi decisivo para o autor, ainda que tenha passado despercebido pelos intérpretes. Além disso, Drummond costumava publicar seus poemas e crônicas nos jornais em curtos intervalos de tempo, o que nos permite compreender como, por exemplo, um poema como “Os Animais do Presépio” se correlaciona com uma crônica homônima publicada na mesma época. Drummond afirmou, acerca a obra de Supervielle, que os contos eram “a forma segunda de sua poesia”, assertiva que, claramente, também se aplica a poética drummondiana.

Por outro lado, é curioso como muitos dos poemas de *Claro Enigma* foram escritos como reação poética imediata de Drummond em relação a certos acontecimentos de sua vida pessoal. Ainda que a fortuna crítica nos fale do caráter rigorosamente arquitetônico do livro⁵⁷, o próprio Drummond confessa, em “A Tela Contemplada”, que ele, a “traça”, cria seus poemas a partir da “insolvência de arquiteturas não arquitetadas”, “porque a plástica é vã, se não comove”, ou seja, a prefiguração arquitetônica, por mais bem pensada e rigorosa que seja, é vã se não comover os leitores. Assim, o poeta nos fala do caráter duplo de sua arte poética: um híbrido paradoxal de reação vital com inteligência arquitetônica. Creio que os elementos rigorosos e geométricos de *Claro Enigma* já estão bem assentados e explicados pela fortuna crítica drummondiana. Resta-nos examinar o quão reativos e biográficos são aqueles poemas que comovem seus leitores há mais de setenta anos.

Finalmente, podemos concluir, a partir dos diversos elementos biográficos aqui reconstituídos, que “Entre Lobo e Cão” designa, em

certa medida, a busca do poeta pela autenticidade expressiva de sua poesia, autenticidade essa parcialmente corrompida por sua adesão pessoal aos ditames do Partido Comunista. Hesitante entre buscar seu caminho pessoal autêntico como um lobo selvagem e solitário ou permanecer fiel a uma causa política coletiva, como um cão adestrado, o poeta se viu entre esses dois caminhos. Por isso, os poemas da secção são, em geral, autoquestionamentos, geralmente marcados por perguntas reflexivas de caráter pessoal e poético cujas respostas são autodepreciativas e melancólicas. O poeta se questiona sobre suas memórias pessoais convertidas em “pasto de poesia” (“Remissão”), sobre sua maturidade às vésperas dos cinquenta anos (“A Ingaia Ciência”), sobre o legado de sua poesia para as letras nacionais (“Legado”), sobre seu amor pelos semelhantes (“Confissão”) ou sobre o estranhamento entre Carlos (o homem privado) e Drummond (o poeta público) em “Contemplação no Banco”. São “Perguntas em Forma de Cavalinho-Marinho”, já que o sinal de interrogação tem exatamente a forma desse hipocampo. Estar entre lobo e cão significa buscar em sua poesia uma autenticidade criativa capaz de expressar sua verdade pessoal para além dos ditames ideológicos do Partido e para além dos ditames da poesia pura então em voga. Significa buscar dentro de si mesmo aquilo que não poderia ser encontrado fora de si. Como essa busca interior não tinha uma resposta imediata e definitiva, o poeta se via então no meio do caminho dessa vida, às cegas numa selva escura, perdido entre Cérbero e a loba, sem que nenhum Virgílio ali viesse para guiá-lo.

Referências

2º CONGRESSO BRASILEIRO DE ESCRITORES. *Murilo Rubião*, 2012. Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/imprensa.aspx?id=11>. Acesso em: 03 mar. 2022.

A ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESCRITORES REAFIRMA

O SEU APOIO AO PROJETO DE LEI DE DIREITO AUTORAL. *Diário de Notícias (RJ)*. 13 de setembro de 1947. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pesq=%22Associa%C3%A7%C3%A3o%20Brasileira%20de%20Escritores%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=34922 Acesso em 22 fev. 2022.

A CASSAÇÃO DOS MANDATOS E O AUXÍLIO AO CONGRESSO DE ESCRITORES. *Correio Paulistano (SP)*, 10 de setembro de 1947. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_09&pesq=%22Associa%C3%A7%C3%A3o%20Brasileira%20de%20Escritores%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=34446 Acesso em 22 fev. 2022.

ACHCAR, Francisco. *A Rosa do Povo e Claro Enigma: Roteiro de Leitura*. São Paulo: Ática, 1993.

ANDRADE, C.D de. “A Vida no Papel”. *Correio da Manhã (RJ)*, 31 de agosto de 1947. 2ª seção. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=%22Emily%20Dickinson%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=37884 Acesso em: 25 de fev. 2022.

ANDRADE, C.D de. “Dissolução”. *Jornal Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 e 2 de janeiro de 1949. 2ª Secção, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=%22Vazio%20de%20quanto%20am%C3%A1%20vamos,%20mais%20vasto%20%C3%A9%20o%20c%C3%A9u.%20Povoa%C3%A7%C3%B5es%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=45153 Acesso em: 25 de fev. 2022.

ANDRADE, C.D. de. “Para Quem Goste de Cão”. *Correio da Manhã (RJ)*, 09 de novembro de 1947. 2ª seção. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_05&pasta=ano%20194&pesq=%22Nota%20sobre%20outro%20assunto%22&pagfis=38828 Acesso em: 25 de fev. 2022.

ANDRADE, C.D. de. “O Mundo Ilustrado”. in GLEDSON, John. “Drummond e Supervielle”: *Influências e Impasses. Drummond e Alguns Contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 (1960).

ANDRADE, C.D. de. *O Observador no Escritório*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

ANDRADE, C.D. de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

AUSTIN, J. L. *How to do Things with Words*. Cambridge-Harvard University Press, 1962.

BATALHA CAMPAL NA ABDE. *A Manhã (RJ), Suplemento de Letras e Artes*. 14 de abril de 1949. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114774&pesq=%22Carlos%20Drummond%20de%20Andrade%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=1561> > < <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114774&Pesq=%22Carlos%20Drummond%20de%20Andrade%22&pagfis=1565> >. Acesso em: 12 fev. 2022.

BORBA, Osorio. A VERDADE SOBRE A A.B.D.E. *Diário de Notícias (RJ)*. 04 out. 1947. Primeira Seção. p.3-4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pesq=%22Associa%C3%A7%C3%A3o%20Brasileira%20de%20Escritores%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=35254>; <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pesq=%22Associa%C3%A7%C3%A3o%20Brasileira%20de%20Escritores%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=35255> Acesso em: 26 fev. 2022.

BORTOLOTTI, M. M. “Drummond e a Poesia Social”. *Revista Da Anpoll*, v.51, n.3, p.138–147, Out./-Dez. 2020. <https://doi.org/10.18309/anp.v51i3.1448>

BORTOLOTTI, M. “Drummond e o Partido Comunista”, 2013. *Blog Instituto Moreira Salles*. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/drummond-e-o-partido-comunista-por-marcelo-bortolotti/>. Acesso em: 20 de Agosto de 2020.

BORTOLOTTI, M. M. “Drummond e a Associação Brasileira de Escritores: Desencontros e Rupturas”. *Revista Criação & Crítica*, n.28, p. 5-19, dez. 2020. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i28p5-19>

BRASIL, PROJETO DE LEI N.º 539/1947, de 06 de agosto de 1947, “Dispõe sobre o direito autoral dos escritores”. *Rio de Janeiro (DF)*, 1947. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=178527> Acesso em 25 de fev. 2022.

CANDIDO, A. “Drummond prosador”. *In: CANDIDO, A. Recortes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CANÇADO, José Maria. *Os Sapatos de Orfeu: Biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo Livros, 2006.

CASTRO, Moacir Werneck de. “Éramos Assim em 1949”. *Jornal do Brasil*. 1º Caderno, Rio de Janeiro, 22 ago. 1987. Opinião, caderno 1, p.11. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=%22%C3%89ramos%20assim%20em%201949%22&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.br Acesso em 03 fev. 2022.

CASTRO, Moacyr Werneck de. “Os Escritores e a Reação”. *Tribuna Popular (RJ)*. 24 de fevereiro de 1947. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154547&pesq=%22Moacir%20Werneck%20Castro%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=1957> Acesso em: 11 fev. 2022.

DISRAELI. A ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESCRITORES E O CONGRESSO DE BELO HORIZONTE. *A Manhã (RJ)*. 12 out. 1947. Suplemento de Letras e Artes. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114774&pesq=%22Associa%C3%A7%C3%A3o%20Brasileira%20de%20Escritores%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=773>. Acesso em: 26 fev. 2022.

ELEIÇÃO DOS DELEGADOS CARIOCAS AO 2º CONGRESSO BRASILEIRO DE ESCRITORES. *Diário de Notícias (RJ)*, 21 de setembro de 1947. Segunda Seção. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pesq=%22Associa%C3%A7%C3%A3o%20Brasileira%20de%20Escritores%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=35054. Acesso em: 20 fev. 2022.

ELIOT, T.S. “O Que é Poesia Menor?” *In: De Poesia e Poetas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

FIGUEIREDO, Guilherme. “Exploração Comunista na ABDE. Renunciou o Presidente da Associação de Escritores — A Denúncia da Manobra”. *Diário Carioca (RJ)*. 07 de dezembro de 1947. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_03&pesq=%22Associa%C3%A7%C3%A3o%20Brasileira%20de%20Escritores%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=30791 e http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_03&pesq=%22Associa%C3%A7%C3%A3o%20Brasileira%20de%20Escritores%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=30798. Acesso em: 15 fev. 2022.

FIGUEIREDO, Guilherme. “Paul Olganier e a Inalienabilidade da Obra Literária”. *Diário Carioca (RJ)*. 15 de jun. 1947. Segunda Seção. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_03&pesq=%22Projeto%20de%20Lei%20

[de%20Direito%20Autoral%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=28871](http://memoria.bn.br/pagfis=28871) Acesso em: 15 fev. 2022.

FROMM, ERICH. *Ter ou Ser*. São Paulo, Zahar, 1977.

FRY, Northrop. “Revolução em Retrocesso”. In: ORWELL, George. *A Fazenda dos Animais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020 (1946).

GLEDSON, John. *Influências e Impasses. Drummond e Alguns Contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1981.

II CONGRESSO BRASILEIRO DE ESCRITORES. OS DELEGADOS ELEITOS PELA SECÇÃO CARIOCA DA A.B.D.E. *Diário de Notícias (RJ)*, 04 de outubro de 1947. Primeira Secção. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pesq=%22Moacir%20Werneck%20Castro%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=35257> Acesso em: 20 fev. 2022.

INTIMIDAÇÃO. *Diário de Notícias (RJ)*, 05 de agosto de 1947. Primeira Secção. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pesq=%22Associa%C3%A7%C3%A3o%20Brasileira%20de%20Escritores%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=34317. Acesso em: 12 fev. 2022.

JERUSALÉM, BÍBLIA DE. São Paulo: Paulus, 2002.

KUBAL, David L. *Outside the Whale: George Orwell's Art and Politics*. London: University of Notre Dame, 1972.

LEYS, Simon. *Orwell ou l'horreur de la Politique*. Paris: Plon, 2006.

MIRANDA, F. de Sá de. *Obras Completas*. v.1. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1942.

NETO, Geneton Moraes. *Dossiê Drummond*. São Paulo: Editora Globo, 2007.

NOGUEIRA, Hamilton. PROCURAM OS COMUNISTAS CONTROLAR VÁRIAS ASSOCIAÇÕES. *Diário de Notícias (RJ)*. 02 de outubro 1947. Primeira Secção. p.3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pesq=%22Associa%C3%A7%C3%A3o%20Brasileira%20de%20Escritores%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=35224 . Acesso em: 11 fev. 2022.

NOTICIÁRIO. *Correio da Manhã (RJ)*, 10 de abril de 1949. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=46692. Acesso em: 12 de Agosto de 2020.

ORWELL, George. *A Fazenda dos Animais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

ORWELL, George. *Animal farm*. Oxford University Press, 2021.

POZZI, Laura. “Chinese Children Rise Up!”: Representations of Children in the Work of the Cartoon Propaganda Corps during the Second Sino-Japanese War”. *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review*, E-Journal, n.13 (December 2014). Disponível em: https://cross-currents.berkeley.edu/sites/default/files/e-journal/articles/pozzi_0.pdf Acesso em 26 fev. 2022.

SILVEIRA, ENIO. Protestam os Editores contra o Projeto Euclides Figueiredo. *Jornal de Notícias (SP)*. 19 de setembro de 1947. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=583138&pesq=%22%20C3%8A%20Anio%20Silveira%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=3995> .

Acesso em: 07 fev. 2022.

SKINNER, Quentin. "Motives, Intentions and the Interpretation of Texts".
New Literary History, vol. 3, pp. 393-408, 1972.

SOLJENÍTSYN, Aleksandr. *Arquipélago Gulag: Um experimento de
investigação artística 1918-1856*. São Paulo: Carambaia, 2019.

SUPERVIELLE, Jules. *La Fable du Monde suivi de Oublieuse mémoire*.
Paris: Gallimar, 2017 (1938).

Submissão: 22/03/2022

Aceite: 26/06/2022

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e86517>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

A literatura sem morada fixa de Yoko Tawada: uma proposta de tradução de *Schwager in Bordeaux* à luz da exofonia tawadiana

Yoko Tawada's literature without a fixed
abode: a proposed translation of *Schwager
in Bordeaux* in light of Tawadian exophony

Thaís Gonçalves Dias Porto
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e87139>

Resumo

Yoko Tawada (1960-) tem o estranhamento provocado pelo trânsito linguístico como o ponto central de seu projeto literário, processo que possibilita o reconhecimento de zonas fronteiriças, a partir das quais identidades são construídas e questionadas. Tal abordagem pode ser encontrada no segundo romance da autora, *Schwager in Bordeaux* (2008), em que Yuna, uma jovem japonesa que mora em Hamburgo, decide viajar para Bordeaux para aprender francês. A narrativa é atravessada por um amálgama de lembranças onde navegam diversos personagens secundários que contribuem para a construção de um texto que trata da fluidez linguística a partir de uma literatura sem morada fixa, possibilitada pela assim-chamada escrita exofônica de Tawada. Trata-se de uma obra constituída sob diversas camadas linguísticas que, ao serem transpostas para outro idioma, como o português brasileiro, podem multiplicar as possibilidades interpretativas do romance. Os aspectos exofônicos de *Schwager in Bordeaux* sinalizam o multilinguismo inerente à obra e acentuam-se no seu processo tradutório, revelando assim um mecanismo que questiona o mito de origem do texto, bem como os processos subjetivos relacionados à criação literária advindos de uma subversão do olhar antropológico cada vez mais relevante no combate ao discurso conservador que insiste na demarcação de diversos gêneros de fronteira.

Palavras-chave: exofonia; multilinguismo; tradução; identidade

Abstract

Yoko Tawada (1960-) has the foreignness caused by linguistic transit as the central point of her literary project, a process that enables the recognition of boundary zones, from which identities are constructed and questioned. This approach can be seen in the author's second novel, *Schwager in Bordeaux* (2008), in which Yuna, a young Japanese woman living in Hamburg, decides to travel to Bordeaux to learn French. The narrative is crossed by an amalgam of memories where several secondary characters navigate and contribute on the construction of a text which deals with the linguistic fluidity of a literature without a permanent address, enabled by Tawada's exophonic writing. The novel is composed of several linguistic layers that, when translated into another language, such as Brazilian Portuguese, can multiply its interpretive possibilities. The exophonic aspects of *Schwager in Bordeaux* highlight the multilingualism inherent to the novel and accentuate itself in its translation process, thus revealing a mechanism that questions the origin myth of the text, as well as the subjective processes related to literary creation arising from the subversion of the anthropological gaze, which is increasingly relevant in the struggle against the conservative discourse that persists in demarcating several border genres.

Keywords: exophony; multilingualism; translation; identity

Wer fremde Sprachen nicht kennt, weiß nichts von seiner eigenen.

Johann Wolfgang von Goethe

É notável o crescente interesse pelas produções de sujeitos transportados entre fronteiras. Devido aos constantes e cada vez mais velozes deslocamentos geográficos, artistas de diversas áreas vêm incorporando em suas criações abordagens derivadas dessa temática do movimento. Na literatura alemã contemporânea, a presença e relevância de autores de origem estrangeira é incontestável e tem Yoko Tawada (1960-) como um de seus principais expoentes. A autora nasceu e cresceu no Japão, onde graduou-se em língua russa. Mudou-se para a Alemanha nos anos oitenta, onde obteve o título de mestra e, posteriormente, doutora em Língua e Literatura Alemã. Tawada viveu por vinte e quatro anos em Hamburgo e desde 2006 reside em Berlim. Ela publica obras tanto em língua alemã como em língua japonesa e tem o estranhamento provocado por esse trânsito linguístico como o ponto central de seu projeto literário. A autora possui uma extensa lista de publicações que englobam diversos gêneros literários, como: romances, poemas, ensaios, teatro e performances artísticas que demonstram sua imensa versatilidade, flexibilidade e fluidez. O processo de estranhamento que acomete os personagens tawadianos possibilita o reconhecimento de zonas fronteiriças que potencializam a construção e o questionamento da identidade na contemporaneidade.

Tal abordagem pode ser encontrada no segundo romance da autora, *Schwager in Bordeaux* (Cunhado em Bordeaux), publicado em 2008 e ainda sem tradução para o português brasileiro. Nele, tem-se Yuna, uma jovem japonesa que mora em Hamburgo e que tentou, sem sucesso, aprender o idioma francês por diversas vezes, até que sua companheira francesa Renée

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

fala do cunhado, Maurice, um escritor de sucesso que mora em Bordeaux e que está prestes a passar uma temporada em Saigon para preparar seu novo romance. Renée sugere que Yuna se hospede na casa de Maurice durante o período em que o autor se encontrará no Vietnã. São poucos os acontecimentos no nível diegético da obra: Yuna vai para Bordeaux, encontra Maurice, os dois tomam um café e vão para a casa dele. Então ele parte para sua viagem, mas volta logo em seguida para buscar o passaporte que havia esquecido em casa. Por fim, Yuna vai à piscina pública da cidade, onde seu dicionário francês-alemão é roubado. A aparente simples história principal do romance é, na verdade, atravessada por um amálgama de lembranças onde navegam diversos personagens secundários que contribuem para a construção de um texto que trata da fluidez linguística a partir do que Ottmar Ette¹ chama de uma “literatura sem morada fixa”, possibilitado pela escrita em língua estrangeira de Yoko Tawada, isto é, a exofonia da autora, que é justamente a temática da obra.

O presente trabalho pretende centrar-se nos aspectos exofônicos de *Schwager in Bordeaux*, nas questões que envolvem essa identidade fluida e em permanente transformação, através de exemplos do texto que elucidam tal processo e que oferecem desafios à tradução desse tipo de texto que parte de um entrelugar criativo.

A escrita exofônica de Tawada

Tawada vive nessa e dessa multiculturalidade, focando seu trabalho na linguagem como deslocamento. Para Gamlin², a autora emprega a língua em um prisma que refrata e modifica a forma com que se cria o significado. Esse prisma pode ser compreendido através da metáfora dos óculos criada

1 ETTE, Ottmar. *Escrever Entre Mundos: Literaturas sem Morada Fixa*, 2018, p. 177-199.

2 GAMLIN, Gordon. “Intercultural identity through the prism of language: Yoko Tawada’s Storytellers Without Souls”. Kobe University, 2012, p.42.

pela própria escritora e citada por Blume³:

Tawada fala de um par de óculos japoneses de que ela necessitaria, para enxergar a Europa, muito embora, conforme declara, esses óculos sejam ‘(...) forçosamente fictícios e [tenham] de ser refabricados constantemente’”, isto é, “a visão já não seria mais japonesa, mas sim, traduzida ou reformulada pelo uso da nova língua.

À autora, segundo Kurita⁴, não interessa exatamente a língua em si, mas sim o entrelugar dos dois idiomas. Tawada⁵ define o conceito de exofonia como um “estado geral de se estar fora da língua materna”. Ivanovic⁶ define-o como o processo de adaptação à uma outra língua, em que o realizador tenta expressar uma distância dentro da qual ele mesmo se move, articulando maneiras diferentes de se falar. Yoko Tawada⁷ vê a exofonia como “um posicionamento criativo, um conceito imbuído de um espírito de curiosidade (...)” e compreende⁸ tal deslocamento como uma forma de reivindicação da existência de um espaço em movimento. O estranhamento seria, de acordo com Schyns⁹, a forma como a exofonia torna visível o que a princípio era invisível para o falante nativo. A exofonia utiliza a língua para quebrar as fronteiras da enunciação e multiplicar seus atos ao compor identidades híbridas que se opõem à ideia de nação.

3 BLUME, Rosvitha Friesen. “Traços migratórios e tradução cultural na obra ensaística de Herta Müller e de Yoko Tawada”. *Itinerários*, 2014, p.65

4 KURITA, Yukari. “Migrantenliteratur in Deutschland – eine Untersuchung zu Sprache und Gedanken von Yoko Tawada”. *Germanistische Beiträge der Gakushuin Universität*, 2015, p.79.

