

ESCRITOS

Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa | Ano 12, n.12 | 2018

doze

Prisca Agustoni

Adalberto Müller

Leda Tenório da Motta

Paulo Henriques Britto

Vitor Alevato do Amaral

Marcia Sá Cavalcante Schuback

Simone Homem de Mello

Fátima Saadi

Evando Nascimento

Olga Anokhina

Emilio Sciarrino

Vanda Anastácio

Carlos Alberto Figueiredo

Eduardo Horta Nassif Veras

Maria Betânia Amoroso

Mário Azevedo

Hélène Campaignolle

Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Leonardo Fróes

Júlio Castañon Guimarães

ESCRITOS

doze

Revista da Fundação Casa Rui Barbosa Ano 12, n.12 | 2018

	4	Sobre este número
	5	Editorial
Entre traduções	9	Minha viagem entre as línguas: uma reflexão sobre poesia, pátria e migração Prisca Agustoni
	14	Emily Dickinson: da obra ao rabisco Adalberto Müller
	30	Desler Baudelaire. Notas para nova tradução de <i>As flores do mal</i> Leda Tenório da Motta
	38	Forma e sentido em tradução de poesia Paulo Henriques Britto
	51	As traduções brasileiras de <i>Ulisses</i> e seus dois originais Vitor Alevato do Amaral
	66	Como as <i>Primeiras estórias</i> alunissaram em sueco Marcia Sá Cavalcante Schuback
	78	Augusto de Campos em alemão – trajetória de um projeto tradutório Simone Homem de Mello
	102	Tradução para teatro Fátima Saadi
	131	Tradução, metáfora e metamorfose: a “estética da emulação” segundo Van Gogh Evando Nascimento
	152	Plurilinguismo literário: da teoria à gênese Olga Anokhina e Emilio Sciarrino
Documentos	179	Fac-símiles de manuscritos de tradução
De papel e de recepção	195	As histórias que o papel conta: papel e investimentos simbólicos na correspondência da prisão do 2º marquês de Alorna (1726-1802) Vanda Anastácio
	211	A recepção da <i>Missae de Requiem</i> 1816 de José Maurício Nunes Garcia na década de 1890 Carlos Alberto Figueiredo
Dois poetas	241	Baudelaire e o Mal-entendido Eduardo Horta Nassif Veras
	252	Os Retratos-relâmpago: a escrita aforismática em Murilo Mendes Maria Betânia Amoroso

Entre imagens, escritas e livros	267	A obra-texto de Joaquín Torres-García – uma introdução Mário Azevedo
	295	Signos/escritas nas obras de artes plásticas do século XX Hélène Campaignolle
	315	Do códex ao livro eletrônico: escrita e som Maria do Carmo de Freitas Veneroso
Entrevista	333	Leonardo Frões
Resenha	347	Lições de Haroldo de Campos Júlio Castañon Guimarães
	351	Notícias bibliográficas
	354	Revista de revistas
	357	Resumos / Abstracts
	371	Colaboradores

PRESIDENTE DA REPÚBLICA
Luiz Inácio Lula da Silva

MINISTRA DA CULTURA
Margareth Menezes

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA

PRESIDENTE
Alexandre Santini

DIRETOR EXECUTIVO
Ricardo Calmon

DIRETOR DO CENTRO DE PESQUISA
Marcelo Viana

CHEFE DO SETOR DE EDITORAÇÃO
Benjamin Albagli Neto

Projeto Gráfico: Angelo Venosa

Diagramação: Ilário Bortoloso Junior | Tikinet
Revisão: Lucas Giron e Piero Kanaan | Tikinet

Todos os esforços foram realizados para a obtenção das autorizações dos detentores dos direitos de imagens. Nem sempre, porém, foi possível encontrar os titulares.

Agradecemos à VM Cultural a autorização para publicar as imagens de datiloscritos de Vinicius de Moraes.