5 TAWADA, Yoko *apud* ROUSSEL, Flora. “Nomadic Subjectivities: Reflections on Exophonic Strategies in Yoko Tawada’s Schwager in Bordeaux”. *Humanities Bulletin*, 2020, p.163.

6 IVANOVIC, Christine *apud* LUGHOFER, Johann Georg. “Exophonie: Schreiben in anderen Sprachen”. *Folheto de Conferência*, 2011, p.3.

7 TAWADA, Yoko *apud* DAUDT, Mariana Ilgenfritz. “Exofonia do hóspede: poemas de Tawada Yoko”. *Remate de Males*, 2018, p. 799.

8 TAWADA, Yoko *apud* DAUDT, Mariana Ilgenfritz. “A tradução como temática literária: uma análise dos entrecruzamentos teóricos e ficcionais na literatura de Yoko Tawada”. 2019, p.30-34.

9 SCHYNS, Désirée *apud* ROUSSEL, Flora. “Nomadic Subjectivities: Reflections on Exophonic Strategies in Yoko Tawada’s Schwager in Bordeaux”. *Humanities Bulletin*, 2020, p.163.

O cruzamento de fronteiras transculturais estaria, segundo Ette¹⁰ portanto, relacionado às *Literaturen ohne festen Wohnsitz* (literaturas sem morada fixa) que abordam “superfícies instáveis” e “privilegiam uma poética do movimento” de modo a mostrarem que “(...) em uma língua (literária) estão sempre (ou ainda) presentes e atuais as estruturas linguísticas e os horizontes literários de outras línguas e literaturas.”. Ette¹¹ afirma ainda que em Tawada interessa o oscilar entre o japonês e o alemão que permite “descobrir constantemente buracos negros no tecido das línguas” pois é a partir desses buracos sem fala que a literatura surge, de modo a privilegiar uma poética que compreende “a língua estrangeira adotada como um espaço de língua em constante modificação”, como um espaço linguístico lúdico “do qual é lançado como que um olhar etnológico ao mundo e seus entremundos, em constantes reconfigurações.”

A questão identitária na contemporaneidade: um cenário de hibridismo e fluidez

A interação entre o “eu” e a sociedade é estabelecida, de acordo com Hall¹², como formadora de uma identidade que se encontra em constante modificação, de modo a tornar o sujeito “fragmentado, composto de várias identidades”. Para o autor¹³, as nações modernas são híbridos culturais pois os o fluxo entre elas possibilita a criação de identidades partilhadas que se encontram desalojadas de um tempo, história ou lugar específico.

Schøllhammer¹⁴ compreende o contemporâneo pela desestabilização do sujeito através da representação de uma inadequação, estranheza, que torna possível o reconhecimento de zonas marginais e obscuras do presente,

10 ETTE, Ottmar *apud* PAVAN, Claudia. “A literatura exofônica de Yoko Tawada: uma literatura em constante movimento”. *Polifonia*, 2020, p.44.

11 ETTE, Ottmar. *Escrever Entre Mundos: Literaturas sem Morada Fixa*. 2018, p.180-181.

12 HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. 2006, p.11-12.

13 *Idem*. *A identidade cultural da pós-modernidade*. 2006, p.74-75.

14 SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2010, p.9-10.

da mesma forma que, ainda segundo o autor¹⁵, há uma narrativa errática onde o “eu” transita por um território indefinido. Tal aspecto se faz muito presente na literatura alemã contemporânea, especialmente através dos chamados “autores imigrantes”, muito embora ainda exista uma extensa discussão sobre os termos mais apropriados para se designar esses escritores oriundos de contextos estrangeiros.

De acordo com Lughofer¹⁶ os primeiros e mais problemáticos termos referiam-se à grande emigração turca para a Alemanha durante os anos sessenta: “literatura de migração” (*Migrationsliteratur*) - ou “literatura de migrantes” (*Migrantenliteratur*) -, “literatura de estrangeiros” (*Ausländerliteratur*) e “literatura dos trabalhadores convidados” (*Gastarbeiterliteratur*). Mais tarde, cunharam-se termos menos segregantes, mas mais generalizantes como “literatura com histórico de emigrações ou imigrações” (*mit Migrationshintergrund*), “nova literatura mundial” (*Neuer Weltliteratur*), “literatura intercultural” ou “transcultural” e, por fim, a nomenclatura de que a presente pesquisa se utiliza, “literaturas sem morada fixa” (*Literaturen ohne festen Wohnsitz*).

São muitos os escritores de expressão alemã que produzem essa literatura sem morada fixa e cujas obras vêm sendo cada vez mais reconhecidas e premiadas devido à sua relevância. Além de Yoko Tawada, alguns exemplos são: os turcos Aras Ören (1939), Emine Sevgi Özdamar (1946) e Feridun Zaimoğlu (1964) que emigraram para a Alemanha durante os anos sessenta; Rafik Schami (1946), sírio que se mudou para a Alemanha nos anos setenta; Ilija Trojanow (1965), búlgaro que recebeu asilo político em 1971; Terézia Mora (1971), nascida na Hungria e que se mudou para a Alemanha durante os anos noventa; María Cecilia Barbeta (1972), argentina que foi bolsista na Alemanha, onde concluiu seu doutorado e atuou como professora de espanhol

15 *Idem. Ficção brasileira contemporânea*. 2010, p.118.

16 LUGHOFER, Johann Georg. “Exophonie: Schreiben in anderen Sprachen”. *Folheto de conferência*. 2011, p.3-4.

na Universidade de Frankfurt an der Oder; Saša Stanišić (1978) que, nascido na Bósnia e Herzegovina, se refugiou com a família na Alemanha em 1992; Marianna Salzmann (1985), russa da antiga União Soviética que se mudou para a Alemanha em 1995; Olga Grjasnowa (1984), nascida no Azerbaijão, refugiou-se com a família em 1996 na Alemanha. Há ainda outros exemplos de autores que pertencem à segunda ou terceira gerações de imigrantes na Alemanha, como Jasmin Ramadan (1974), nascida em Hamburgo e filha de um imigrante egípcio; Olivia Wenzel (1985), nascida em Weimar e filha de um imigrante zambiano; Fatma Aydemir (1986), nascida em Karlsruhe e neta de imigrantes turcos; e Hengameh Yaghoobifarah (1991), nascida em Kiel e filha de iranianos. A busca dessa identidade e de seu reconhecimento foi, inclusive, tema de uma importante coletânea de manifestos de alguns dos autores citados anteriormente e organizados por Aydemir e Yaghoobifarah intitulado “*Eure Heimat ist unser Albtraum*” (sua pátria é nosso pesadelo) publicada em 2020.

Essa problemática acerca do que significa ser alemão (ou falante de língua alemã) pressupõe, segundo Ludhofer¹⁷, blocos culturais ou linguísticos que revelam a fragilidade dos que relutam em aceitar esse hibridismo, essa transculturalidade que é cada vez mais reconhecida pois “a literatura alemã nunca conheceu a uniformidade étnica e linguística” e as sociedades “nunca foram e nunca serão monoculturas.”¹⁸

Em entrevista para o portal temático de Política de Migração do Instituto Heinrich Böll, Tawada aproxima a tarefa como escritora à experiência como estrangeira:

Ser estrangeiro é uma arte. Não se é necessariamente um estrangeiro, na verdade eu me sinto completamente em casa aqui. (risos) Mas o autor sempre precisa ser um estranho, mesmo

17 *Idem.* “Exophonie: Schreiben in anderen Sprachen”. *Folheto de conferência*. 2011, p.4.

18 Tradução nossa: *Eine ethnische und sprachliche Einheitlichkeit kannte die deutsche Literatur nie. Menschliche Gesellschaften stellen und stellen nie Monokulturen dar.*

estando em seu próprio país, que não se é uma parte cega de um todo, que se mantém a distância, que se possa discordar ou sentir como natural, que se possa sempre pensar que poderia ser diferente, isso é ser estrangeiro.¹⁹

Ao estabelecer tal comparação, Tawada valida as proposições acerca de uma impossibilidade de fixação do sujeito num território definitivo no contexto contemporâneo. A fluidez, o hibridismo, tão presentes na obra tawadiana, tornam-se grandes questões de estabelecimento e abolição de fronteiras.

As questões de fronteira

A demarcação de um território nacional é temática que suscita reflexões sociais e políticas. Pode-se pensar em como esse tipo de discurso conservador de afirmação da nacionalidade está frequentemente atrelado à manutenção de alguma instância de poder. Além disso, é importante ressaltar que a construção dessa narrativa em defesa das fronteiras nacionais é constantemente acompanhada por um processo de violência e apagamento.

Como resposta a esse processo, Schmidt afirma que Bhabha estabelece o entendimento da cultura se cria a partir da enunciação, da interação entre sujeitos de diferentes contextos, como marcador do que ele chama de “diferença cultural”:

(...) a diferença cultural é uma ferramenta complexa e nela se entrelaçam questões centrais na reorientação do conhecimento na perspectiva do “outro”, como a transformação da enunciação em termos de lócus e relações de interpelação, a constituição dialógica do sujeito do discurso da diferença e a ambivalência das estratégias e identificação, bem como a questão da hibrididade e do intraduzível nas transferências de conteúdo em práticas e textos

19 Tradução nossa: *Fremd sein ist eine Kunst. Man ist ja nicht unbedingt fremd, eigentlich fühle ich mich ganz zu Hause hier. (lacht) Aber das Fremdsein braucht der Autor immer, auch im eigenen Land, dass man nicht ein blinder Teil von einem Ganzen ist, dass man Distanz hat, dass man nicht einverstanden sein kann oder selbstverständlich empfindet, dass man immer denken kann, es könnte anders sein, das ist fremd sein.*

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

culturais de sistemas diferentes e diferenciais.²⁰

A partir dessa concepção de diferença cultural Schmidt ainda sublinha que a noção de hibridismo constitui um novo espaço de mediações, reconfigurado como “‘entrelugar’ contingente”:

(...) toma corpo sob o signo de novas fronteiras de reinvenção conceitual, metodológica e interpretativa que atualizam e rearticulam velhas questões num cenário de mediações(...). Sua concepção de hibridismo como terceiro espaço, lugar que possibilita novas posições e negociações de sentido e de representação, pode ser comparada a sua definição do trabalho fronteiro da cultura, uma arte que “renova o passado refigurando-o como um “entrelugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente.”²¹

Nesse sentido, Bhabha²² entende que a globalização cultural se encontra presente nos entrelugares de enquadramentos duplos, também temporais: “sua originalidade histórica, marcada por uma obscuridade cognitiva; seu “sujeito” descentrado, significado na temporalidade nervosa do transicional ou na emergente provisoriedade do “presente”. Para o autor

O que deve ser mapeado como um novo espaço internacional de realidades histórias descontínuas é, na verdade, o problema de significar as passagens intersticiais e os processos de diferença cultural que estão inscritos no “entre-lugar”, na dissolução temporal que tece o texto “global”.²³

Com isso, compreende-se que é no entrelugar onde são discutidas as binaridades, as fronteiras culturais. Identidades fixas são desconfiguradas a partir desses pontos de contato. É nesse sentido que Ette propõe o termo

20 SCHMIDT, Rita. “O pensamento-compromisso de Homi Bhabha: notas para uma Introdução”. *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos de Homi Bhabha*. 2011, p.

31

21 *Idem.* p.39.

22 BHABHA, Homi. *O local da cultura*. 1998, p.297.

23 *Idem.* p.298.

“literatura sem morada fixa” para referir-se ao tipo de produção literária decorrente desse entre-lugar: “A escrita estrangeira da própria vida abre um novo espaço de movimento transcultural de um escrever que se movimenta entre mundos e que não dispõe de uma morada fixa.”²⁴ Para o autor esses

(...) inúmeros (e cada vez mais oscilantes) movimentos (...) entrelaçam mutuamente os aparentes contrastes, sem no entanto aboli-los e homogeneizá-los. O *EscreverEntreMundos* não constitui nenhum espaço próprio, fechado, mas abre novos espaços de movimentos transculturais, translinguais e transareais quase que em trânsito.²⁵

Já Mignolo escreve sobre o processo de “transculturação”, isto é, as influências de uma cultura sobre outra, a “contaminação” entre elas; e o “linguajamento”, que seria justamente esse processo híbrido de pensar e escrever entre línguas. Para o autor²⁶ “(...) o próprio conceito de literatura (...) deveria ser deslocado da ideia de objetos (isto é, gramática da língua, obras literárias e história natural) para a ideia de linguajamento como prática cultural e luta pelo poder.” Tal processo decorre, segundo o autor²⁷, de um constante questionamento dos “(...) ideais e princípios nacionais sobre a pureza da linguagem, a homogeneidade da literatura e o caráter distinto das culturas nacionais”. O autor²⁸ classifica essas “zonas intermediárias” como “(...) fenômenos diários da vida contemporânea, que forçam o linguajamento a transcender a nação onde a língua estava presa à ideologia da pureza e da unidade.” Por fim, o autor²⁹ enfatiza essa “(..) diversidade global, enquanto anseio e projeto político (...)” ao retomar o que Hinkelammert chama de “fragmentação como projeto universal” cuja necessidade reside em “(...)

24 ETTE, Ottmar. *Escrever Entre Mundos: Literaturas sem Morada Fixa*. 2018, p. 183.

25 *Idem*. p. 195

26 MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. 2003, p.310.

27 *Idem*. p.313.

28 *Idem*. p.321.

29 *Idem*. p.336.

uma “nova lógica” que nos liberte do “universal abstrato”, que é lógica do universalismo, do purismo, do monolinguismo.”.

Schwager in Bordeaux: propostas de tradução à luz da exofonia tawadiana

A seguir serão apresentados alguns trechos do romance *Schwager in Bordeaux* que elucidam essa escrita exofônica, bem como propostas de traduções que buscam aproximar o leitor brasileiro dessa experiência de leitura a partir desse entre lugar proposto por Tawada.

Como dito anteriormente, Tawada frequentemente tematiza uma espécie de “buraco negro” entre os idiomas através de situações em que o desentendimento potencializa a poética, como na passagem em que Yuna afrancesa seu sotaque para se referir à fruta que havia comido, mas Maurice entende sua entonação como um elogio:

Yuna viu sobre seu prato quadrado branco apenas algumas pequenas linhas verdes de ervas e minúsculas sementes pretas de *Passionsfrucht*, maracujá. Yuna queria dizer que a fruta era escorregadia e demasiadamente azeda, mas não sabia como dizer isso em inglês. Então ela simplesmente disse *passion*, tentando pronunciar a palavra da forma mais afrancesada possível. O rosto de Maurice se iluminou. Ele estendeu a mão como se apenas agora tivesse notado sua presença ali. Yuna, welcome to Bordeaux! Ele apertou a mão de Yuna e depois acendeu um cigarro.³⁰

Na passagem foram mantidos os termos em alemão *Passionsfrucht* e em francês *passion* para que o leitor note a semelhança entre as duas palavras que também se aproximam do português brasileiro “paixão”. Um leitor

30 Yuna sah auf ihrem weißen, viereckigen Teller nur noch einige kurze grüne Striche von Kräutern und winzige schwarze Kerne der Passionsfrucht. Yuna wollte sagen, dass diese Frucht glitschig, aber erheiternd sauer gewesen war, wusste aber nicht, wie sie es auf Englisch sagen konnte. Deshalb sagte sie einfach Passion und versuchte dabei, dieses Wort so französisch wie möglich auszusprechen. Maurices Gesicht strahlte, er streckte seine Hand zu ihr, als ob er sie jetzt zum ersten Mal wahrnahm. Yuna, welcome to Bordeaux! Er drückte ihre Hand, und anschließend zündete er seine Zigarette an. (TAWADA, Yoko. *Schwager in Bordeaux*. 2011, p.91.)

brasileiro que não conhece alemão ou inglês (*passion fruit*) poderia cometer algum equívoco na interpretação de *Passionsfrucht* traduzindo-a literalmente como fruta da paixão. Além disso, manteve-se a tentativa de comunicação em inglês, que figuraria como um idioma conciliador, mas que, no entanto, também causa falhas na comunicação entre os personagens.

Maurice traduz literalmente *belle-sœur*, “cunhada” em francês, como “*beautiful sister*”, “bela irmã” em inglês, e parece estar, portanto, tecendo um elogio à Renée: “Era Renée. (...) Maurice disse carinhosamente: *My beautiful sister!*”³¹ Isto é, nem mesmo a suposta “neutralidade” do inglês é capaz de mediar a complexa relação entre outros dois idiomas europeus.

Em ambas as situações anteriormente citadas o mal-entendido causado pelo idioma estrangeiro permanece na tradução para o português brasileiro a fim de emular essa camada interpretativa que depende do conhecimento multilíngue do leitor. As falhas de comunicação propostas no texto original em alemão criam um efeito de poeticidade que pode ser potencializado na tradução para o português brasileiro uma vez que um novo idioma é posto em jogo, em movimento criativo.

Em outros momentos o equívoco advém da interpretação, como no trecho em que Yuna compara o nome do rio Rio Garonne, rio que corta a cidade de Bordeaux, a galões de água:

Quando ainda vivia em Osaka, Yuna acreditava que o rio *Garonne* chamava-se *Gallone*, galão. Quantos galões de água tem o rio? Enquanto se preparavam para a prova de geografia, ela e os amigos faziam essa pergunta um ao outro. Quantos galões? Eles se perguntavam ininterruptamente e desfrutavam da imensidão das águas.³²

31 *Es war Renée. (...) Maurice sagte liebevoll: My beautiful sister! (Ibidem, p.167)*

32 *Als Yuna noch in Osaka lebte, glaubte sie, dass dieser Fluss Gallone heißen würde. Wie viel Gallonen Wasser hat der Fluss? Während sie sich zusammen mit Freundinnen auf die Geografieprüfung vorbereitete, stellten sie sich gegenseitig diese Frage. Wie viel Gallonen? Sie fragten ohne Ende und genossen die Unmessbarkeit des großen Wassers. (Ibidem, p.79)*

Aqui a tradução manteve o nome original do rio em francês para que o jogo com a palavra “*Gallone*”, que o leitor brasileiro logo pode associar ao termo “galão”, fizesse mais sentido e permitisse uma fluidez maior na leitura.

Em outras situações, fez-se necessária a tradução para o português e a presença do termo em alemão, como na passagem em que Yuna revela que há muito interpretava poeticamente uma simples placa devido à um lapso na leitura da mesma:

(...) em uma antiga loja de guarda-chuvas e malas no porto de Hamburgo ela viu a palavra “*WASSERGEDICHT*” na placa do estabelecimento. Yuna pensou que realmente gostaria de escrever um “*Gedicht*”, poema, sobre “*Wasser*”, água, embora não soubesse ao certo como ele seria. Um ano depois, ela passou pela loja novamente e notou que a placa não dizia “*WASSERGEDICHT*”, mas “*WASSERDICHT*”, à prova d’água.³³

Neste exemplo optou-se pela permanência dos termos em alemão, *Wassergedicht*, *Wasserdicht*, *Gedicht* e *Wasser* seguidos de suas respectivas traduções a fim de que o leitor brasileiro identifique as similaridades propostas pela autora, isto é, aproximando o leitor da construção poética viabilizada pelo equívoco diante de um idioma estrangeiro. O suposto erro linguístico no texto tawadiano não é condenado, mas estabelecido como potência criadora.

Tawada propõe uma poética que esmiuça a experiência de se aprender uma língua estrangeira, como pode-se notar na seguinte passagem:

O nome do dicionário é “*Langenscheidt*”. Esse nome soa como uma mistura entre “*Leidenschaft*”, paixão, *Langeweile* “tédio”, “*Scheitern*”, “fracasso” e “*Bescheidenheit*”, “modéstia”. Yuna experimentou esses quatro estados depois que ganhou o

33 (...) in einem alten Regenschirm- und Koffergeschäft am Hamburger Hafen kaufte, entdeckte sie auf dem Ladenschild das Wort *WASSERGEDICHT*. Yuna dachte, sie möchte unbedingt ein *Wassergedicht* schreiben, auch wenn sie nicht wusste, was das sein könne. Ein Jahr später ging sie zufällig wieder an dem Laden vorbei und stellte fest, dass dort nicht *WASSERGEDICHT*, sondern *WASSERDICHT* geschrieben stand. (*Ibidem*, p.185-186)

Assim como no exemplo anterior, optou-se pelo emprego do termo em alemão seguido de sua tradução em português para que o leitor identifique a semelhança entre os termos citados e o nome “*Langenscheidt*”, também referido na tradução como um dicionário. Dessa forma Tawada aproxima a normatividade da língua frequentemente imposta durante o aprendizado de um idioma estrangeiro aos sentimentos de paixão, tédio, fracasso e modéstia, isto é, diferentes emoções despertadas no contato com o idioma estrangeiro. Talvez a ordem em que os termos são apresentados indiquem uma espécie de retrocesso no processo que se encontra dentro dos parâmetros normativos que vai da paixão à modéstia, passando pelo tédio e fracasso.

É interessante notar que Tawada aplica essas múltiplas leituras dos idiomas estrangeiros também à sua própria língua materna. É possível notar tal relação no seguinte trecho:

É uma questão de irmãs. Não sei exatamente o que significa quando alguém diz que tem uma irmã. Essa palavra não é muito clara. - Como assim “não é muito clara”? - Suponha que não houvesse uma palavra correspondente à palavra irmã. Ao invés disso, existissem duas palavras diferentes: “*Ane*” para a irmã mais velha e “*Imooto*” para a irmã mais nova. Portanto, não se poderia mais simplesmente dizer que se tem uma irmã. Ou você tem uma “*Imooto*” ou uma “*Ane*”. Então não existiria mais o sentimento de se ter uma irmã. Ou se tem o sentimento de se ter uma “*Ane*” ou a sensação de se ter uma “*Imooto*”. São dois sentimentos diferentes. - Você está falando de uma língua imaginada ou do japonês? - Isso faz alguma diferença para você? Suponha que essas duas palavras, “*Ane*” e “*Imooto*”, também fossem usadas para se referir às cunhadas. A esposa de um irmão mais velho também seria “*Ane*”. - Espere um minuto, não consigo digerir tudo tão rápido. Mais devagar, mais devagar! - Então pode-se dizer a mesma coisa sobre os parentes masculinos. Um irmão mais velho chama-se “*Ani*”, um irmão mais novo chama-se “*Otooto*”. O marido de uma irmã mais nova chama-se “*Otooto*”. - “*Oto*” e mais um “*Oto*”? Dois

34 *Langenscheidt klingt wie eine Mischung zwischen Leidenschaft, Langeweile, Scheitern und Bescheidenheit. Yuna erfuhr alle vier Zustände, nachdem sie das Wörterbuch von Renée bekommen hatte. (Ibidem, p.186)*

“Oto”, então?

(...)

Em alemão *Oto* significa *Ton*, som. É uma coincidência, não tem nada a ver com o irmão mais novo. Mas é impressionante que um *Ton* e outro *Ton*, ou seja, dois *Tons*, surjam repentinamente. Talvez cada palavra seja um instrumento musical. Um irmão feito de dois *Tons*, ele não tem sangue, não tem pais, no entanto estava lá (...).³⁵

Yuna, uma jovem asiática que vive no continente europeu, é capaz de identificar discrepâncias linguísticas que desvelam diferenças culturais. O mais interessante em Tawada, é como ela se utiliza desse reconhecimento para criar um novo significado dotado de poesia, para criar literatura. A tradução surge aqui como um potencializador interpretativo capaz de elaborar novas camadas de leitura. Propõe-se ao mesmo tempo, o emprego do termo alemão “*Ton*” seguido de sua tradução “*som*”, bem como “*tons*”, plural em português de “*tom*”, ao invés do plural em alemão “*Tönen*”, de modo que também na tradução ocorra esse jogo de palavras multilinguístico. O paralelo estabelecido por Yuna entre os diferentes conceitos acerca dos membros de uma família no Japão e no mundo europeu coloca em questão conceitos até então compreendidos como fixos, imutáveis. A diferenciação etária é marcada na língua japonesa, o que deve corresponder a concepções de

35 *Es ist so eine Sache mit der Schwester. Ich weiß nicht, wie es genau gemeint ist, wenn jemand sagt, er hat eine Schwester. Dieses Wort ist unklar. – Wieso ist es unklar? – Angenommen es gäbe kein Wort, das dem Wort Schwester entspricht. Dafür gäbe es aber zwei verschiedene Wörter: Ane für ältere Schwester und Imooto für jüngere Schwester. Dann könnte man nicht mehr einfach sagen, dass man eine Schwester hat. Man hat entweder eine Imooto oder eine Ane. Dann gäbe es nicht mehr das Gefühl, eine Schwester zu haben. Dafür kennt man aber entweder das Gefühl, eine Ane zu haben oder das Gefühl, eine Imooto zu haben. Das sind zwei unterschiedliche Gefühle. – Redest du von einer Fantasiesprache oder von Japanisch? – Macht das einen Unterschied für dich? Angenommen, man würde die beiden Wörter, Ane und Imooto, auch für Schwägerinnen benutzen. Die Frau eines älteren Geschwisters wäre dann auch Ane. – Einen Moment, ich kann nicht so schnell alles verdauen. Langsam, langsam! – Also man kann das gleiche über die männlichen Verwandten sagen. Ein älterer Bruder heißt Ani, ein jüngerer Bruder Otooto. Der Ehemann einer jüngeren Schwester heißt Otooto. – Oto und dazu noch einmal Oto? Also zweimal Oto? (...) Oto bedeutet Ton, es ist ein Zufall, es hatte nichts mit dem jüngeren Bruder zu tun. Aber es ist doch bemerkenswert, dass ein Ton und noch ein Ton, also zwei Töne aus dem Nichts erschienen. Vielleicht ist jedes Wort ein Musikinstrument. Ein Bruder aus zwei Tönen, er hat kein Blut, keine Eltern, dennoch war er da (...). (Ibidem, p.23-24)*

mundo diferentes entre japoneses e europeus. No entanto Tawada se utiliza dessas diversas percepções colocando-as em contato a fim de engendrar uma poética que flui no buraco negro entre-mundos.

Conclusão

Como visto na primeira parte deste trabalho, quando identidades se encontram frequentemente desalojadas, partilhadas, abre-se espaço para o hibridismo que, por sua vez, questiona conceitos homogeneizantes e convenções tidas como imutáveis. Tais questionamentos tornam-se não somente mais comuns, como mais urgentes na contemporaneidade.

Yoko Tawada propõe uma reivindicação desse entrelugar onde equívocos promovem uma poética única, onde a coexistência com o estranho, com os diferentes idiomas potencializa a criação artística. Nesse sentido, a tradução torna-se inerente ao projeto literário da obra. É a partir dela que os sentidos são construídos e multiplicados. As propostas de tradução para o português brasileiro apresentadas no presente trabalho sinalizam tais criações advindas dessa língua literária, cuja adição de novas possíveis camadas de leitura se aproxima do próprio conceito de exofonia e acena para a existência desse espaço desprovido de fronteiras fixas que sinaliza um embate, uma resistência às ideias decorrentes de um discurso conservador que propaga a xenofobia e a demarcação de diferentes fronteiras. É precisamente nesta poética do movimento que reside a importância da obra de Yoko Tawada.

Referências

BHABHA, H. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLUME, Rosvitha Friesen. Traços migratórios e tradução cultural na obra

ensaística de Herta Müller e de Yoko Tawada. In. *Itinerários*. Araraquara: Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, 2014.

DAUDT, Mariana Ilgenfritz. *A tradução como temática literária: uma análise dos entrecruzamentos teóricos e ficcionais na literatura de Yoko Tawada*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/204624>. Acesso em 23 abril 2022.

DAUDT, Mariana Ilgenfritz. Exofonia do hóspede: poemas de Tawada Yôko. In. *Remate de Males*, v.38 n.2, Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8652372>. Acesso em 23 abril 2022.

ETTE, Ottmar. *Escrever Entre Mundos: Literaturas sem Morada Fixa*. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

GAMLIN, Gordon. *Intercultural identity through the prism of language: Yoko Tawada's Storytellers Without Souls*. Kobe University: Kobe, 2012. Disponível em: <http://www.lib.kobe-u.ac.jp/repository/81008295.pdf>. Acesso em 23 abril 2022.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*, 10ª Edição, DP&A: Rio de Janeiro, 2006. Acesso em 23 abr 2022.

KURITA, Yukari. “Migrantenliteratur” in Deutschland – eine Untersuchung zu Sprache und Gedanken von Yoko Tawada. In. *Germanistische Beiträge der Gakushuin Universität (GBG)*, nº19. Tóquio: Gakushuin University, 2015. Disponível em: <http://www.gakushuin.ac.jp/univ/let/germ/05bungakukai/052ronshu-d.html>. Acesso em 23 abril 2022.

LUGHOFER, Johann Georg. *Exophonie: Schreiben in anderen Sprachen*. Folheto da conferência ocorrida em 23 mar 2010. Liubliana: Universidade de Liubliana e Instituto Goethe, 2011. Disponível em: <https://silo.tips/download/ives-noir-deuticke-margit-magul-maja-haderlap>. Acesso em 23 abril 2022.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. 1. ed. rev. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

PAVAN, Claudia. A literatura exofônica de Yoko Tawada: uma literatura em constante movimento. In. *Polifonia*, vol. 27. Cuiabá: Universidade Federal do Mato Grosso, 2020. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/issue/view/633>. Acesso em 23 abril 2022.

ROUSSEL, Flora. Nomadic Subjectivities: Reflections on Exophonic Strategies in Yoko Tawada's *Schwager in Bordeaux*. In. *Humanities Bulletin*, Vol. 3 n.1, Londres, 2020 Disponível em: <https://www.journals.lapub.co.uk/index.php/HB/article/view/1530>. Acesso em 23 abril 2022.

SCHMIDT, Rita. O pensamento-compromisso de Homi Bhabha: notas para uma introdução. In: *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos de Homi Bhabha*. Organização de Eduardo Coutinho. Tradução de Teresa Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2010.

TAWADA, Yoko. *Schwager in Bordeaux*. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2011.

TAWADA, Yoko. Fremd sein ist eine Kunst - Interview mit Yoko Tawada. Entrevista concedida a Claire Horst. *Heinrich Böll Stiftung*, Fevereiro de 2009. Disponível em: <https://heimatkunde.boell.de/de/2009/02/18/fremd-sein-ist-eine-kunst-interview-mit-yoko-tawada>. Acesso em 23 abril 2022.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Submissão: 25/04/2022
Aceite: 19/06/2022

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e87139>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Abel Nema, o tradutor mudo de dez idiomas no romance *Todo dia* de Terézia Mora

Abel Nema, the mute translator
of ten languages in Terézia
Mora's novel *Todo dia*

Werner Ludger Heidermann
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e91133>

Resumo

O romance *Alle Tage/Todo dia* de Terézia Mora trabalha a partir do destino do migrante Abel Nema os “tempos históricos”, as incertezas e fragmentações da vida urbana da Alemanha contemporânea. A riqueza formal da narrativa junto à não linearidade das narrativas indicam uma complexidade para além dos textos literários da assim chamada Literatura Chamisso que, na sua maioria, viveram da dicotomia entre a história pessoal do migrante e a realidade alemã. Merece destaque a criatividade do tradutor brasileiro, Aldo Medeiros, em todos os níveis linguísticos. Abel Nema é o “tradutor de dez idiomas”, fato que altera, além disso, a compreensão corriqueira da tarefa do tradutor. Palavras-chave: Terézia Mora; literatura contemporânea alemã; migração

Abstract

The novel *Alle Tage/Todo dia* by Terézia Mora narrates the fate of the migrant Abel Nema and doing so gives an impression of the "hysterical times", the uncertainties and fragmentations of urban life in contemporary Germany. The formal richness of the narrative together with the non-linearity of the narratives indicate a complexity beyond the literary texts of the so-called Chamisso literature which, for the most part, have lived from the dichotomy between the personal story of the migrant and the German reality. The creativity of the Brazilian translator, Aldo Medeiros, on all linguistic levels deserves to be highlighted. Abel Nema is the "translator of ten languages", a fact that changes the common understanding of the translator's task. Keywords: exophony; multilingualism; translation; identity

Keywords: Terézia Mora; contemporary German literature; migration

A literatura alemã não é mais exclusivamente a literatura de autoras e autores de nacionalidade alemã, mas cada vez mais de escritoras e escritores portadores de outro passaporte que vivem na Alemanha e escrevem e publicam no idioma alemão. Não se trata exatamente de uma tendência nova; já nos anos 60 do século passado se iniciou a produção literária por parte de estrangeiros. A assim chamada “*Gastarbeiterliteratur*” (literatura de trabalhadores imigrantes): foi a literatura escrita pelos trabalhadores que migraram nos anos 50 a 70 para Alemanha. Vieram, importante enfatizar esse fato político, a convite do Governo Alemão de então para, em primeiro lugar, executar os trabalhos braçais e pouco atraentes no contexto do milagre econômico pós Segunda Guerra Mundial. Vieram como mão de obra barata e foram vistos assim. Foi o autor suíço Max Frisch que colocou esse fenômeno migratório nas seguintes palavras: “Chamamos trabalhadores - mas vieram seres humanos!”¹ A literatura alemã escrita por não alemães é designada “*Chamisso-Literatur*”, nome que se relaciona ao escritor franco-prussiano Adelbert von Chamisso que, fugindo da Revolução Francesa, escolheu a Prússia como seu domicílio - e o alemão como língua da sua obra. A história da literatura Chamisso já está bem documentada também no Brasil (HEIDERMANN 2016; MICHELS 2018; MICHELS 2019).

Terézia Mora foi agraciada com o Prêmio Chamisso de 2000 (*Förderpreis* - prêmio para escritores iniciantes) e de 2010 (Prêmio principal). Autora húngara, tradutora, vive em Berlim, escreve em alemão, portanto representa essa literatura a que nos referimos. Mesmo assim, sua situação é peculiar entre as autoras e os autores não alemães, na medida que não

1 No original: “*Ein kleines Herrenvolk sieht sich in Gefahr: man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kommen Menschen.*” Frisch escreveu esta frase no prefácio de um livro sobre trabalhadores italianos na Suíça. <https://www.zeit.de/kultur/2016-06/max-frisch-norbert-bluem-fluechtlinge-kiyaks-deutschstunde> Acesso em maio de 2020

aprendeu o idioma alemão na Alemanha mas já na sua família na Hungria. De modo algum isso diminui seus méritos; a diferença, no entanto, entre alguém chegando na Alemanha sem conhecimento da língua e alguém que já vem com o domínio da língua precisa ser apontada.

Enquanto o conflito base da Literatura Chamisso dos primeiros tempos foi o simples confronto entre o próprio e o outro, novo, desconhecido, o conflito que muitas vezes se materializou nas experiências do dia a dia, nas dificuldades do estrangeiro no contexto estranho, o confronto que exigiu e facilitou uma descrição linear e de fácil compreensão - os conflitos da literatura atual são incomparavelmente mais complexos. A Literatura Chamisso das primeiras décadas documentou o choque de culturas e de valores, de costumes e de tradições. Os autores foram vistos como observadores do choque e como representantes das margens da sociedade.² Isso mudou. Escreve Immacolata Amodeo: “Pelo menos a partir de 1991 com o renomado Prêmio Ingeborg Bachmann para Emine Sevgi Özdamar - e oito anos depois para a húngara Terézia Mora - pode-se observar que as autoras e os autores que migraram para as regiões de língua alemã passo a passo saem dos nichos periféricos.” (AMODEO, 2009, 7). É o que Max Czollek confirma, de maneira bastante autoconfiante, quando enfatiza a importância dos autores de fora: “Es gibt keine deutsche Literatur. Ohne uns.” - ou: “Não existe literatura alemã. Sem a gente.”

Todo dia, romance publicado em 2004 (título original: *Alle Tage*) e traduzido no Brasil em 2018 por Aldo Medeiros, pode servir como obra exemplificadora dessa mudança. A narrativa conta a história de Abel Nema, refugiado de guerra, desertor, migrante. Tudo indica que Abel vem de alguma região daquele país que se chamava Iugoslávia e se fragmentou em vários novos estados: “Den Staat gibt es gar nicht mehr.” (MORA, *Alle Tage*,

2 Um documento rico e pouco estudado neste contexto é a antologia “*Türkei - Deutschland. Eine türkische Familie erzählt*” “*Uma família turca conta*”) de Levent Aktoprak e Deniz Özkan.

48)/”O Estado já não existe mais.” (MORA, *Todo dia*, 61)³ A informação mais concreta e repetida em relação a sua proveniência é que ele vem de uma “pequena cidade próxima de três fronteiras” (*TD*, 24/31 e 56/71). Isso já indica a vagueza que vai caracterizar grande parte da narrativa: não há indicação de topônimo diegético! Pode ser que “S.” se refira à cidade de Sarajevo, também poderia ser o “S.” de Srebrenica na Bosnia Herzegovina, local do genocídio histórico de 1995. A cidade para a qual Abel migra, porém, seria mais provavelmente Berlim; no texto lemos “B.”; e o que serve de pista é a seguinte informação: “Essa cidade tem uma das redes de transporte público mais fáceis de entender que existem.” (*TD*, 106)

No início da história o leitor conhece Abel na situação que é descrita da seguinte forma: “Numa manhã de sábado no início do outono, três trabalhadores encontraram o tradutor Abel Nema balançando, de cabeça para baixo, pendurado num brinquedo de uma praça abandonada no bairro da estação.” (*TD*, 14) A situação apenas se explica no final do romance: Abel se tornou vítima de um assalto por um grupo de jovens. Até lá fica claro que não é somente o migrante Abel que se encontra numa posição pouco normal mas que, na verdade, o mundo está “de cabeça para baixo”.

Logo sabemos que Abel é um homem de 26 anos, bonito mas displicente, mal vestido e com um astral um tanto enigmático. É assim a caracterização inicial: “Uma pessoa educada, tranquila, de boa aparência. E ao mesmo tempo ele não é normal. Mesmo que a gente não saiba dizer exatamente o quê. Alguma coisa é suspeita.” (*TD*, 18) Abel sofre um acidente com gás, perde o olfato e, a partir desse incidente, adquire a habilidade misteriosa de aprender línguas estrangeiras com facilidade inédita. Estuda num laboratório de línguas e domina, em pouco tempo, dez idiomas. Alguém pergunta “por que dez?” e ele responde “Nove me pareciam muito

3 Citamos a obra de Terézia Mora da seguinte forma: *Alle Tage*, doravante AT, e a tradução *Todo dia*, doravante TD.

pouco, onze parecia demais.” (TD, 198) O número de idiomas falados não é o aspecto mais peculiar; é a perfeição, o domínio total das línguas, da pronúncia que surpreendem todo mundo. Mas “ele fala como alguém que não vem de lugar nenhum” (TD, 19). Fala perfeitamente mas a fala não tem personalidade. Fala dez línguas mas, na verdade, quase não fala nada; uma expressão de apenas duas, três palavras é o máximo que ele contribui para uma conversa.

Abel é migrante - interessante que ele é “Emigrant” (AT, 13) no original e “imigrante” (TD, 18) na tradução e como tal ele tem necessidades específicas, como detecta um professor mais tarde: “Ele tem os mesmos problemas que qualquer imigrante: precisa de documentos e precisa da língua” (TD, 18). Mais uma tradução interessante: no original é “er braucht Papiere und er braucht Sprache” (AT, 13) o que seria que “ele precisa de uma língua” e não “da língua”. É significativa a diferença; em nenhum trecho ouvimos Abel Nema falando alemão, por exemplo. Até o final do romance de 430 (AT)/511 (TD) páginas não saberemos que línguas ele fala. As mais mencionadas são “a língua mãe” e “a língua do país”; ele dá aula de russo e de francês. Ele é o “tradutor de dez idiomas Abel N.” (TD, 41), o “Zehnsprachenübersetzer Abel N.” (AT, 32), mais tarde o “homem dos dez idiomas” (TD, 384), o “Zehnsprachenmann” (AT, 322). Abel Nema traduz e atua como tradutor-intérprete em um congresso e é ele próprio a desvalorizar seu trabalho: “Eu repito o que me é dito numa língua numa outra qualquer.” (TD, 479) A falta de reflexão mais refinada sobre a função tradutória desconcerta, mas confirma a impressão já estabelecida: Abel não é o intelectual, o erudito; a tradução é seu ganha-pão. A memória perfeita (TD, 104) facilita a aquisição técnica de idiomas sem levar nenhuma paixão linguística nem literária nem cultural. Abel até mesmo inicia uma tese de doutorado em linguística comparada, mas o texto, antes de se materializar, desaparece junto com o *laptop* em mais uma cena tumultuada da vida urbana

de Abel.