ESCRITOS

Editor convidado: Júlio Castañon Guimarães
Editores acadêmicos: Marcos Veneu e Tânia Dias
Editor executivo: Benjamin Albagli Neto

CONSELHO CONSULTIVO

Carlos Mendes de Sousa (Universidade do Minho, Portugal)
Célia Pedrosa (UFF)
Florencia Garramuño (Universidad de San Andrés, Argentina)
Jacques Leenhardt (École des Hautes Études en Sciences Sociales, França)
James N. Green (Brown University, EUA)
Marcelo Gantus Jasmin (PUC-Rio)
Márcia Abreu (Unicamp)
Maria de Fátima Costa (UFMT)
Nísia Trindade Lima (Fiocruz)
Viviana Bosi (USP)

CONSELHO EDITORIAL

Antonio Herculano Lopes (FCRB - História)
Charles Gomes (FCRB - Direito)
Christian Edward Cyril Lynch (FCRB - Estudos Ruianos)
Eliane Vasconcelos (FCRB - AMLB)
Joëlle Rouchou (FCRB - História)
José Almino de Alencar (FCRB - Filologia)
Júlio Castañon Guimarães (FCRB - Filologia)
Marcos Veneu (FCRB - História)
Marta de Senna (FCRB - Estudos Ruianos)
Maurício Siqueira (FCRB - Políticas Culturais)
Soraia Farias Reolon (FCRB - Estudos Ruianos)
Tânia Dias (FCRB - Filologia)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Escritos: revista da Fundação Casa de Rui Barbosa. – Ano 12, n. 12 (2018) - .
– Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 2007- .
v.

Annual.
ISSN 1981-626X.

1. Ciência política. 2. História do Brasil. 3. Filologia. I. Fundação Casa de Rui Barbosa.

CDD
320.05
981.005
400.5

Elaborada no Serviço de Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa
pela bibliotecária Dilza Ramos Bastos - CRB7/2.348

Sobre este número

O preparo deste número da revista *Escritos* esteve a cargo do editor convidado Júlio Castañon Guimarães, nosso colaborador e um dos fundadores da nossa revista. Júlio fez parte do primeiro Conselho Editorial da *Escritos* e suas contribuições figuram em vários de nossos números. Tendo se aposentado do cargo de pesquisador do Serviço de Pesquisa em Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa, nem por isso passou a fazer jus à qualificação de “inativo”: a prova, o belo número que o leitor tem agora em mãos – ou em tela. Sua atuação trouxe a vantagem de um ponto de vista que, não sendo completamente externo, usufruiu de maior liberdade de circulação acadêmica e de criação editorial. A ele, com os nossos agradecimentos, os votos de que essa colaboração se renove por muitas vezes mais.

Os editores

Editorial

Um conjunto de artigos no campo dos estudos da tradução, campo que vem merecendo sempre intensa atenção, compõe a primeira das quatro seções em que foi organizada a matéria deste número da *Escritos*. Mas o movimento próprio da tradução como que cria diversas integrações entre essas seções. Visualidades, escritas, sonoridades, linguagens entram em contato em diferentes abordagens. Talvez a tradução, além da questão analisada aqui em vários casos e além do convívio das múltiplas línguas que ela supõe e acolhe, esteja entremeada aos componentes das demais questões – que se lembre a noção de “hospitalidade linguageira” que Paul Ricoeur propõe a propósito da tradução. Talvez também, além de uma complexa condição, a migração esteja de alguma forma, ainda que como imagem, no horizonte de todas essas conversas.

A entrevista deste número insere-se naturalmente nesse contexto, pois tivemos a possibilidade de contar com o tradutor e grande poeta da língua portuguesa Leonardo Fróes.

Uma nova seção, “Documentos”, é dedicada à publicação de material integrante dos acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Duas outras seções, de caráter informativo, somam-se à que é ocupada por resenhas. São notas breves que dão informação sobre publicações de interesse no âmbito da revista, tanto livros quanto revistas – para estas, retomou-se um título corrente em antigos jornais e revistas, o de “Revista de revistas”.

Este número 12 da *Escritos* está sendo publicado em 2024 embora seja datado de 2018. Essa discrepância é devida ao fato de que, por diversas razões, houve atrasos sucessivos e grandes intervalos entre os números. Essa explicação justifica o fato de que, às vezes seja possível identificar que determinado texto foi produzido após a data de publicação da revista ou que há nos textos referências a publicações posteriores a essa data. Os editores esperam que novos atrasos possam ser evitados e que assim aos poucos aproximemos a data da revista da efetiva data de sua publicação.