A escritora Yoko Tawada é testemunha competente em relação ao tema do monolinguismo e ao multilinguismo. Ela comenta (TAWADA, 2009, 81):

“Todos que vivem além das fronteiras têm uma sensação completamente diferente. Para as pessoas perfeitamente domiciliadas que têm apenas uma identidade isso talvez possa soar um pouco deficiente, esquisito ou engraçado mas é justamente isso o que interessa a gente, quer dizer, a nós que lidamos com mais idiomas. E isso se pode conquistar simplesmente não tendo confiança absoluta em uma única língua.”⁴

O romance de Mora, desprovido de uma narrativa linear, arrola um conjunto de cenas que pouco se comunicam entre si. Temos descrições da vida noturna do espaço narrativo, supostamente da cidade de Berlim, temos trechos do gênero “*road movie*”, quando Abel acompanha uma banda de rock, temos o cenário de uma família em que Abel garante seu direito de permanência através do casamento de fachada com Mercedes. Os personagens, aliás, não se chamam Herbert ou Alfons ou Josef mas Janda e Kinga e Omar - nomes que permitem inferir a sociedade multicultural fragmentada e fortemente anti-tradicional. “Os nomes das personagens significam ao mesmo tempo o mundo inteiro e nada, são uma metáfora para o transnacional, a migração e a falta de raízes.” (KADRIC, 2008, 168) O casamento de fachada ao invés do tradicional, uma república com alta flutuação ao invés da estabilidade de uma família, abreviações ao invés de nomes de cidades ou países. Em lugar do sistema duradouro de estados-nações, a dissolução da nação: “O Estado já não existe mais.” (TD, 61) “Minha terra

⁴ No original: “Alle, die über den Grenzen leben, haben ein ganz anderes Gefühl. Das klingt für die ganz sesshaften Menschen, die nur eine Identität haben, vielleicht etwas defekt, etwas verschoben oder komisch, aber genau das ist es, was uns, also Menschen, die mit mehreren Sprachen zu tun haben, interessiert. Und das kann man gewinnen dadurch, dass man kein absolutes Vertrauen zu einer einzigen Sprache hat.”

é em lugar nenhum, em qualquer lugar sou estranho,” (WEINRICH, 1983, 9) poderia ser uma afirmação do Abel - mas: são as palavras de Adelbert von Chamisso.

Negação também constitui o nome do protagonista: Abel Nema; Nema significa em várias línguas eslavas “mudo”. O tradutor, o tradutor-intérprete, o poliglota que prefere não falar. Entenda-se seu silêncio como reação ao trauma, à guerra, à guerra civil mesmo se essas tragédias não são explicitamente nomeadas. Fala-se em “*epidemia de fundação de Estados*” (TD, 137) e em “*corrente de migração universal*” (138), fenômenos que soam mais drásticos no original devido à figura da composição nominal “*Staatsgründungsepidemie*” (AT, 113) e “*Welttransitstrom*” (AT, 113).

O programa literário desse romance não é mais, em consequência, a dicotomia de dois países, duas culturas, dois povos, como era o programa da Literatura Chamisso das primeiras décadas. *Todo dia* conta da dissolução de estabilidades, da solidez, da segurança como estrutura básica da vida humana e social. São “*tempos históricos*” (TD, 113)! A irritação é o normal, a sensação de se estar perdido, a instabilidade de ligações, e, finalmente, o silêncio quase absoluto, não obstante o repertório enorme de idiomas dominados com mestria. A vagueza toma conta de qualquer regularidade e comprometimento, o nomadismo é o novo lugar de moradia.

No artigo “*Die klassische Migration gibt es nicht mehr*” (A clássica migração não existe mais), Zafer Şenocak escreve: “A ideia da ‘chegada na língua’ sugere uma homogeneidade que dessa forma sequer existe. Ao invés disso há diferenças, fragmentos, dispersões, diversidade.”⁵ Şenocak reporta-se à própria obra; poderia, porém, ser um comentário sobre o romance da Terézia Mora. E sobre a nova forma da migração: “Não existe mais a migração clássica, hoje a gente está aqui e ali, em lugares diferentes, às vezes, em lugares

5 No original: “*Die Vorstellung vom ‘Einziehen in die Sprache’ suggeriert eine Homogenität, die es so gar nicht gibt. Stattdessen gibt es Unterschiede, Fragmente, Zersplitterungen, Diversität.*”

diferentes ao mesmo tempo, a gente está em movimento.”⁶

Os fragmentos e as dispersões se materializam constantemente em *Todo dia*. Ao invés de um sumário depois das primeiras 60 páginas, Terézia Mora decide escrever uma enumeração que tem o mesmo propósito (de resumo) mas se apresenta da seguinte maneira: “Pausa. Sol, vento, trânsito, três mulheres, uma criança, um homem vestindo preto.” (TD, 63)

Abel é o “*Freak*” (AT, 324), traduzido como “maluco” (TD, 38), que tenta substituir sua terra natal pelo conhecimento obsessivo de idiomas:

“agora o interior de sua boca era a única terra cuja paisagem ele conhecia até os últimos recantos. Os lábios, os dentes, os alvéolos, o palato, o véu palatino, a úvula, a língua, a ponta da língua, o dorso, a raiz da língua, a laringe. Voice onset time, sonora, muda, aspiração, distintiva ou não. Sons oclusivos, fricativos, nasais, laterais, vibrantes, aproximantes, taps e flaps.” (TD, 122)

Apesar do interesse pontual e momentâneo por estudos linguísticos Abel se apropria das línguas apenas de forma técnica: Abel “não queria nada além de ser um solitário, e isso a qualquer preço, um personagem secundário, não entrar realmente em nada. As suas dez línguas ele só aprendeu para poder ser mais solitário do que com três, cinco ou sete.” (TD, 392) Aprender línguas para consolidar a solidão - mais uma construção bastante paradoxal do romance.

Os estudos linguísticos feitos por Abel são tão minuciosos quanto são diversificadas as ferramentas literárias da autora Terézia Mora. O romance é um caleidoscópio de particularidades formais que, de vez em quando, desafiam o tradutor. Aliteraões constituem sempre desafios tradutórios: “Gerüche, Gewürze, Gestank” (AT, 212); “zertrümmert, zerschmissen und zerschnitten” (AT, 217). Outros “truques” literários se mostram na tipografia do texto. Konstantin Tóti, que não cansa de se apresentar como especialista em

6 No original: “*Es gibt nicht mehr die klassische Migration, denn heute ist man hier und dort, an verschiedenen Orten, manchmal gleichzeitig, man ist in Bewegung,*”

História da Antiguidade é apresentado na ficção como “Konstantintótihi-
tóriadaantiguidade” (*TD*, 114), predicado e substantivo amalgamados num
neologismo. Outra experimentação estilística é o parágrafo inteiro escrito
de um único fôlego: “Nomeendereço dataelocaldenascimento documento-
soquevocêfazestudanteoquevocêstudalínguasdeondevocêconheceoNegro-
Vachtangquehistóriaéessadevocênãosabequemévocêestáachandoqueagen-
teídiota?” (*TD*, 149)

Essa grafia muda a entonação, o ritmo das colocações, muda a situação
e torna as perguntas mais autoritárias, o diálogo mais violento. Para destacar
uma fala, o texto repete uma frase e coloca ponto final depois de cada palavra,
técnica que se conhece da linguagem publicitária na Alemanha: “Eu me
esforcei. De verdade. Eu. Me. Esforcei.” (*TD*, 385) Em alemão o sentido fica
mais claro graças à frase mais longa: “Ich habe mir Mühe gegeben. Ich. Habe.
Mir. Mühe. Gegeben.” (*AT*, 323) A escrita em maiúsculas é outra técnica
para dar ênfase. (*TD*, 347) Um longo e inteiro parágrafo, por outro lado,
está redigido em minúsculas (*AT*, 134) efeito impossível de traduzir (*TD*,
160). Outro efeito tipográfico é o uso do itálico na passagem em que Abel
ouve o programa da Rádio Paradiso. O aparelho, no entanto, se encontra
no outro lado da parede do seu quarto, que é bastante precário (*AT*, 45-48/
TD, 57-60). Outra particularidade tipográfica está bem adiante, quase no
final do romance: termina o interrogatório depois das mais variadas torturas
físicas, que fazem parte de um pesadelo, quando a vítima grita “*Jawohl*”, um
grito com mais de sessenta repetições do “o” (*AT*, 394; na tradução aparece
“SIM” com aproximadamente duzentos “I”, *TD*, 468). A vítima permanece
inconsciente por algum tempo, e esse tempo, precedido pelo anúncio: “Aqui
passa bastante tempo.” (395), é simbolizado na sequência narrativa por um
espaço de meia página sem texto. Após a página do texto-intervalo, continua
o texto escrito. Mas essa imagem tipográfica não tem correspondência na
edição brasileira. A vítima da tortura se encontra em um lugar que não

existe no mundo real: “Novamente estou sozinho no campo de areia vazio de Agirmoru Put.” (TD, 469) Quem procura esse nome identifica apenas duas entradas do sistema Google, ambas com referência ao romance de Mora.

O espírito inovador dessa literatura de Mora vigora inclusive nas camadas morfológicas da narrativa: “*höchstwahrscheinlich*” é um advérbio em alemão, “muito provavelmente” em português. Na colocação “ein höchstwahrscheinlicher *Denunziator*” (AT, 95), o advérbio é convertido num adjetivo inexistente no uso atual da língua e traz uma leveza ao texto; “*Denunziator*” ao invés de “Denunziant” soa estranho. O alemão de Terézia Mora é um alemão sofisticado e rebuscado, original. Em raríssimas situações, no entanto, o alemão do romance deixa de ser idiomático; um exemplo: “*Der eine leitete ein rostiges Fahrrad nebenher.*” (AT, 81) Aqui o verbo não é mais inovador; o verbo “*leiten*” ou “*nebenher leiten*”, neste contexto, soa bastante construído e até incorreto; o único verbo adequado ao uso do alemão atual teria sido “*schieben*” (empurrar). Por isso, o tradutor “normalizou” e “corrigiu” o verbo dizendo “Um deles empurrava uma bicicleta enferrujada.” (TD, 100)

O romance contém intertextualidades misteriosas o que faz com que a obra seja de difícil tradução. Como é que o tradutor poderia conhecer o nítido histórico intertextual da frase “Bis nach dem Krieg um sechs!” (AT, 137)? Trata-se, pois, de uma alusão ao romance do autor checo Jaroslav Hasek, *As Aventuras do bom Soldado Svejk*. Nessa obra prima da literatura há a famosa despedida do soldado: “Nach dem Krieg um halb sechs im Kelch!” (“Depois da guerra às cinco e meia no (bar) ‘Zum Kelch!’”) A edição, neste caso, não faz jus à sofisticação intertextual do original e faz da expressão um nonsense: “Até a próxima guerra, às seis!” (TD, 163)

O próprio título do romance é uma referência literária de relevo: *Alle Tage* alude a um poema homônimo de Ingeborg Bachmann de 1952, um dos mais conhecidos poemas pacifistas da língua alemã. O Prêmio Ingeborg Bachmann, aliás, foi o primeiro prêmio de peso concedido a Terézia Mora.

Um breve comentário a respeito da tradução do romance para o português. Ao lado de lapsos surpreendentes (toda tradução tem lapsos) identificamos na leitura paralela de original e tradução soluções muito bem sucedidas. “Diese aso ...” (AT, 161) é um exemplo: “aso” vem de “asozial”, colocação politicamente altamente incorreta - e por isso abreviada. O tradutor precisa dispor de largo repertório para poder “salvar a situação comunicativa” sem cair na armadilha de se servir de locuções falsas amigas. Aldo Medeiros optou por “Francamente...” (TD, 192), talvez seja a solução mais feliz possível. Quando Abel acompanha a banda de rock e não se sente exatamente útil nos preparativos para os concertos, ele é descrito como “*fünftes Rad*” (AT, 227) e, em português, como “um segurador de vela” (TD, 272), alternativa bem criativa.

O romance começara da seguinte forma: “Vamos chamar o tempo de *agora*, vamos chamar o local de *aqui*.” (TD, 13) Difícil imaginar localização mais vaga. E está correto: o tempo não é o tempo histórico, o lugar não é necessariamente o determinado local geográfico. Abel é o desertor sem nacionalidade e sem raízes. A narrativa vive de provocações e cenários anti-tradicionais e rebeldes, da detonação de relações estáveis, do retorno ao refrão: “vivemos tempos *históricos!*” (TD, 113) As incertezas e instabilidades se materializam estilisticamente nos detalhes do romance da Terézia Mora. Mesmo simples fatos e denominações (de idiomas, por exemplo) são velados ou fantasiados; as línguas não se chamam mais croata, esloveno, bósnio mas “kaikaviano”, “kavakiano, stovakiano ou iekaviano” (TD, 476) - brincadeira que ironiza a semelhança dos idiomas que, na Iugoslávia, foram “unificados” num idioma oficial e nacional que foi chamado de servo-croata. Depois da fragmentação em diferentes estados nacionais todos fizeram questão da própria língua nacional, fato que acabou gerando entidades linguísticas um tanto artificiais. O lugar não tem importância, nem o tempo, nem o idioma - o idioma às vezes é tão irrelevante que trechos em russo nem são traduzidos.

Mesmo sem citar nomes concretos, instrui-se sobre a história recente dos Bálcãs quando Abel resume sua situação de vida da seguinte forma:

“A coisa é simples, disse Abel. O estado no qual ele havia nascido, e que havia abandonado há quase dez anos atrás, nesse meio tempo tinha sido dividido em cinco novos estados. E nenhum desses três a cinco estados pensava que devia a alguém como ele uma cidadania. A mesma coisa valia para a mãe dele, que agora pertencia a uma minoria e da mesma forma não conseguia um passaporte. Ele não podia sair daqui, ela não podia sair de lá.” (TD, 321)

Terminamos esta reflexão sobre o romance *Todo dia* de Terézia Mora citando os primeiros versos do poema homônimo de Ingeborg Bachmann, mencionado anteriormente: “A guerra não é mais declarada mas continuada. O incrível se tornou cotidiano.”⁷ A novidade é a irritação generalizada; a vagueza é a particularidade da narrativa da autora que trabalha as negações e os paradoxos no universo do protagonista Abel Nema, tradutor mudo de muitos idiomas, poliglota que investe no silêncio, homem que veste ininterruptamente seu casaco preto que o faz parecer um morcego quando está de cabeça para baixo pendurado num brinquedo depois de um violento assalto. Seus ferimentos são graves; ele sofre de hemorragia cerebral, como consequência recebe o diagnóstico de afasia, “uma afasia de dez línguas” (TD, 508). A fala que Abel recupera é muito rudimentar, fala várias vezes, bem no final: “Está bom. (...) É bom.” (TD, 511) Identificamos um contraste entre o final lacônico e a única fala extensa de Abel, um discurso de nada mais nada menos que cinco páginas de extensão. É o trecho “no estilo de um hino” (TD, 475): “Então muito bem, digo eu finalmente, depois de passar um longo tempo sozinho. Então bem. Eu demonstrarei minha gratidão e vou falar. Longamente, bem fundamentado” (TD, 475). A reflexão autobiográfica do protagonista encerra-se dessa maneira. Aliás, na íntegra, a reflexão está

⁷ No original: “Der Krieg wird nicht mehr erklärt, sondern fortgesetzt. Das Unerhörte ist alltäglich geworden.” <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/alle-tage-265> Acesso em junho de 2020

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

reproduzida no site de Terézia Mora: “Falar uma FRASE INFINITA, isso seria bom, mas será que não é demais para uma única pessoa?” (TD, 479-480).

Referências

AKTOPRAK, Levent/ÖZKAN, Deniz. *Türkei - Deutschland. Eine türkische Familie erzählt*. Leverkusen: Der Oberstadtdirektor, 1988.

AMODEO, Immacolata. “Betroffenheit und Rhizon, Literatur und Literaturwissenschaft”. In: https://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/dossier_migrationsliteratur.pdf Acesso em junho de 2020.

BLUM-BARTH, Natalia. “Chamisso-Literatur: Einige Anmerkungen zu ihrer Definition, Provenienz und Erforschung”. In: Literaturkritik.de, agosto, 2013. Disponível em: <https://literaturkritik.de/id/18242>. Acesso em: 30 jun. 2020.

BÖLL-STIFTUNG. *Migrationsliteratur Eine neue deutsche Literatur? DOSSIER - September 2009* - https://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/dossier_migrationsliteratur.pdf

HEIDERMANN, Werner. “Literatura Chamisso’, a Literatura alemã proposta por não-alemães” Florianópolis: Revista LANDA, v. 5, n.1, 2016.

KADRIC, Mira. “Die verlorene Welt des Abel Nema”. In: KAINDL, Klaus/KURZ, Ingrid (orgs.): *Helfer, Verräter, Gaukler? Das Rollenbild von TranslatorInnen im Spiegel der Literatur*. Wien/Berlin: LIT Verlag, 2008.

KREUZER, Helmut. “Gastarbeiter-Literatur, Ausländer-Literatur, Migranten-Literatur? Zur Einführung”. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, v. 14, p. 7-11, 1984.

MICHELS, Jefferson. “Observações sobre a história do ‘Prêmio

Chamisso': analisando a antologia *In zwei Sprachen leben: Berichte, Erzählungen, Gedichte von Ausländern*". Florianópolis: Relatório de pesquisa, 2018. p.27. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1Vy6UM01vPcKbpXamrOHnNtI9cga5t3pI>. Acesso em: 01 jul. 2020. Video. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8qM3yVsYw44>

MICHELS, Jefferson. "O prêmio Chamisso: uma análise histórica da premiação". Florianópolis: Relatório de pesquisa, 2019. p.26. Disponível em: <http://portallinguas.ufsc.br/materiais/o-premio-chamisso-uma-analise-historica-da-premiacao>. Acesso em: 30 jun. 2020. Video. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WwVQX_TbXXg.

MORA, Terézia. *Alle Tage. Roman*. München: btb Luchterhand Verlag, 2004.

MORA, Terézia. *Todo dia*. Tradução de Aldo Medeiros. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2018.

ŞENOCAK, Zafer. "Die klassische Migration gibt es nicht mehr". *In*: https://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/dossier_migrationsliteratur.pdf Acesso em junho de 2020.

TAWADA, Yoko. "Fremd sein ist eine Kunst". Interview mit Yoko Tawada. https://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/dossier_migrationsliteratur.pdf Acesso em julho de 2020.

WEINRICH, Harald. "Der Adelbert-von-Chamisso-Preis". *In*: FRIEDRICH, Heinz; ÖREN, Aras; SCHAMI, Rafik. Chamissos Enkel: Literatur von Ausländern in Deutschland. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986.

WEINRICH, Harald. "Vorwort". *In*: ACKERMANN, Irmgard; WEINRICH, Harald (orgs.). *In zwei Sprachen leben: Berichte, Erzählungen, Gedichte von Ausländern*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

München, 1983.

Submissão: 15/04/2022
Aceite: 27/06/2022

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e91133>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Nos tempos da diáspora, ruídos na língua, travessias - uma experiência de tradução como dança

In times of diaspora, noises in the language,
crossings - an experience of translation as dance

Susana Carneiro Fuentes
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e87169>

Resumo

A escuta atenta de rumores na língua, rumores no tempo, no processo de tradução para a língua inglesa do conto de Cristiane Sobral “Cândido Abdellah Jr.”. Ecos de travessias e diásporas no ato tradutório, em perspectiva intercultural. A tradução como diálogo com as temporalidades diaspóricas que aparecem no ruído entre línguas, no Jetztzeit, o tempo benjaminiano que se faz ouvir. Em conversas de mundos identitários em constante devir. A tarefa do tradutor às voltas com tempos diversos que se chocam, e resíduos - e pregas, na imagem de Benjamin. Homi Bhabha fala do “‘presente’ benjaminiano: aquele momento que explode para fora do contínuo da história”. Na tradução intercultural, caminhos de uma escuta atenta para indagações, para que esses ruídos falem e incidam sobre o original em intensidade e desejo de escuta. Ouvir, na tradução, fendas por onde seguir, e no conto de Cristiane Sobral, aberturas falam de um personagem que dialoga com a dor de separações, travessias. No ato de sobrevivência, pensar, com Bhabha, “o tempo do corpo em performance”. O conto e minha tradução foram apresentados na Oficina do SELCS Brazilian Translation Club, uma parceria realizada entre a Universidade de Londres, a Festa Literária das Periferias e o Escritório Modelo de Tradução Ana Cristina Cesar/Uerj.

Palavras-chave: ser negro; temporalidades diaspóricas; tradução intercultural, ruídos do texto

Abstract

The close listening to the noises of language, the noises of time, within the process of translation/transcreation into English of Cristiane Sobral's short story "Cândido Abdellah Jr.". Echoes of crossings and diasporas in the act of translation, from an intercultural perspective. Translation as dialogue with diasporic temporalities that appear in the noise between languages, in the Jetztzeit, the Benjaminian time, what is there to be heard. In conversations of identity worlds in that constant becoming. The task of the translator circling with diverse times that collide, and with debris and folds, in Benjamin's image. Homi Bhabha speaks of the Benjaminian "'present': that moment that explodes out of the continuum of history". In an intercultural translation, to work with attentive listening and inquiries, so that these noises speak and impact the original in intensity and desire to listening. So to perceive, in translation, gaps as clues - and in Cristiane Sobral's short story, openings within the text present a character in dialogue with the pain of crossings and departing. Performing the act of survival, let us think of Homi Bhabha's "time of the body in performance". Sobral's short story and my translation of it were presented at the SELCS Brazilian Translation Club Workshop, in a partnership between the University of London, Festa Literária das Periferias and Escritório Modelo de Tradução Ana Cristina Cesar/Uerj.

Keywords: being black; identities; diasporic temporalities, intercultural translation, noises of the text.

Para esse estudo, trago notas sobre aspectos da tradução que me possibilitaram uma leitura – conversa com tempos diversos – na tradução intercultural – um choque de temporalidades. Em meu processo de tradução para a língua inglesa do conto “Cândido Abdellah Jr.”, de Cristiane Sobral, autora carioca que vive em Brasília – ficcionista, poeta, atriz, diretora, professora de teatro – a escuta atenta de rumores diaspóricos na língua, rumores no tempo, e do tempo. Ecos de travessias e diásporas e como elas podem aparecer no ato tradutório, numa perspectiva intercultural, na relação com o presente. E na relação com um devir, um futuro. E um passado que atua na memória do corpo. Atualizando marcas, forças na tradução como diálogo com as temporalidades diaspóricas que aparecem no ruído entre línguas, na atualidade contundente do *Jetztzeit*, o tempo benjaminiano que se faz ouvir. Homi Bhabha fala do “‘presente’ benjaminiano: aquele momento que explode para fora do contínuo da história”¹. Numa tradução intercultural, trilhamos caminhos de uma escuta atenta para indagações, estranhamentos sobre o texto original, para que esses ruídos falem e incidam sobre ele em intensidade e desejo de escuta do leitor/tradutor. Em conversas entre mundos identitários em constante transformação. A tarefa do tradutor às voltas com tempos diversos que se chocam, e seus resíduos.²

O conto “Cândido Abdellah Jr.”, de Cristiane Sobral, consta de seu livro *Amar antes que amanheça* (2021). Nele, um menino de três anos que perambulava pelas ruas é trazido para o interior da casa de pais brancos que resolvem adotá-lo informalmente. Assim começa a história de Cândido, narrada em primeira pessoa, pelo menino já crescido. Nessa casa, a que ele retorna adulto, num jogo de pistas e despistes na trama do conto, o quarto era o único lugar de paz na casa, mas também, onde ele mais apanhava do pai.³

No conto, sob a perspectiva do narrador negro, revela-se como era difícil criar referências identitárias numa família que não tinha sido preparada para

1 Cf. BHABHA, Homi. *O local da cultura*, 1998.

2 O conto de Cristiane Sobral e trechos de minha tradução foram apresentados na Oficina do (SELCS) Brazilian Translation Club, encontros realizados pela Universidade de Londres, o Escritório Modelo de Tradução Ana Cristina Cesar/ UERJ e a Flupp, Festa Literária das Periferias.

3 SOBRAL, Cristiane. *Amar antes que amanheça*, 2021, p.102.

adotar um menino negro. O título do livro, “Amar antes que amanheça”, traz a ideia de presente, devir, futuro e de um passado que precisa ser convocado e intervir no presente. Homi Bhabha escreve que “o trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com ‘o novo’ que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural”.⁴ E aponta a importância de renovar o passado, “refigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver”.⁵

No conto de Cristiane Sobral, nesse *Cândido* - nome iluminista por excelência, se evocarmos o conto satírico de Voltaire - a personagem sofre no espaço da intimidade o preconceito e a dor que se repete há séculos, e mesmo assumindo o comportamento do menino bem comportado que queriam dele, há uma transgressão e uma resposta que interrompem, para pensar com Homi Bhabha, essa atuação do presente. É preciso ouvir, na tradução, fendas por onde seguir, e na história de *Cândido* isso se dá ao percebermos frestas, aberturas que falam de um personagem que dialoga com a dor de separações, travessias que ocorreram ao longo dos séculos.

A narrativa de *Cândido* inicia com o menino sendo apresentado como filho de pai e mãe desconhecidos. Antes de saber de sua adoção, é isso que aprendemos. Sua origem, esse lugar que falta. O corpo de uma história que não nos é dado conhecer, mas, ao mesmo tempo, o corpo de uma história que conhecemos, apesar das tentativas de apagamentos, de embranquecimentos da história, ela nos fala desse lugar, da travessia da diáspora. Traz, no entanto, a língua, as relíquias da cultura de uma ancestralidade que em tempos diversos reúne vestígios.

Ele, *Cândido*, apesar do nome que indica candura, a característica de ser alvo, imaculado, é mancha, resto, resquício, corpo que vinga até chegar à outra margem. E convoquemos o tempo dessa escuta, como leitores no caminho para o outro, façamos a pergunta: esse menino - quantas vezes ouviu seu nome? Ele ao longo dos anos a ouvir seu nome, esbarra em candura, alvo, ele cresce em contornos da palavra de outros que o nomeiam. Mas há algo nele que diz, e opera

4 Bhabha, Homi. *O local da cultura*, 1998, p. 27.

5 *Idem.*

diferenças e arrisca as próprias palavras, quando traz para a cena referências como Bob Marley, seu espelho negro. Na construção de identidades a negritude, na borda da palavra de esperança e luta.

Não apenas crescer com este nome, mas ouvir continuamente dos pais adotivos a seguinte frase: “acolhemos o seu corpo miúdo”. Ora, se paramos para ouvir a repetição da frase, percebemos que é um peso muito grande para um menino. No tempo da tradução, no tráfego de sons, ruídos, gestos, ficou cada vez mais em evidência que havia no conto frases que se repetem na cabeça de Cândido. Justamente como esta, já no primeiro parágrafo: “Os meus pais costumavam dizer que acolheram meu corpo miúdo [...]”.⁶ Ao traduzir [o verbo] “acolher”, fiz a escolha pelo verbo “*receive*”. Movimento de tradução, ao buscar a palavra, apareceu o arranhado desse ato, sua passividade, com *receive*. Há o sentido de admitir, aceitar.

Nasci em São Paulo, de pai e mãe desconhecidos, fui adotado aos três anos por uma família que amava com bens materiais e discutível bondade. Os meus pais costumavam dizer que acolheram meu corpo miúdo, cheguei em um lar com quatro irmãos, pai e mãe espíritas que faziam o evangelho e depois discutiam até dormir.⁷

E como traduzi, no diálogo e escuta do texto:

I was born in São Paulo, from father and mother unknown, was adopted at the age of three by a family that nourished me with material love and controversial kindness. ‘We received your tiny body’, my parents used to say, so I arrived at a home with four brothers, spiritist dad and mom that would drag out the Gospel and, then, a fight until falling asleep.

Aqui, busquei *receive* como acolher, no contexto de artigos, notícias de jornal em língua inglesa sobre travessias e imigrantes. Há a passividade do gesto na palavra, ao mesmo tempo, um ato que se anuncia benfazejo. Assim, “*We received your tiny body, my parents used to say*” e aqui ainda inverte a ordem da frase, para que ela ficasse em evidência, note-se que trouxe para o tempo de escuta

6 SOBREAL, Cristiane. *Amar antes que amanheça*, 2021, p. 97.

7 *Idem*.

do menino, ele ouvindo o dito pelos pais. E esta seria a frase que iria me nortear na tradução, a frase que me conectou ao tempo do afeto, da ferida, para que eu pudesse seguir na escuta desse menino, e desse narrador adulto que mais à frente irá nos surpreender, no inquietante jogo de pistas de Cristiane Sobral. Frase que diz acolher e ao mesmo tempo aponta para o abandono. E aponta para o corpo miúdo. Foi importante notar o arranhado do gesto que se diz benfazejo ao demorar-se diante dessa frase no texto, esse acolher como um bem que se anuncia pelos pais ao próprio menino que recebeu essa acolhida. Esse acolher, um resíduo que a frase me trouxe no movimento de traduzir, nesse demorar-se, ver o que resta.

Esse devir da língua, a tradução do mundo em constante transformação à medida que uma ferida se abre, e outra . Os ruídos da língua. Os rumores na casa. A tarefa do tradutor às voltas com tempos diversos e resíduos e pregas, sem a casca que se encaixa em torno da fruta. Agora cacós, impossibilidades, e lembrar com Benjamin o que sobrevive, esse sobreviver na língua, despedir-se. Na tarefa do tradutor ou “tarefa-renúncia do tradutor”, como no título da tradução do ensaio de Benjamin por Susana Kampff Lages:

a relação do conteúdo com a língua é completamente diversa no original e na tradução. Pois, se no original eles formam uma certa unidade, como a casca com o fruto, na tradução, a língua recobre seu conteúdo em amplas pregas, como um manto real. Pois ela significa uma língua mais elevada do que ela própria é, permanecendo com isso inadequada a seu próprio conteúdo – grandiosa e estranha.⁸

E, ainda:

A verdadeira tradução é transparente, não esconde o original, não lhe tapa a luz, mas permite que a língua pura, como que reforçada por seu próprio meio de expressão, incida de forma ainda mais plena sobre o original.⁹

Eis aí, minha abertura para entrar na corrente do conto. Perceber a dor. Que virá mais adiante no conto, em vários momentos, e o mais pungente, quando ele

8 BENJAMIN, Walter. “A tarefa-renúncia do tradutor”, 2008, p.73-74.

9 *Ibidem*, p.97.

recebia violentas surras em seu quarto. Adulto, Cândido retorna a casa e não vê a mancha do seu sangue nas paredes: “Procurei vestígios do meu sangue na parede, não havia, claro”.¹⁰

Podemos pensar nas várias camadas de sangue, e o sangue que não está no quarto. E me pergunto se o leitor vê o sangue na parede ou não. E na tradução, nesse movimento de ler à escuta, e nesse pensar intercultural no sentido de trazer marcas da diáspora negra, se fazer perguntas, nesse movimento de escuta, escavação, você encontra o sangue, você trafega num lugar com todos esses ruídos. E ouve. E há um naufrágio. É aí que começamos. Essa possibilidade de escutar o texto no registro dos que não têm casa, uma memória coletiva dos que foram empurrados para as margens.

Há um movimento de mar e ruídos ao traduzir. Naufrágios, esta criança atualiza, na sua situação presente a violência de naufrágios passados, e travessias. Cândido, nesse peso de ter passado por tanto horror, esse peso traz fatos de memórias coletivas, na intimidade da casa, e ele, Cândido se move em relação a todos que lutaram abrindo caminhos para que ele também pudesse respirar agora. No início do conto, Cândido menino perambulava pelas ruas do mercado e é “acolhido” na casa dos pais brancos, a mesma casa a que ele voltará adulto, ao mesmo quarto. E é na noite da casa que somos lançados junto com Cândido no lugar fronteiro de seu quarto da infância. Local de paz e de surras.

Mas quando ele era garoto, era dele o sangue, entre quatro paredes, o menino Cândido que apanhava, vulnerável. E é também o sangue de outros tempos. E isso se revelou também no processo de tradução e nas escolhas. Outras crianças e peles negras são agredidas, sofrem violência, elas são presentificadas quando ele, de volta ao quarto, diz: “Quem fez sangrar também iria sangrar”. Em inglês, se traduzisse como: “*Those who made [me] bleed would also bleed*”, seria preciso inserir um complemento, como lemos: *who made me bleed*. Mas nesse olhar intercultural da tradução, nas temporalidades de travessias passadas e acompanhando de perto essa dor de Cândido como esse sobrevivente que no movimento da tradução se revela um naufrago, fez-se necessário acompanhar sua experiência singular

10 SOBREAL, Cristiane. *Amar antes que amanheça*, 2021, p.102.

reverberando a dor de outros tempos, a repetição nunca a mesma, e no entanto uma dor coletiva, num coro polifônico de tantas partidas. “*Those who had shed blood would also bleed.*” Em travessias, em margens e mares diversos, em relação com o que se diz, o que se perde, o que sobra, o que sobrevive, encontros de tempos, sempre em tensão, um diálogo plural. Não apenas “o meu sangue”, mas o sangrar no contínuo da história: “*And there I was all prepared, after so long, for the moment of justice and reparation. Those who had shed blood would also bleed.*” Lembrando Bakhtin, cada texto é também tudo o que já foi dito sobre ele, e o que trazemos conosco também; desse modo, a máxima bíblica do Gênesis dialoga com o interior daquela casa do conto, entre as frases que ressoam nas paredes: “*whoever sheds human blood, by humans shall their blood be shed*”.

Assim também, ao traduzir a expressão “o ódio e a violência geravam péssimos frutos”, foi importante na escolha o verbo to bear, que se inscreve em referências como a canção *Strange fruit*, e assim: “*hatred and violence used to bear very bad fruit.*” Intervenções, no diálogo da tradutora com o texto original, pensando também a temporalidade segundo Mikhail Bakhtin. Esse grande tempo onde se encontram as leituras e tudo o que já foi dito sobre um objeto livro, sobre um texto.

Se formos por esse caminho, existem riscos que conversam entre si: “A minha família tinha bens, nada de dificuldades financeiras. Nunca enfrentaram isso nem de longe.” Na tradução para a língua inglesa: “*My family had wealth, there were no signs of financial distress at all. They had never had to struggle with that, not even by far.*” Ora, com a expressão *to struggle with poverty* vem a fala que reverbera em textos de James Baldwin e palavras de luta, já que “*Anyone who has ever struggled with poverty knows how extremely expensive it is to be poor.*” Na travessia linguístico cultural, vozes reverberam – ruídos na língua / sintonias de vozes em lutas e tempos que se comunicam em rizomas, no sentido da polifonia resgatada por Paul Gilroy em seu *Atlântico Negro*.

Em outros aspectos que se entrelaçam, importa pensar a oralidade presente na escrita de Cristiane Sobral, o tempo-ritmo da conversa – o instante-ritmo onde está o leitor/ouvinte - “Mas atenção, queridos leitores. Sem precipitação.” - como é essa voz que narra e chama o leitor para o instante. E como buscar, na língua

inglesa, esse movimento da atenção, do chamamento, presente no som da palavra que convoca um gesto. Assim, na tradução, aparece um tempo desse gesto, na palavra, no corpo que para e chama, à espera: “*But please dear readers, beware. No rush.*” Ora, as possibilidades que a língua inglesa oferece à tradução revelam na sonoridade das palavras também a dimensão da oralidade e da espera, tanto no ritmo da voz quanto no gesto que faz aparecer o corpo desse narrador no texto.

No conto, Cândido busca por suas diversas identidades e em suas sessões de análise, outro espaço se abre, e é o ódio de uma infância ferida que não mais se esconde, e que aparece no sonho. Cândido se revela em seu desejo identitário, de se reescrever, e no espaço singular da análise encontramos pistas desse Cândido no coro de vozes do passado, murmúrios da casa revisitada em sonho. E nessa escuta na tradução, na leitura, a presença de travessias passadas na vida do menino que se tornou adulto: as ondas devolvem o que está agora nas margens, o corpo da criança, de novo o naufrago. E esse Cândido se revela, ao narrar o sonho, a cada dia “mais perto de si mesmo”¹¹ (SOBRAL, 2021, p.104) - Também esse Cândido coletivo e ao mesmo tempo singular, no seu rasgo de solidão - pode respirar, e todos que vêm com ele, na travessia de séculos, e com os apagamentos em sua dor a cada vez - aquela mancha de sangue na parede. O sangue dele. “Expressar raiva, fúria e ódio, considerando tudo o que você passou, mesmo em um sonho ruim, é sinal de que você está cada dia mais perto de si mesmo”¹². No conto, histórias são convocados, corpos trazidos à força para as Américas e seu sofrimento corporal, silenciamentos e no entanto travessias onde cada corpo se reinventa, performa sua dor e reescreve caminhos em rizomas na diáspora africana, no encontro de raízes, relíquias do que vingou chegar à margem na herança da língua, na memória do corpo.

Cândido, já adulto, entra no processo de análise, lugar onde tudo pode ser dito, e se não teve o tempo para realizar o luto da perda de sua ancestralidade, antes de descobri-la ele vive a revolta da melancolia, no repetir o que queriam dele: “Por que me aceitei ser esse preto projetado para viver, agradar e vencer em uma sociedade onde os brancos dominavam tudo?”

11 *Ibidem*, p.104.

12 *Idem*.

Mas na sessão de análise as palavras impronunciáveis têm o seu lugar, tais como as que falam do desejo de matar os pais. Como também têm lugar suas múltiplas identidades, sua identidade em devir. No tempo de uma tradução que está atenta para identidades em relação, num rasgo, num instante revelador, abertura, fenda, saber o se que perdeu - um olhar, o que no outro olhava para você antes da separação - para poder fazer o luto. E encontrar outros que se perderam de suas famílias e de sua própria história, e que não sabem exatamente o que perderam. O que ele também perdeu? E do que ele é sobrevivente? No trauma evocado, reconhecido, algo precisa ser nomeado, a tradução se faz como escuta daquele corpo agredido, surrado, desse corpo que na palavra e no sonho encena a sua perda, em novo impulso e ritmo, dança e vive o luto. E do dizer de um corpo que fora rasurado antes de ser escrito, e agora atualizado em suas diversas temporalidades. Corpo que se lança, segue, para, escuta, em movimento. Encenar na tradução a dor. Trazer esse contexto do naufrágio no movimento de tradução é deixar que se revele o menino em sua dor de travessias: de mares, das ruas, o menino negro que sai da casa para a escola e não volta. Como é chegar à outra margem. Renovar sempre a escuta na tradução e tangenciar essa dor, e aí trazer o movimento, quase uma dança. No encontro com a autora, ela disse do texto em inglês. “Parece uma dança. Parece que nós sonhamos o mesmo sonho juntas”. Trazer o tempo do corpo, do gesto, na tradução para a língua inglesa. No movimento, o ritmo, a oralidade no corpo. E eu de fato dancei o texto antes da tradução, numa busca. Quis escutar a autora em sua vivência artística múltipla, quis escutar isso também no texto. Surpreende como ela observou, na sua sensível percepção na língua inglesa que uma dança tivesse acontecido, sem saber que eu tinha de fato dançado o texto, partindo de meu próprio viver artístico. Pensar em tempos, ritmos, dentro do próprio texto quando você traz o corpo e o gesto.

Na tradução, nessa escuta com o corpo, são perguntas que aparecem nas relações com as temporalidades da diáspora. Mares, famílias que se separaram, terras e línguas que se perderam. E as relíquias, restos, vestígios que chegam às margens, em diferentes fronteiras. Entre terras, ruas, travessia de meninos e meninas também nas cidades. Esse ir até a outra margem como estratégia de sobrevivência. E nas margens, os restos, o que sobrou ou é devolvido pelas ondas.

E o menino que sobrevive, depois da rememoração durante o processo de análise...
E o menino, os meninos e meninas ancestrais na diáspora, os que sobreviveram.

No sonho, Cândido tem as chaves e entra na casa, volta ao quarto, às paredes brancas. O que não há no quarto: não há a mancha de sangue na parede, o seu sangue. Não está o quadro do Bob Marley, essa tinta do quadro também não está. O quarto branco sem cicatriz e sem a pintura, o quadro. E as frases que ouvia desde criança surgem na casa. E nós leitores, leitoras, ouvimos, com Cândido o som das frases que reverberam:

Estar novamente dentro da casa, era abrir essa caixa de lembranças. Saí da sala e fui direto para o meu quarto. A casa parecia mal assombrada, o único lugar de paz costumava ser o meu quarto, mas também foi ali onde eu mais apanhei.¹³

No entre-lugar de seu presente, Cândido, de Cristiane Sobral traz as dores das memórias da diáspora, e as dores de futuros projetados para fora de identidades possíveis. O se perder dos pais, e também o trauma coletivo das crianças negras que não puderam ser filhos, e de cada uma dessas crianças (hoje a cada vez que falamos sobre a diáspora negra, mais um nome aparece na mídia, mais uma vida) e o luto sem lugar na vida social, esse trauma das mães negras impedidas de serem mães de seus filhos e que não puderam viver esse luto, nas formas de uma abolição que abandonou à própria sorte mulheres e homens escravizados, e ao longo dos séculos, condenando repetidamente as crianças negras a uma vulnerabilidade permanente. A cada separação de mães, filhos, tempos diversos, e a repetição da violência, mas a cada vez nunca a mesma. Escavação do passado – e conversas com os tempos fragmentários, tempos-cascas, escombros, e pequenos fragmentos que digam algo do que não se tem mais. E em seus silêncios algo se presentifica, nesse colher objetos que possam nos olhar. Os escombros da história, e dos oprimidos da história, esses estilhaços e nossos tempos. Se há travessia há margens, lá e cá, e restos e o que chega, o que e como chega, vivo, morto, destroçado, partido. O que deveria ter permanecido oculto, mas vem à luz ou volta e é expelido para as margens. E aquelas frases, murmúrios da infância, ressoam no conto de Cristiane

13 *Idem.*

Sobral como ondas sonoras que o menino já grande ouve quando retorna a casa. A importância de ver esses espaços, riscos, cenários, manchas, paredes, apagamentos, rasgos: São espaços-páginas a se pensar, a se convocar na tradução.

Ao longo da tradução, a própria palavra em sua borda, sonoridade, materialidade, começou a ressoar em meus ouvidos, frases ouvidas por Cândido na casa reverberam nas paredes, rumores da casa ao longo da tradução. E a multiplicidade da palavra reverberando na outra língua me fez querer escutar mais e mais com Cândido o que ele diz em sua narrativa, o que ele conta. As palavras-frases murmuram ou explodem numa sentença: quem fez sangrar iria também sangrar. E nesta encenação, no espaço que se instala, ali pode aparecer a mancha, o sangue na parede, ali se ouvem naufrágios, a encenação da perda, a performance do corpo na viagem. No espaço a parede branca e suas escavações ou camadas - o que se vê ali? O que se ouve?

As crianças desgarradas, casas que murmuram, Cândido marcado por uma solidão, a solidão do menino, a cada vez a memória-cascas do acontecimento. O que se colheu dos fragmentos e que na demora do olhar fala em silêncios, penso na imagem de Didi-Huberman das três lascas arrancadas de uma árvore, “como restos de um livro queimado”¹⁴, resíduos de sua visita a Birkenwald, o campo de extermínio de Auschwitz. Diante delas, ele começa a escrever o que ainda não sabe, e também diante de cada imagem fotografada por ele, essa espera para tentar ouvir o que não se percebe no presente, a barbárie. Na narrativa de Cristiane Sobral, a mancha na parede ecoa também, as vozes negras que em sua força-espelho reverberam e levam o menino na travessia. O quadro de Bob Marley, para Cândido referência fundadora, seu espelho negro. E o espaço entre sujeitos e objetos em suas singularidades, o tempo no movimento do que aparece, do que falta. Também na tradução, no movimento de passagem de uma língua a outra, ruídos, o estranho do gesto, da personagem, da tradutora, da autora. Na fronteira, ali, vê-se um resto - um rasgo, um rastro - e algo inaudito se fez ouvir.

Um movimento que traz um ritmo – uma dança entre vozes. A sonoridade na narrativa a partir do gesto: entrar na casa, a encenação do espaço ao ver que

14 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*, 2017, p. 10.

falta o quadro na parede, seu espelho-negro, e a mancha de sangue das surras na infância. Evocá-la no momento mesmo em que percebe que ela não está. Ecos das cenas, sons da memória. Walter Benjamin escreve:

a tradução tem por finalidade dar expressão à relação mais íntima das línguas umas com as outras. Ela própria não tem possibilidades de revelar ou de produzir essa relação oculta; mas pode, isso sim, representá-la levando-a à prática de forma embrionária e intensiva.¹⁵

Na diáspora negra, cruzando o Atlântico, imagens, ruídos de um arrancar a criança da mãe. Um se desgarrar. Isso que se rasga a cada vez, um enigma, e como pergunta Susana Kampff Lages em conversa na leitura do presente artigo, “talvez seja essa obscuridade que interessa, esse enigma - seria o rasgo o gesto que institui um enigma? Seria muito interessante pensar assim”. E no enigma, a solidão do menino. Pensar nessa criança que ouve ao longo dos anos como foi acolhido: “meus pais acolheram meu corpo miúdo”. Em inglês: “ ‘We received your tiny body’, my parents used to say”. Inverti a ordem na tradução, chamando atenção para a frase dita pelos pais, e sua repetição na cabeça do menino – “ ‘We received your tiny body’”. Ruídos de minha entrada no texto original, a partir da escuta na língua inglesa. Acolher – we welcome visitors. Mas nas chegadas de sobreviventes, refugiados, nos textos originais em língua inglesa nas notícias de travessias onde encontramos esse acolher – um termo se ouve, se lê – to receive : marcando um arranhão neste acolher.

Se a tradução, como escreve Benjamin, não significa nada para original, existe entre eles uma “conexão vital”:

ela entra numa conexão íntima com este, devido à sua tradutibilidade. E essa conexão é ainda mais íntima pelo fato de nada significar já para o original. Podemos chamá-la de uma conexão natural, mais exatamente uma conexão vital.¹⁶

E essa conexão, no debate da Oficina com presença de Cristiane Sobral – surge com esta escavação nas camadas da narrativa, não seria um simples acolher

15 BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor” In: , 2018, p.90.

16 BENJAMIN, Walter, “A tarefa do tradutor”, In: 2018, p.89.

– é um acolher que se mostra. E ali está a tensão do conto – mostrar o bem que pensa ter feito, em vez de agir, simplesmente. E esse personagem sob opressão deve sorrir onde era dor. No conto, ele nomeará o trauma, perceberá os vários eventos traumáticos que o levaram a ser o que os outros queriam dele, e se prepara para a hora da reparação. E na tradução, ouvir naufrágios, ruídos, determinou escolhas. Tremores para que apareça o trauma. E o luto do que se perdeu. possa ser feito – Tremores: ritmo, tempo, atenção.

Do nome Cândido, em sua singeleza, inocência e brancura, o freudiano estranhamente familiar, ou o incômodo, o que deveria ter ficado oculto e vem a luz. E esse ódio que vem, na história da personagem, esse Cândido a quem os pais queriam branco, “o filho branco que é escuro” e que explode em raiva no sonho. Esse nomear do narrador-personagem para que possa ser realizado o luto. Saber o que se perdeu e daí possa aparecer o trauma. Um dizer o trauma, e no conto, um dizer a nossa sociedade colonial, a sociedade do presente, marcada pela empresa colonial. Na tradução, quis trazer essas temporalidades da diáspora. Dos traumas coloniais. Na tradução, quis ouvir. Espaço, tempo, ruídos, silêncios. Ruídos do tempo na travessia, ou no corpo, tremores, na borda derridiana, tremer o corpo. Ora, na tradução essa espera, ou escuta. Lembrando o conto de Cristiane Sobral, na minha tradução: *Beware. No rush*. Aí, voltamos à escuta atenta das temporalidades diaspóricas, nessa interculturalidade própria da tradução que considera as marcas da negritude, na polifonia dos espaços-entre. Ou entre-lugares, “*in-between*” spaces, a lembrar a expressão de Homi Bhabha.

“*Those who had shed blood would also bleed.*” *Bleed*. Sangrar. Fincou-se a necessidade de uma escuta. E daí nasceu a pergunta. Sobre essa dor. De novo. E dor de quem? De muitos. E também outra fina, insistente camada, ainda: a dor de Cândido ao ouvir as frases que ouvia. E no movimento de reler o conto, algo que já causara um estranhamento, na tradução, e nesse sangrar, nessa mancha e seus apagamentos, uma condensação, um ápice de tantos murmúrios na casa. E de fato, na tradução me deparei com várias formas de dizer da presença de algo que fere: a fala cortante que povoou sua infância, as várias frases que naquela casa Cândido ouviu da família, e as mais cortantes, de seu pai. As mais cortantes, o sangue na parede, junto com a surra.

E no universo das frases, está de repente. “*Those who had shed blood would also bleed.*” Pensei não será mais uma? Das frases que se ouve? Da máxima bíblica que lemos anteriormente “*whoever sheds human blood, by humans shall their blood be shed*”. Na família cristã, memória que agora ele devolve, a máxima não é sua, mas dela se apropria e devolve em nome de sua infância e de todas as outras infâncias, roubadas, de seu sangue, suas identidades, raízes, diásporas? Tantos naufragos e os restos que Cândido e com ele também nós leitoras e leitores conseguimos ver ainda nas margens, o que do lado de lá pode recuperar, em vestígios, fazer falar, com as sobras, ou relíquias, da travessia.

E essas identidades plurais, permanecem em movimento, nunca fixas. Fronteiras como diálogos nas fronteiras, a borda sempre mais além. O estranhamento familiar, como no conhecido ensaio freudiano, no sonho de Cândido algo se revela que deveria ter permanecido oculto, mas vem à luz, a violência histórica contra os escravizados, esse Cândido em sua dor singular e que se comunica com todas as outras dores e revelam não dentro e fora, em oposições, mas conversas de uma fronteira em movimento.

Referências

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Edição e Tradução de João Barrento. In: BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura* (filosofia, teoria e crítica). Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 87-100.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: BRANCO, Lucia Castello. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008, p.66-81.

BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FUENTES, Susana Carneiro. FUENTES, S. Travessias: espaços da casa e vidas negras. *Cadernos de Letras*, v. 32, n. 63, p. 127-149, 16 dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cadernosdeletras/article/view/50296> Acesso em 24/04/2022

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FREUD, Sigmund. O "Estranho". *In*: FREUD, Sigmund. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Tradução de José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1988. v.17, p.233-73.

SOBRAL, Cristiane. *Amar antes que amanheça*. Rio de Janeiro: Malê, 2021.

Submissão: 28/03/2022

Aceite: 15/06/2022

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e87169>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Uma tradução
e um comentário

O sonho de Turguêniev

The Dream by Ivan Turgenev

Tradução e comentário:

Márcia Chagas Kondratiuk
Universidade de São Paulo (USP)

Ekaterina Vólkova Américo
Universidade Federal Fluminense (UFF)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e87787>

Grandes escritores são sempre tradutores do inconsciente. Neste conto fantástico, Turguêniev revela-se freudiano antes que Freud começasse a formular a sua teoria. A atmosfera onírica que permeia o relato da personagem - um jovem órfão que vive com a mãe e procura pela figura fantasmagórica do pai - é inteiramente tingida pelos complexos parentais que seriam mais tarde conhecidos da psicanálise: a forte ligação com a mãe; o antagonismo em relação ao pai; ao mesmo tempo, um impulso de conhecer o pai para entender-se a si mesmo; o imperativo de proteger a mãe contra a figura invasiva do pai e assim por diante.

Definido pelo próprio autor como uma “novelinha fantástica” e “ninharia”, o conto foi escrito em Paris, quando Turguêniev já havia se instalado em definitivo no exterior e se tornado o escritor russo mais lido e conhecido fora dos limites do seu país, além de divulgador e tradutor da literatura russa. Assim como a narrativa em si, a história da sua publicação une cronotopos distintos.¹ Ocorre que Turguêniev, muito preocupado com a divulgação de sua obra em outros idiomas, começou a negociar a tradução e a publicação do conto no exterior antes de sua estreia na Rússia e mesmo antes do conto ser concluído. Por esse motivo, *Sonho* foi primeiro publicado em sua tradução para o alemão em *Gegenwart* (1877, No 1 e 2). Logo em seguida, o conto estreou na Rússia, no jornal *Nóvoie vriémia* e na França, na revista *Temps* (1877, No 5756—5757).² No entanto, no mesmo ano saiu o romance de Turguêniev *Terras virgens* (*Nov*) que roubou a atenção dos críticos, enquanto a “ninharia” foi ignorada ou comparada com o romance de modo desvantajoso.³

1 BAKHTIN, M. *Teoria do romance II. As formas do tempo e do cronotopo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 11.

2 PERMÍNOV, G.; MOSTÓVSKAIA, N. “Comentários: I. S. Turguêniev. Sonho”. In: TURGUÊNIEV, I. S. *Obra completa em trinta volumes*. Moscou: Naúka, 1982, v. 9, p. 462-463.

3 PERMÍNOV, G.; MOSTÓVSKAIA, N. “Comentários: I. S. Turguêniev. Sonho”. 1982, p. 464.

A própria narrativa também transita entre diferentes cronotopos: o passado e presente, o “real” e o imaginário se emaranham de tal maneira que é impossível separá-los, algo que incomodou seus primeiros leitores.⁴ O autor, na carta para William Ralston, ilumina um pouco o sentido do seu conto misterioso:

Só posso dizer que enquanto trabalhava neste conto, não senti nenhum desejo impaciente, puramente francês, de tocar em um tema bastante escandaloso; tentei resolver um enigma fisiológico com o qual estou familiarizado até certo ponto por minha própria experiência.⁵

No conto, escrito numa linguagem que mais sugere do que narra, entremeada de passagens poéticas e multivalentes como os sonhos, porém dramáticas como a vida, seguimos o jovem em sua dura transição da adolescência para a vida adulta, na qual ele terá de, inevitavelmente, confrontar-se com seu passado e a figura obscura do pai. Acompanhado de perto pelo misterioso mar selvagem - presença simbólica do inconsciente - nesse lugar literário onde pessoas e espaços não têm nome e o tempo é circular e recorrente como nos sonhos, nosso herói busca desvendar seu destino.

A construção da narrativa do conto parece um diário com uma forte presença do eu e das elipses que na sintaxe se manifestam pelas frases entrecortadas pela pontuação e abuso dos travessões – características que procuramos preservar em nossa tradução. Além de expressar graficamente as emoções, o pensamento subjetivo cheio de dúvidas, as lacunas na narrativa interna, a pontuação do conto enfatiza o ato de sonhar encadeando as diferentes temporalidades. Outra particularidade é a constante presentificação do passado que dá um toque de suspense à realidade e a

4 PERMÍNOV, G.; MOSTÓVSKAIA, N. “Comentários: I. S. Turguêniev. Sonho”. 1982, p. 465.

5 PERMÍNOV, G.; MOSTÓVSKAIA, N. “Comentários: I. S. Turguêniev. Sonho”. 1982, p. 466.

torna ainda mais estranha e irreal do que o próprio sonho.

Uma das personagens mais marcantes é, sem dúvida, o pai que primeiro aparece no sonho: um fantasma e não um simples parente, ele assume o poder majestoso do arquétipo paterno, de uma autoridade moral e espiritual, de um padre: não por acaso ele veste uma batina preta. Ao mesmo tempo, esse pai irreal assume traços diabólicos (passa pelas paredes, desaparece repentinamente, morre e ressuscita várias vezes). Curiosamente, a sua descrição traz certa semelhança com Nikolai Gógol, considerado ao mesmo tempo pai do realismo e do fantástico na literatura russa. Na verdade, o paralelo com Gógol começa já no título: a palavra “sonho” - em russo *сон* – se for lida ao contrário, se transforma em *нос*, nariz, referência à novela homônima de Gógol em que o plano fantástico também se confunde com o “real”.

Aliás, *Sonho* não é a única obra de Turguêniev em que há elementos do mistério. Junto com *Os fantasmas*, *O cão*, *História do padre Aleksei*, *Canto de um amor triunfante*, *Fausto* e *Klara Militch* ele compõe uma espécie de ciclo de narrativas fantásticas.

Referências:

BAKHTIN, M. *Teoria do romance II. As formas do tempo e do cronotopo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

PERMÍNOV, G.; MOSTÓVSKAIA, N. “Comentários: I. S. Turguêniev. Sonho”. In: TURGUÊNIEV, I. S. *Obra completa em trinta volumes*. Moscou: Naúka, 1982, v. 9, p. 460-467.

O sonho de Turg.⁶

Ivan Turguêniev

I

Naquela época eu vivia com mamãe numa pequena cidade junto ao mar. Eu completara dezessete anos e mamãe não tinha nem trinta e cinco; ela havia-se casado muito jovem. Quando meu pai faleceu, eu estava apenas no sétimo ano de vida, mas me lembrava bem dele. Minha mãe era loira, de pequena estatura e um rosto encantador, ainda que eternamente triste, uma voz baixa e cansada e gestos tímidos. Na mocidade ela foi famosa por sua beleza e até o fim permaneceu atraente e meiga. Nunca vi olhos tão profundos, ternos e melancólicos, cabelos mais finos e macios, mãos mais delicadas. Eu a adorava, e ela me amava... Mas nossa vida não era alegre: parecia que uma dor misteriosa, incurável e imerecida estivesse corroendo o tempo todo a própria raiz da nossa existência. Essa dor não se explicava somente pela tristeza pelo pai, por mais que minha mãe o amasse com paixão, e por mais que guardasse sua memória com devoção. Não! Escondia-se algo aqui que eu não compreendia, mas que sentia, sentia fugazmente e com força sempre que me acontecia olhar para aqueles olhos silenciosos e imóveis, para aqueles lábios belos, também imóveis, apertados não com amargura, mas como que congelados para sempre.

Eu disse que mamãe me amava; mas havia momentos em que ela me repelia, em que minha presença lhe era fastidiosa, insuportável. Ela sentia, então, uma espécie de aversão involuntária por mim – e depois se horrorizava, se culpava, em lágrimas, e me apertava contra seu coração. Eu atribuía essas explosões momentâneas de inimizade ao desarranjo de sua saúde, à sua infelicidade... É verdade que essas sensações hostis podiam ser

⁶ Tradução a partir de: TURGUÊNIEV, I. S. “Sonho”. (Son). *In*: Obra completa em trinta volumes. Moscou: Naúka, 1982, v. 9, p. 102-120.

devidas, de certo modo, aos estranhos impulsos, incompreensíveis até para mim mesmo, de sentimentos maus e criminosos que de vez em quando se apoderavam de mim... Porém, esses impulsos não coincidiam com aqueles momentos de aversão.

Mamãe vestia-se sempre de preto, como se estivesse de luto. Nós vivíamos à larga, embora não frequentássemos quase ninguém.

II

Mamãe concentrou em mim todos os seus pensamentos e preocupações. Sua vida se fundiu com a minha. Esse tipo de relação entre pais e filhos nem sempre é saudável para os filhos... É mais comum que sejam prejudiciais. Além disso, éramos só eu e mamãe... e filhos únicos, na maior parte das vezes, se desenvolvem incorretamente. Ao criá-los, os pais se preocupam tanto consigo mesmos quanto com eles... Isso não é bom. Eu não fiquei nem mimado nem revoltado (tanto um quanto outro acontecem a filhos únicos), mas meus nervos ficaram desarranjados antes do tempo. Além do mais, minha saúde era bastante frágil – como a de mamãe, com quem eu me parecia muito. Eu fugia da companhia dos meninos da minha idade; evitava as pessoas em geral; mesmo com mamãe eu conversava pouco. Preferia ler acima de tudo; passear sozinho - e sonhar, sonhar! O que eu sonhava é difícil dizer: de fato, às vezes imaginava estar diante de uma porta semicerrada, atrás da qual escondiam-se mistérios inimagináveis, estou ali parado, esperando, em deleite, e não atravesso o umbral – fico pensando o que haverá lá adiante, e continuo à espera, paralisado... ou adormeço. Se em mim houvesse uma veia poética, eu provavelmente começaria a escrever versos; se tivesse propensão à religião, talvez me tornaria um monge. Mas eu não tinha nada disso – e continuava a sonhar... e a esperar.

III

Mencionei há pouco como, às vezes, eu adormecia sob o efeito de sonhos e pensamentos vagos. Geralmente eu dormia muito – e os sonhos em minha vida tinham um papel significativo; eu sonhava noite após noite. Eu não me esquecia deles, atribuía-lhes significado, considerava-os como profecias, tentava desvendar seu sentido oculto; alguns se repetiam de tempos em tempos, o que sempre me pareceu estranho e surpreendente. Sobretudo um sonho me perturbava. Parecia-me estar caminhando por uma rua estreita e mal pavimentada de uma cidade antiga, por entre edificações de pedra de alguns andares, com telhados pontiagudos. Estou à procura de meu pai, que não morreu, mas, por alguma razão, se esconde de nós e vive justamente numa dessas edificações. E eis que eu adentro um portão escuro e baixo, atravesso um pátio comprido, atulhado de troncos e tábuas e por fim penetro numa pequena sala com duas janelas redondas. Meu pai, de roupão, está em pé no meio da sala fumando um cachimbo. Ele não se parece nada com meu pai verdadeiro: é alto, magro, cabelos pretos, seu nariz é adunco, os olhos taciturnos e penetrantes; aparenta ter uns quarenta anos. Ele não está contente por eu tê-lo achado; também não estou nada feliz com nosso encontro; fico ali de pé, indeciso. Ele vira a cabeça para o outro lado, começa a murmurar algo e a andar de um lado para o outro com passos curtos... Depois vai se afastando sem deixar de murmurar, de vez em quando olhando para trás por cima do ombro. A sala se expande e desaparece na névoa... De súbito, fico com medo ao pensar que estou perdendo meu pai de novo, lanço-me no seu encalço, mas já não o vejo – só continuo ouvindo seu resmungar zangado como o de um urso... O coração para, dentro de mim – acordo e por muito tempo não consigo adormecer de novo... Por todo o dia seguinte eu penso nesse sonho e, é claro, não consigo chegar a nenhuma conclusão.

IV

Chegou o mês de junho. Nessa época, a cidade em que morávamos se agitava mais do que o habitual. Navios chegavam ao porto, viam-se muitas caras novas pelas ruas. Eu gostava, então, de perambular pela avenida à beira-mar, passando frente a cafés e hotéis, observando a figura peculiar dos marinheiros e pessoas sentadas sob toldos de lona, diante de mesinhas brancas com canecas de estanho cheias de cerveja.

Certa vez, ao passar por um café, vi um homem que de imediato prendeu toda a minha atenção. Usava uma batina negra e um chapéu de palha puxado sobre os olhos, estava sentado quieto, de braços cruzados. O cabelo negro e ralo descia-lhe em cachos quase até o nariz. Os lábios finos mordiam a ponta de um cachimbo curto. Esse homem me pareceu tão familiar em cada traço de seu rosto moreno e bilioso, toda a sua figura estava impressa em minha memória tão vivamente, que eu não pude deixar de me deter diante dele, nem pude deixar de perguntar a mim mesmo: quem é esse homem? Onde já o vi? Ao sentir, decerto, meu olhar insistente, ele ergueu para mim seus olhos negros e perfurantes... Sem querer, soltei uma exclamação...

Esse homem era aquele pai que eu procurava e que havia visto no sonho!

Não havia possibilidade de erro – a semelhança era impressionante. A própria batina, que descia até o chão e envolvia seus membros finos, por sua cor e forma lembrava aquele roupão no qual meu pai me apareceu.

“Será que eu estou dormindo?” – pensei... Não... É dia, o burburinho da multidão, o sol brilha com força no céu azul, e o que está em minha frente não é um fantasma, mas um homem vivo.

Aproximei-me de uma das mesas livres, pedi uma caneca de cerveja e

um jornal – e me sentei, não muito longe da misteriosa criatura.

V

Abrindo o jornal diante do rosto, continuei a devorar o desconhecido com os olhos. Ele quase não se movia, e só de vez em quando levantava a cabeça pendida. Com certeza esperava por alguém. Eu olhava, olhava... Às vezes parecia que eu tinha inventado tudo isso, que não havia nenhuma semelhança, que eu me deixara levar pelo delírio quase involuntário da imaginação... Mas eis que “o homem” vira-se na cadeira ou ergue a mão de leve – e por pouco não dou um grito, porque de novo vejo em minha frente meu pai “noturno”!

Ele, enfim, notou minha atenção fixa, e ao olhar em minha direção, primeiro com perplexidade e depois com descontentamento, quis se levantar – e derrubou sua pequena bengala encostada à mesa. Eu me ergui de um salto, peguei-a e entreguei a ele. Meu coração batia com força.

Ele deu um sorriso forçado, agradeceu e, aproximando seu rosto do meu, ergueu as sobrancelhas e entreabriu a boca, como se algo o deixasse perplexo.

- Você é muito gentil, meu jovem – ele disse, com voz seca, ríspida e fanhosa. – Nos tempos de hoje isso é uma raridade. Permita-me cumprimentá-lo: você recebeu uma boa educação.

Não me lembro o que exatamente lhe respondi; mas a conversa logo se entabulou entre nós. Eu soube que ele era meu conterrâneo, que voltara há pouco da América, onde vivia há muitos anos, e que logo voltaria para lá. Ele se apresentou como barão... o nome, não consegui ouvir direito. Assim como meu pai “noturno”, ele também terminava cada frase com um murmúrio para dentro, ininteligível. Ele quis saber meu sobrenome... Ao ouvi-lo, de novo pareceu espantado; depois me perguntou se eu morava há

muito tempo nesta cidade e com quem. Respondi que morava com minha mãe.

- E seu pai?

- Meu pai faleceu há muito tempo.

Ele quis saber o nome de batismo de minha mãe e logo soltou uma risada acanhada – mas depois desculpou-se dizendo que esse era um costume americano e que ele, ele era assim mesmo esquisito. Então inquiriu-me onde ficava o nosso apartamento. Eu lhe disse.

VI

A agitação que no início da conversa tomara conta de mim, aos poucos se apaziguou; achava nossa aproximação um tanto estranha, e só. Não me agradava o sorrisinho com que o senhor barão me interrogava; como também não me agradava a expressão de seus olhos quando me fitava como se me sondasse... Neles havia algo feroz, protetor... algo terrível. Esses olhos, eu não tinha visto no sonho. Era estranho o rosto do barão! Esmacido, cansado e ao mesmo tempo juvenil, desagradavelmente juvenil! Meu pai “noturno” não tinha aquela cicatriz profunda que riscava em diagonal a testa do meu novo conhecido e da qual eu não me dera conta até ficar mais perto.

Eu mal tivera tempo de informar ao barão a rua e o número da nossa casa quando um negro alto, envolto numa capa até as sobrelanceias, chegou por trás dele e bateu-lhe levemente no ombro. O barão virou-se e exclamou: “Ahá! Até que enfim!” – e, fazendo-me um leve aceno de cabeça, dirigiu-se com o seu companheiro para o interior do café. Eu permaneci sob o toldo, queria esperar pelo barão, não tanto para falar com ele de novo (eu realmente não sabia sobre o que poderia conversar), mas para confirmar minha impressão inicial. Porém, passou-se meia hora; uma hora... Nada do barão. Penetrei no café, percorri todas as salas; não vi nem o barão, nem o

seu companheiro, em lugar algum... Deviam talvez ter saído pela porta dos fundos.

Minha cabeça estava doendo um pouco – então, para me refrescar, caminhei pela beira do mar até chegar a um grande parque afastado da cidade, criado há uns duzentos anos. Depois de passear por duas horas à sombra de enormes carvalhos e plátanos, voltei para casa.

VII

Nossa criada correu ao meu encontro, bastante alarmada, assim que surgiu na porta. Pela expressão de seu rosto, adivinhei de imediato que algo de ruim acontecera em casa durante minha ausência. E de fato: fiquei sabendo que uma hora antes, no dormitório de mamãe, súbito se ouvira um grito horrível; a criada fora acudir, encontrando-a no chão, num desmaio que durou alguns minutos. Mamãe acabou por recobrar os sentidos – mas foi preciso deitá-la na cama; tinha a aparência assustada e estranha; não proferia palavra, não respondia às perguntas – somente olhava para os lados e estremecia. A criada mandou o jardineiro buscar o médico. O médico chegou e prescreveu um calmante; mas nem a ele mamãe quis dizer algo. O jardineiro assegurou que, alguns instantes após o grito ouvido no quarto da minha mãe, vira um desconhecido fugindo às pressas pelos canteiros do jardim, em direção ao portão da rua. (Nós morávamos numa casa térrea, cujas janelas davam para um jardim bem grande). O jardineiro não teve tempo de ver o rosto do homem; mas viu que era um tipo magro, usava um chapéu de palha enterrado, e um sobretudo longo... “A roupa do barão!” – em seguida me veio à cabeça. Alcançá-lo, o jardineiro não pôde; além do mais, haviam-no chamado de imediato na casa e o mandaram atrás do médico. Entrei no quarto da minha mãe; ela estava deitada no leito, mais pálida que o travesseiro em que sua cabeça repousava. Ao me reconhecer,

sorriu debilmente e me estendeu a mão. Sentei-me perto dela, comecei a perguntar; no começo ela só negava; por fim, entretanto, admitiu que vira algo que a tinha assustado muito.

- Alguém entrou aqui? – perguntei.

- Não, - ela respondeu rapidamente, - ninguém veio, mas me pareceu... eu imaginei...

Ela se calou e cobriu os olhos com a mão. Quis comunicar-lhe o que soube pelo jardineiro, aproveitar para contar sobre o meu encontro com o barão... Mas, por alguma razão, as palavras congelaram em meus lábios. Atrevi-me, mesmo assim, a observar que fantasmas não costumam aparecer de dia...

- Deixe-me, - ela sussurrou, - por favor; não me atormente. Algum dia você vai saber...

Calou-se novamente. Suas mãos estavam geladas e seu pulso, acelerado e irregular. Dei-lhe o remédio para que tomasse, afastando-me um pouco para não incomodar. O dia inteiro ela não se levantou. Ficou deitada, imóvel e quieta, apenas, de quando em quando, suspirava profundamente e arregalava os olhos com espanto. Todos em casa estavam perplexos.

VIII

À noite mamãe teve um pouco de febre – e ela me mandou embora. Entretanto, não fui para o meu quarto, deitei-me no divã do quarto vizinho. A cada quarto de hora eu me levantava, me acercava da porta na ponta dos pés, escutava... Tudo continuava em silêncio – mas é provável que mamãe não tenha dormido naquela noite. Quando fui vê-la, pela manhã bem cedo – o rosto dela parecia inflamado, os olhos brilhavam com um brilho anormal. Ao longo do dia ela teve uma pequena melhora, mas à noite a febre subiu novamente. Tinha permanecido obstinadamente calada, mas começou a

falar com uma voz atabalhoada e entrecortada. Ela não delirava, suas palavras faziam sentido, mas não tinham nenhuma conexão. Súbito, por volta da meia-noite, num movimento convulsivo, ergueu-se um pouco na cama (eu estava sentado perto), e com a mesma voz apressada, bebericando água do copo a cada instante, abanando fracamente os braços e sem me olhar em nenhum momento, pôs-se a contar... Por vezes ela se interrompia, fazia um esforço e prosseguia... Tudo isso era tão estranho, como se ela fizesse tudo num sonho, como se estivesse ausente, como se outra pessoa falasse por sua boca ou a obrigasse a falar.

IX

- Escute o que vou lhe contar – ela começou, - você não é mais um menino; precisa saber de tudo. Eu tinha uma boa amiga... Casou-se com um homem a quem amava de todo o coração, - e estava muito feliz com seu marido. Já no primeiro ano de casamento, ambos foram para a capital passar algumas semanas e se divertir. Hospedaram-se em um bom hotel e saíam bastante a teatros e bailes. Minha amiga era muito bonita – todos a notavam, os jovens a cortejavam, - mas houve, entre todos, um... oficial. Ele a seguia com insistência, e por toda parte ela encontrava os seus olhos negros e maus. Ele não se apresentou e não lhe falou nenhuma vez, apenas a olhava o tempo todo – tão insolente e estranho. Todos os prazeres da capital foram envenenados por sua presença. Ela começou a persuadir o marido a ir embora o quanto antes, e já estavam se preparando para viajar. Certa vez, o marido foi até o clube: os oficiais o convidaram – do mesmo regimento daquele oficial – para jogar cartas... Pela primeira vez, ela se viu sozinha. O marido estava tardando a voltar – ela dispensou a criada, foi se deitar... Súbito, sentiu um grande pavor – ficou gelada e começou a tremer. Pareceu-lhe ter ouvido uma batida detrás da parede – como se um cão a estivesse

arranhando, - e se pôs a fitar a parede. No canto havia uma lâmpada acesa; o quarto era todo revestido de tecido... Alguma coisa de repente se mexeu ali, se elevou, rompeu-se... E, vindo de dentro da parede, todo escuro e comprido, surgiu aquele homem horrível com olhos maus! Ela quis gritar e não pôde. Ficou completamente paralisada de medo. Ele se aproximou com agilidade, como um animal de rapina, jogou algo sobre sua cabeça, algo sufocante, pesado e branco... O que aconteceu depois, não me lembro... não me lembro! Isso parecia uma morte, um assassinato... Quando, por fim, se dissipou aquela terrível névoa – quando eu... Quando minha amiga... voltou a si, no quarto não havia mais ninguém. Outra vez – e por muito tempo – ela não achou forças para gritar, finalmente gritou... Em seguida, tudo se embaralhou de novo...

Depois ela viu o marido junto de si, que havia ficado retido no clube até as duas da madrugada... Ele estava lívido. Pôs-se a fazer-lhe perguntas, mas ela não disse nada... Então, ela ficou doente... No entanto, pelo que me recordo, quando ficou sozinha, ela examinou aquele lugar na parede... Sob o estofado, revelou-se uma porta oculta. E de sua mão havia sumido a aliança de casamento. Essa aliança tinha um formato incomum: nela se alternavam sete estrelinhas douradas e sete prateadas; era uma joia antiga de família. O marido perguntou-lhe o que aconteceu com o anel: ela não soube responder. Ele pensou que ela devia tê-lo deixado cair, procurou por toda parte, não o encontrou em lugar algum. Tal foi a tristeza que se abateu sobre ele, que decidiu regressar à casa o quanto antes, e assim que o doutor consentiu – eles deixaram a capital... Mas, imagine! Bem no dia da partida, depararam na rua com uma padiola... Nessa padiola estava deitado um homem que acabara de ser assassinado, com a cabeça rachada – imagine! Esse homem era aquele terrível visitante noturno de olhos maus... Havia sido morto durante um jogo de cartas!

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Depois, minha amiga foi para o campo... Tornou-se mãe pela primeira vez... E viveu com seu marido durante alguns anos. Ele nunca soube de nada; além disso, o que ela podia dizer? Ela mesma não sabia.

Mas a felicidade anterior havia desaparecido. A escuridão se instalou na vida deles – e nunca mais cessou essa escuridão... Eles não tiveram outros filhos, nem antes, nem depois... e esse filho...

Mamãe estremeceu e cobriu o rosto com as mãos...

- Mas diga-me agora, - ela continuou, com força redobrada, - por acaso minha amiga tem alguma culpa? De que ela podia se recriminar? Ela foi castigada, mas acaso não tinha o direito de afirmar perante o próprio Deus que o castigo que se abateu sobre ela foi injusto? E por que a ela, como se fosse uma criminosa torturada por remorsos de consciência, por que a ela teria de ressurgir o passado de uma forma tão terrível, depois de tantos anos? Macbeth assassinou Banquo – portanto, não era de surpreender que lhe aparecesse a visão... Mas eu...

Nesse ponto a fala de mamãe se embaralhou e se confundiu tanto que deixei de compreendê-la... Eu já não tinha dúvidas de que ela estava delirando.

X

Que impressão estupenda me causou a história de mamãe – qualquer um poderá entender! A partir de sua primeira palavra, adivinhei que ela estava falando de si própria, e não de uma amiga sua; seu lapso confirmou minha suspeita. Então... queria dizer que era mesmo o meu pai que eu buscara no sonho e que vira durante a vigília! Ele não tinha sido morto, como mamãe pensava, apenas estava ferido... E ele veio visitá-la e fugiu, assustado com o pavor dela. Subitamente tudo ficava claro: o sentimento de repulsa involuntária que eu às vezes despertava nela, sua tristeza constante,

nossa vida solitária... Lembro-me de que minha cabeça dava voltas – eu a agarrava como se desejasse segurá-la no lugar. Mas um pensamento fincou-se em mim como um cravo: decidi que, sem falta, custasse o que custasse, ia encontrar de novo esse homem! Para quê? Com que objetivo? – eu não tinha ideia, mas encontrar... encontrá-lo – tornou-se para mim questão de vida ou morte! Na manhã seguinte, mamãe finalmente se acalmou... a febre passou... ela caiu no sono. Deixando-a aos cuidados de nossos senhores e criados, saí à procura.

XI

Antes de tudo, naturalmente, dirigi-me ao café onde havia encontrado o barão, mas ali ninguém o conhecia nem o notara; ele era um frequentador ocasional. Os proprietários tinham notado o negro – sua figura saltava aos olhos; mas quem ele era, onde estava – tampouco ninguém sabia. Deixei meu endereço no café, para alguma eventualidade, e pus-me a perambular pelas ruas e avenidas costeiras, nas imediações do cais, nos bulevares, perscrutando todos os lugares públicos, e em lugar algum encontrei algo parecido com o barão ou seu companheiro!... Como não havia entendido bem o sobrenome do barão, não podia ir à polícia; no entanto, notifiquei dois ou três agentes da ordem pública que estavam por ali (na verdade, eles me olharam com espanto, sem me crer completamente), disse-lhes que seus esforços seriam generosamente recompensados, caso conseguissem encontrar a pista daqueles dois indivíduos cuja aparência tentei descrever com a maior precisão possível. Depois de investigar desse modo até a hora do almoço, voltei para casa exausto. Mamãe havia-se levantado da cama; mas à sua tristeza habitual acrescentara-se algo novo, um ar pensativo e perplexo que me dilacerava o coração. Passei a tarde com ela. Nós quase não conversamos: ela jogava paciência, eu olhava em silêncio para suas cartas. Ela

não disse uma palavra nem sobre sua história, nem sobre o que acontecera na véspera. Era como se tivéssemos combinado em segredo não tocar em todos aqueles acontecimentos lúgubres e estranhos... Ela parecia aborrecida e envergonhada pelo que havia deixado escapar sem querer; ou talvez não se lembrasse bem do que havia dito em seu delírio meio febril, - esperava que eu a poupasse... E de fato eu a estava poupando, e ela o percebia; e, como ontem, evitava o meu olhar. Não consegui dormir a noite toda. Lá fora, sem aviso, levantou-se uma terrível tempestade. O vento uivava e corcoveava com fúria, os vidros das janelas retiniam e tilintavam, grunhidos e gemidos desesperados turbilhonavam no ar, como se algo lá em cima se houvesse rompido, e, num lamento frenético, ameaçasse as casas atordoadas. Próximo ao alvorecer, caí num sono leve... E então me pareceu que alguém entrava em meu quarto e me chamava, pronunciando meu nome – em voz baixa, mas firme. Ergui a cabeça e não vi ninguém; mas, que coisa estranha! Eu não só não me assustei, mas até fiquei feliz; ocorreu-me a certeza de que agora, sem dúvida, eu alcançaria meu objetivo. Vesti-me às pressas e saí de casa.

XII

A tempestade amainou... Mas suas últimas trepidações ainda eram sentidas. Ainda era cedo – nas ruas não andavam pessoas, – em muitos lugares, destroços de canos, telhas, tábuas das cercas esmigalhadas, galhos de árvores quebrados... “O que aconteceu à noite no mar!” – pensei, ao ver os rastros deixados pela tempestade. Eu quis ir até o cais, mas minhas pernas, como que obedecendo a uma atração inelutável, levaram-me para outro lado. Mal se haviam passado dez minutos e eu já me encontrava numa parte da cidade que nunca antes visitara. Não ia rápido, mas andava sem parar, passo a passo, com uma estranha sensação no peito; eu esperava por algo extraordinário, excepcional, e ao mesmo tempo, tinha certeza de que

esse extraordinário se realizaria.

XIII

E eis que ele chegou, esse extraordinário, esse esperado! De súbito, uns vinte passos à minha frente, vi aquele negro que no café conversara com o barão na minha presença! Envolto na mesma capa que eu já então notara, como se tivesse surgido da terra e, de costas voltadas para mim, andava com passos apressados pela calçada estreita da travessa em curva! Lancei-me no seu encaço, mas ele também redobrou os passos, embora sem olhar para trás, e deu uma guinada abrupta na esquina de uma casa que se interpusera. Corri até essa esquina, dobrei-a tão rápido quanto ele... Mas, que milagre! Diante de mim, uma rua comprida, estreita e totalmente deserta; a neblina matinal a preenchia toda com seu chumbo opaco, - mas meu olhar a percorre até o fim, eu posso contar todas as suas edificações... e nem um ser vivo se mexe em lugar algum! O homem alto de capa desapareceu tão subitamente como surgira! Fiquei estupefato... mas apenas por um instante. Um outro sentimento se apoderou de mim: essa rua que se estendia diante de meus olhos, toda muda e como que morta, - eu a reconheci! Era a rua do meu sonho. Eu estremeço, me encolho – a manhã é tão fresca – e sem hesitar um momento, com uma espantosa confiança, caminho à frente!

Começo a procurar com os olhos... Aí está: à direita, na esquina, projetando-se sobre a calçada, eis aí a casa do meu sonho, eis o portão antigo, com caracóis de pedra de ambos os lados... É verdade que as janelas da casa não são redondas, mas retangulares... mas isso não importa... Bato no portão, duas, três vezes, cada vez com mais e mais força... O portão se abre com um rangido pesado, vagaroso, como se estivesse bocejando. Diante de mim há uma jovem criada, com cabelo desgrenhado e olhos sonolentos. Pelo visto, acabara de acordar.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

- Aqui mora o barão? – pergunto, enquanto percorro com os olhos, de um relance, o pátio profundo e estreito... Isso; isso mesmo... aí estão as tábuas e os troncos, exatamente como em meu sonho.

- Não, - respondeu a criada, - o barão não mora aqui.

- Como não! Não pode ser!

- Agora ele não está. Partiu ontem.

- Para onde?

- Para a América.

- A América! – repeti sem querer. – Mas ele volta?

A criada me olhou, desconfiada.

- Isso, nós não sabemos. Pode ser que ele nem volte.

- Fazia tempo que ele morava aqui?

- Não muito, talvez uma semana. Agora se foi de vez.

- E como é o sobrenome desse barão?

A criada me encarou.

- O senhor não sabe o seu sobrenome? Nós o chamamos só de Barão.

Ei! Piotr! – ela gritou, vendo que eu estava avançando. – Vem cá; tem um estranho aqui fazendo perguntas sobre tudo.

De dentro da casa surgiu a figura desajeitada de um operário robusto.

- O que foi? O que você quer? – ele perguntou com voz rouca – e, depois de me ouvir, repetiu de modo soturno o que a criada havia dito.

- Mas quem é que mora aqui? – eu disse.

- Nosso patrão.

- E quem é ele?

- O marceneiro. Nesta rua todos são marceneiros.

- Posso vê-lo?

- Agora não pode, ele está dormindo.

- E na casa, posso entrar?

- Não pode. Vá embora.

- Mas depois posso ver seu patrão?

- Por que não? Pode. Ele sempre pode... Para isso ele é comerciante. Só que, agora, vá embora. Olha como é cedo.

- Mas, e o seu companheiro? – perguntei à queima-roupa.

O operário voltou-se perplexo, primeiro para mim, depois para a criada.

- Quem? – disse por fim. – Vá embora, senhor. Depois o senhor pode vir. Aí, conversa com o patrão.

Saí para a rua. O portão bateu atrás de mim, pesada e bruscamente, desta vez sem ranger.

Eu reparei bem na rua, na casa, e fui embora, mas não para minha casa. Sentia algo como uma decepção. Tudo o que acontecera comigo era tão estranho, tão fantástico, - e no entanto, como acabara de um jeito tolo! Eu tinha certeza, estava convicto de que nessa casa veria a sala conhecida, - e no meio dela o meu pai, o barão, de roupão, com um cachimbo... Em lugar disso – o dono da casa é um marceneiro, pode-se visitá-lo quando se quiser e talvez até encomendar-lhe alguns móveis...

E o pai partiu para a América! E agora, o que me restava fazer?... Contar tudo para a mãe – ou enterrar para sempre a própria lembrança desse encontro? Decididamente eu não estava em condições de me conformar com a ideia de que a um começo tão sobrenatural e misterioso, viesse se juntar um final tão sem sentido e ordinário!

Não querendo voltar para casa, fui indo aonde meus pés me levaram, fora da cidade.

XIV

Andava cabisbaixo, sem pensamentos, quase sem emoções,

inteiramente imerso em mim mesmo. Um rumor cadenciado, surdo e zangado veio me tirar desse torpor. Levantei a cabeça: era o mar que estava uivando e zunindo a uns cinquenta passos. Vi que estava andando pela areia de uma duna. Dilacerado pela tempestade noturna, o mar se encarneirava até o horizonte, e as cristas íngremes de longos eixos rolavam uma atrás da outra e quebravam na margem. Aproximei-me e caminhei ao longo da linha deixada pelo seu vaivém na areia, amarela e machucada, salpicada de retalhos de plantas marinhas viscosas, destroços de conchas e serpentinas de capim. As gaivotas de asas pontudas e gritos queixosos surgiam do longínquo abismo aéreo trazidas pelo vento, erguiam-se brancas como a neve no céu cinzento de nuvens, desabavam abruptas e, como que saltando de uma onda a outra, iam-se e sumiam como fagulhas prateadas nos rastros de espumas borbulhantes. Notei que algumas delas insistiam em rodopiar acima de uma grande pedra que se levantava, solitária, em meio ao tecido monótono da costa arenosa. O áspero capim crescia em touceiras desiguais de um dos lados da pedra; e naquele local em que seus caules emaranhados emergiam da amarela terra salgada, algo pretejava, algo meio comprido, arredondado, não muito grande... Pus-me a observar... Alguma coisa escura jazia lá, jazia imóvel ao lado do rochedo... A coisa se tornava mais clara, mais nítida à medida que eu me aproximava...

Restavam apenas uns trinta passos até lá...

Mas, é a silhueta de um corpo humano! É um cadáver; um afogado expelido pelo mar! Aproximei-me da pedra.

É o cadáver do barão, o meu pai! Estaquei, estupefato. Só agora entendia que desde a manhã eu estava sendo levado por forças desconhecidas que me tinham sob seu poder - e durante alguns instantes em minha alma não houve nada além do incessante barulho do mar - e do pavor mudo ante o destino que desabara sobre mim...

XV

Ele estava deitado de costas, um pouco virado de lado, com a mão esquerda jogada por trás da cabeça... a direita estava dobrada sob seu corpo retorcido. O lodo viscoso tinha engolido a extremidade dos pés, calçados com botas altas de marinheiro; a curta jaqueta azul, toda impregnada de sal marinho, não desabotoara; um lenço vermelho envolvia seu pescoço com um nó apertado. O rosto moreno, voltado para o céu, parecia estar sorrindo; abaixo do lábio superior arregaçado, viam-se pequenos dentes apinhados; as pupilas opacas pouco se distinguiam do branco escurecido nos olhos semicerrados; os cabelos, cobertos de bolhas de espuma e detritos, estavam espalhados pela terra e revelavam uma testa lisa, com o rasgo violáceo de uma cicatriz; o nariz afilado erguia-se como nítida linha branca entre duas bochechas encovadas. A tempestade da noite passada fez o seu serviço... Ele não viu a América! O homem que injuriara minha mãe, que arruinara sua vida, - meu pai – sim! Meu pai – disso não pude duvidar, - jazia a meus pés desvalido, estendido na lama. Eu experimentava uma sensação de vingança satisfeita, e de pena, e de repulsa, e de horror, mais do que tudo... de horror duplo: diante do que estava vendo e diante do que sucedera. Aquilo de mau, de criminoso que mencionei, aqueles impulsos inexplicáveis surgiam em mim... me asfixiavam. “Ahá! – pensava comigo, - eis porque sou assim... Eis quando o sangue se manifesta!” Eu estava parado junto ao cadáver, olhava e esperava: será que não se mexeriam essas pupilas mortas, não estremeceriam esses lábios gélidos? – Não! Tudo está imóvel; o próprio capim onde a maré o jogara parecia congelado; até mesmo as gaivotas voaram para longe – nenhum destroço em lugar algum, nenhuma tábuas ou fragmento de corda. Por toda parte o vazio... Somente ele – e eu – e o mar que murmurejava ao longe. Olhei para trás: o mesmo vazio também estava lá: uma cadeia de colinas

sem vida no horizonte... Nada mais! Era terrível para mim deixar esse infeliz naquela solidão, no lodo marítimo, para ser comida por peixes e aves; uma voz interior dizia que eu deveria buscar, chamar alguém, senão para ajudar – tarde demais! – pelo menos para recolher, levá-lo para um abrigo... Mas um medo indizível se apossou de mim. Parecia-me que esse homem morto sabia que eu vim para cá, que ele mesmo arranhou esse último encontro, - até pensei ouvir aquele murmúrio surdo familiar... Afastei-me correndo... Olhei para trás uma vez mais... Algo brilhante saltou-me aos olhos; e isso me deteve. Era um aro dourado na mão estendida do cadáver... Reconheci o anel de casamento de minha mãe. Lembro-me de que me forcei a retornar, me aproximar, me agachar... Lembro-me do toque pegajoso de seus dedos gelados, lembro-me de como fiquei sem ar, fechei os olhos, rangi os dentes ao arrancar o anel obstinado...

Finalmente ele foi arrancado – e eu corro, corro em disparada para longe – e algo vem voando atrás de mim, e me alcança, e me pega.

XVI

Tudo o que experimentei e senti estava, provavelmente, escrito em meu rosto quando voltei à casa. Mamãe, assim que entrei em seu quarto, logo se endireitou e me lançou um olhar interrogativo e com tanta insistência que eu, ao tentar sem êxito explicar, terminei por estender-lhe o anel em silêncio. Ela empalideceu terrivelmente, seus olhos se arregalaram muito e ficaram mortiços, como os *dele*, - ela soltou um pequeno grito, agarrou o anel, cambaleou, caiu sobre o meu peito e ficou assim imóvel, com a cabeça jogada para trás, devorando-me com grandes olhos enlouquecidos. Abracei-a com ambas as mãos e, de pé, sem me mexer do lugar, sem pressa, contei-lhe baixinho tudo; sem nada omitir: meu sonho e o encontro; e tudo, tudo... Ela me escutou até o fim sem proferir palavra, só seu peito arfava cada vez

mais – e os olhos de súbito se avivaram e ela os baixou. Em seguida, ela enfiou a aliança em seu dedo, e afastando-se, começou a pegar a mantilha e o chapéu. Perguntei-lhe onde pretendia ir. Ela dirigiu-me um olhar surpreso e quis responder, mas a voz a traiu. Ela estremeceu algumas vezes, esfregou as mãos como se tentasse aquecê-las, por fim disse: “Vamos agora para lá”.

- Para onde, mamãe?

- Onde ele está... Eu quero ver... Eu quero saber... Eu vou saber...

Ainda tentei dissuadi-la; mas ela por pouco não sofreu um ataque de nervos. Entendi que era impossível opor-me ao seu desejo, - e lá fomos nós.

XVII

E eis que estou caminhando de novo pela areia da duna, mas já não vou sozinho. Dou o braço a minha mãe. O mar se afastou, foi ainda mais para longe; ele se acalmou – mas mesmo seu barulho fraco ainda é terrível e sinistro. Por fim apareceu à frente a pedra solitária – e o capim. Eu olho, tento distinguir aquele objeto arredondado que jazia ali por terra – mas não vejo nada. Chegamos mais perto; diminuo os passos sem querer. Mas onde está aquilo, escuro e imóvel? Somente os talos das ervas, escurecendo a areia já seca. Aproximamo-nos mais da pedra... O cadáver não está em lugar algum – no lugar onde jazia, permanece uma depressão, dá para ver onde ficavam os braços e as pernas... O capim ao redor parece amassado – podem-se ver as pegadas de *uma* pessoa; elas passam por sobre a duna – depois desaparecem ao alcançar as colinas rochosas.

Mamãe e eu nos entreolhamos e ficamos assustados com o que vemos em nossos próprios rostos...

Teria ele se levantado e ido embora?

- Mas você o viu morto? – pergunta ela, num sussurro.

Só pude balançar a cabeça. Não se haviam passado três horas desde

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

que eu topara com o cadáver no barão... Alguém devia tê-lo descoberto e levado embora. Era preciso procurar: quem fez isso e o que aconteceu com ele?

Mas primeiro era preciso ocupar-me de mamãe.

XVIII

Enquanto andávamos até o lugar fatídico, ela estava febril, mas se dominava. O sumiço do cadáver a atingiu como uma última desgraça. Ela ficou arrasada. Temi por sua sanidade. A muito custo levei-a para casa. Coloquei-a no leito outra vez, e novamente chamei o doutor; mas assim que mamãe voltou um pouco a si, exigiu que eu fosse sem demora procurar ‘aquele homem’. Obedeci. Mas, apesar de tomar todas as medidas possíveis, não descobri nada. Estive algumas vezes na polícia, visitei todos os povoados dos arredores, fiz publicar anúncios nos jornais, recolhi informações por toda parte – tudo em vão! É verdade que chegou até mim a notícia de que fora levado um afogado a um dos povoados costeiros... Voei para lá, mas o homem já havia sido enterrado, e além disso, suas características não batiam com as do barão. Descobri em que navio ele havia ido para a América; no início, todos tinham certeza de que esse navio havia naufragado durante a tempestade; no entanto, meses mais tarde, começaram a circular rumores de que ele fora visto ancorado no porto nova-iorquino. Não sabendo mais que passo dar, pus-me a buscar o seu companheiro que eu havia visto, oferecendo nos jornais um valor bastante significativo em dinheiro, caso ele se apresentasse em nossa casa. De fato, um negro alto, com capa, tinha-nos visitado durante minha ausência... Mas, depois de inquirir a criada, ele se retirou bruscamente e não mais voltou.

E assim perdeu-se a pista do meu... meu pai; assim ele desapareceu para sempre na muda escuridão. Mamãe e eu nunca mais falamos sobre

ele; somente uma vez, lembro-me que ela se admirou de eu nunca haver mencionado meu estranho sonho; e acrescentou em seguida: “Quer dizer que ele realmente...” – e não completou seu pensamento. Mamãe esteve doente por muito tempo, e mesmo após o seu restabelecimento, nossas relações não voltaram a ser o que eram. Ela ficava embaraçada em minha presença – até a sua morte... Precisamente, embaraçada. E nesse caso não há nada que se possa fazer. Tudo se apaga, as lembranças dos mais trágicos acontecimentos familiares pouco a pouco esmaecem em intensidade e ardor; mas, se a sensação de constrangimento se instala entre duas pessoas próximas – não há nada que a possa desfazer. Nunca mais tive aquele sonho que tanto me afligira outrora; eu já não “encontrava” meu pai; mas de vez em quando me acontecia – e acontece até hoje – em sonhos, escutar como que uns gemidos longínquos, lamentos incessantes e plangentes; eles ressoam em algum lugar por trás de um alto muro impossível de ser escalado, partem-me o coração - eu choro de olhos fechados, e não consigo entender: se é uma pessoa viva a gemer, ou isso que eu ouço é o arrastado e selvagem bramido do mar revoltado? E eis que ele se transforma naquele murmúrio bestial – e eu desperto com aflição e pavor na alma.

Tradução de Márcia C. Kondratiuk e Ekaterina Vólkova Américo

Submissão: 05/03/2022

Aceite: 19/06/2022

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e87787>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Notas biográficas

Augusto de Campos

Poeta, tradutor, ensaísta, crítico de literatura e música. Em 1952, com seu irmão Haroldo de Campos e Décio Pignatari, lançou a revista literária *Noigandres*, origem do Grupo Noigandres que iniciou o movimento internacional da Poesia Concreta no Brasil. Sua obra inclui as coletâneas de poesia *viva vaia* (1979), *despoesia* (1994), *não* (2003) e *outro* (2015).

Alice Leal

Professora associada e chefe do Departamento de Estudos da Tradução e da Interpretação da Wits University, na África do Sul. Possui livre docência (*Habilitation*) em multilinguismo e estudos da tradução e doutorado em estudos da tradução, ambos da Universidade de Viena, Áustria, onde lecionou por 14 anos. Suas principais áreas de pesquisa são as intersecções entre tradução, filosofia e literatura.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0800790381059545>

Ana Maria Ferreira Torres

Mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, com dissertação intitulada “A concretude do silêncio nas traduções de Augusto de Campos de poemas de Rilke” (2021). Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela mesma instituição.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5362542896957065>

Claudia Neiva de Matos

Doutora em Letras pela PUC-RJ (1991), pesquisa as poéticas da voz e da palavra cantada, da canção tradicional e popular às formas contemporâneas de poesia vocal. Autora de diversos livros e ensaios, sendo o mais recente “Estudiando la samba: estética e historia” (in Borrás e Mendivil [eds.], *Aires de la tierra: imaginarios sonoros de la nación en América Latina*, 2022).

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7198902216232004>

Claudia Regina Peterlini

Formada em Letras – Língua Alemã e Literatura, com mestrado em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade e doutorado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Atualmente exerce pesquisa independente na área dos estudos literários com ênfase em literatura de língua alemã, tradução e revisão.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6561218444779934>

Cleber Ranieri Ribas de Almeida

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP) e professor associado da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Autor dos livros de poemas *Fenda* (Penalux) e *Aos Renovos da Erva* (Edição do autor).

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1948192940136272>

Eduardo Sterzi

Professor de Teoria Literária na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Brasil) e pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Publicou, entre outros, *Saudades do mundo: notícias da Antropofagia* (Todavia, 2022).

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7327712805101952>

Ekaterina Vólkova Américo

Doutora em Literatura e Cultura Russa, pela Universidade de São Paulo, 2012. Professora da Universidade Federal Fluminense. Integra Centro de Estudos Asiáticos (UFF), Grupo de Pesquisa Diálogo (USP), Núcleo Tradução e Criação (UFF).

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5240530802975608>

Jefferson Michels

Publicitário pelo Instituto Superior e Centro Educacional Luterano Bom Jesus, IELUSC. Fez a graduação em Letras - Alemão, mestrado em Linguística (PPGL) e cursa o doutorado em Estudos da Tradução (PGET) na Universidade Federal de Santa Catarina, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3915483983207835>

Luciana Villas Bôas

Professora de Letras Anglo-Germânicas da UFRJ e autora de *Wilde Beschriftungen. Brasiliens historische Semantik in der Frühen Neuzeit* (Königshausen & Neumann, 2017), *Encontros escritos: semântica histórica do Brasil no século XVI* (Editora da UFRJ, 2019) e *A república de chinelos. Bolsonaro e o desmonte da representação* (Editora 34, 2022).

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0808013899532778>

Luiz Fernando Medeiros de Carvalho

Professor Titular de Literatura Brasileira da UFF. Pós-doc com Sarah Kofman, em 1987(Paris I), Pós-doc com Jacques Derrida, em 1987 (École Normale Supérieure), 1994 e 1997(ESHSS). Mestrado e Doutorado em Letras pela PUC-Rio, em 1978 e 1986, respectivamente, sob a orientação de Silvano Santiago.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6714127200206716>

Márcia Chagas Kondratiuk

Bacharel em Letras, Português/Françês pela FFLCH USP, 1990, Bacharel em Matemática pela Pontífica Universidade Católica, SP, 1980. Escritora e tradutora. Autora de livros: *O trem dos animais* (Editora Giostri, 2013); *Lagartoleta*, poesia para crianças (Editora Giostrinho, 2014); *A fábrica do tempo* (Editora Giostri, 2019) e livro de poesia *Deusas cegas* (Editora Giostri, 2018).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1993-2890>

Maria Aparecida Barbosa

Professora de Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina (voluntária), pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Traduziu e publicou várias obras; com Heidermann organizou *Troca de Olhares: A Literatura de Expressão Alemã no Brasil e a Literatura Brasileira em Expressão Alemã*, Cadernos de Tradução, 2021.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4251298690385266>

Matheus Barreto

Doutor em Letras (USP [apoio CNPq]; um semestre em Universität Leipzig [apoio CAPES/DAAD]; e dois meses em Universität Salzburg [apoio OeAD]). Dedicou-se no doutorado ao(s) conceito(s) de ‘ritmo’ na análise e na tradução literárias. Assina seus livros de poemas como Matheus Guménin Barreto.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1196457777097468>

Monique Cunha de Araújo

Doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com período sanduíche e bolsa do DAAD [*Deutscher Akademischer Austauschdienst*], na Universidade de Tübingen, Alemanha. Atua e pesquisa na área de Literatura contemporânea em língua alemã, Estudos literários culturais e Literatura Comparada.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2656387305917088>

Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos

Docente do Departamento de Letras Modernas e do programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNESP. Doutora em Germanística pela Universidade Livre de Berlim. Graduada em Letras/ alemão, inglês e português pela UNESP- Universidade Estadual Paulista.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9004723951967343>

Romana Radlwimmer

Professora titular de literatura hispânica e lusófona na Universidade de Frankfurt. Ela é autora do livro *Wissen in Bewegung* e editora de antologias como *Transborder Matters and Relating Continents*. Atua e pesquisa na teoria literária e cultural latino-americana, com ênfase nas dinâmicas urbanas literárias e na literatura colonial espanhola e portuguesa do século XVI. Diretora dos projetos *Pandemics and Coloniality* e *Archives of Colonial Dis/Possession*, ambos financiados pela Fundação Volkswagen.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6237-6404>

Serge Margel

Filósofo, crítico literário e teórico de cinema. Ensina filosofia na Universidade de Neuchâtel, Suíça. É Professor Visitante na UNB. Publicou cerca de 20 livros e duzentos artigos. Como exemplo de sua produção, pode-se citar *Alteridade da Literatura: filosofia, etnografia, cinema*, de 2018.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4399503624096330>

Simone Homem de Mello

Escritora e tradutora literária. Estudou Letras (Anglo-Germânicas e Latinas) na Universidade de São Paulo, fez mestrado em Literatura Alemã na Universidade de Colônia (Alemanha) e doutorado em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina. Desde 2011, coordena o Centro de Estudos de Tradução Literária do museu Casa Guilherme de Almeida.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8812272729422798>

Susana Carneiro Fuentes

Doutora em Literatura Comparada pela UERJ, onde realizou Pós-doutorado (CAPES/FAPERJ). Escritora, atriz-performer, bailarina e tradutora, foi professora no Departamento de Letras Orientais e Eslavas (2018/2019) da UFRJ, com estudos em Literatura russa e brasileira, criação literária e cena teatral. Na UERJ contribuiu para cursos de Literatura Negra Brasileira e tradução e criação.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8807829530921217>

Susana Kampff Lages

Professora de Língua e Literatura Alemã da Universidade Federal Fluminense (UFF). Sua pesquisa atual focaliza as relações entre tradução memória, viagem e edição na obra de autores brasileiros e de língua alemã, em especial, Guimarães Rosa, Haroldo de Campos, Franz Kafka e Walter Benjamin.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6044310218719448>

Thaís Gonçalves Dias Porto

Possui graduação em Letras pela Universidade de São Paulo e mestrado pelo Programa de Estudos Literários da UNESP de Araraquara, onde atualmente é doutoranda do mesmo programa com projeto de pesquisa nas áreas de literatura alemã contemporânea, exofonia, tradução e identidade.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2486506537927853>

Viviana Gelado

Professora titular de Literatura hispano-americana na Universidade Federal Fluminense. Publicou, entre outros, *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*, 2006.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0429008326338754>

Werner Ludger Heidermann

Possui graduação em Deutsche Philologie e Philosophie (1981), doutorado em Letras (1988) e pós-doutorado (2012) pela Universität Münster. Foi leitor do DAAD na University of Jordan em Amã (1989-1992), trabalhou na Universität zu Köln/Alemanha e na Universidade Federal de Minas Gerais. É professor titular (desde 2014) da Universidade Federal de Santa Catarina.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6432871350791996>

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Anotações:

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