Júlio Castañon Guimarães
Editor convidado

ENTRE TRADUÇÕES

Minha viagem entre as línguas: uma reflexão sobre poesia, pátria e migração

Prisca Agustoni

Enquanto releio fragmentos do *Ulisses* de Joyce para preparar uma aula, me deparo com a cena de Bloom, que dialoga com um cidadão, no bar. Uma cena paradigmática daquilo que me queima por dentro. O cidadão está fechado em suas convicções que falam de raízes e purismos, enquanto Bloom erra, vagueia entre ideias e pontos de vistas móveis, tentando deslocar as fronteiras ideológicas do seu interlocutor, naufragando em suas incertezas e fazendo da humanidade em sentido amplo uma condição existencial que nos torna cidadãos do mundo.

Penso na releitura em chave joyceana da odisseia de Homero, daquele movimento de partida para explorar outras terras para depois voltar a si – que justamente em Joyce se faz desafio moderno e angustiante para a procura dos outros escondidos dentro de nós, do múltiplo, do plural, daquilo que inclusive é desviante. *Je est un autre*, como nos ensinou Rimbaud. Uma espécie de deriva no arquipélago da existência. Penso naquilo que me aproxima dessa forma de existir à maneira de um Ulisses-Rimbaud contemporâneo: reflito sobre os vários modos de partir, sobre o viver com a consciência de uma despedida iminente, que na verdade é nossa condição de vida a partir de quando temos consciência disso. E no fundo me pergunto se nesse vagar de Bloom entre as ruas de Dublin ou entre as esquinas de sua psique não estou encontrando inclusive minha própria deriva, o movimento do nosso ser errante. De nosso constante gesto de semear na terra para uma floração futura – a promessa de um retorno.

Penso então em minha odisseia pessoal e literária, em como conjuguei essas infinitas partidas com a escavação interior, e como a palavra (especialmente a palavra poética) é para mim um filtro que separa o essencial do supérfluo – o que dizer, como dizê-lo e porque seja necessário dizê-lo.

Sou uma poeta suíça de língua italiana, cuja língua materna é um dialeto que não sei escrever. Escrevo e me autotraduzo também em francês e em português. Assumir a língua do outro e ser habitada pelos outros foi meu modo de ser singular e plural ao mesmo tempo, um *je est un autre* como um mantra nunca revelado. Fiz do meu “naufragar” uma espécie de arquipélago cheio de portos e de ilhas onde encontro casas linguísticas-poéticas para estar e pausar. Junto com os outros.

Esse movimento pendular fez de mim um ser metamórfico, ou assim gosto de me considerar: uma poeta à escuta das muitas singularidades que me habitam, que abriram um sentido (pensado aqui como rumo, mas também como significado) na minha maneira de olhar para um mundo que é contraditório, plural, nunca sujeito a fáceis simplificações ou leituras unilaterais. Considero esse roteiro como uma escavação no interior das estratificações que compõem a procura de uma linguagem poética – declinada em diferentes idiomas, mas mesmo assim sempre em sintonia com uma única linguagem, a poética, meu instrumento de aderência ao mundo.

Escrever em vários idiomas, atravessar fronteiras geográficas e linguísticas. Logo lembro de três grandes vozes femininas que me guiaram nesse périplo de iniciação plurilíngue: a italiana Amelia Rosselli e sua poesia apátrida; a russa Marina Cvetaeva, com sua maravilhosa carta de 1932, escrita em francês, “Meu irmão feminino: carta à Amazona”, na qual a autora fala do amor proibido entre duas mulheres; e a suíço-húngara Agota Kristof, em especial seu breve e intenso relato autobiográfico “A analfabeta”: três mulheres migrantes, justamente, que transformaram a experiência biográfica da migração em fértil processo criativo, numa escrita que se desdobrou, se multiplicou em mais línguas e mais direções.

Porque se é um fato que faltam, na tradição literária ocidental, personagens femininas que encarnam o modelo da heroína caminhante, que descobre o mundo e sua interioridade na medida em que se perde na selva escura da vida ou da cidade (seja esta a Dublin de Bloom ou a Paris de Baudelaire) – à exceção das amazonas –, é também verdade que, na vida real, o processo migratório das últimas décadas – e sua narração – tem claramente rosto e voz femininos.

A leitura dos livros de Agota Kristof, em especial, me fez refletir sobre meu processo de escrita plurilíngue. Assim como é o caso de Kristof, são muitas vezes as mulheres as que constituem a espinha dorsal das diásporas contemporâneas, as que carregam as línguas de origem para partilhá-las com os filhos, alimentando o fogo da cultura. E que, às vezes, passam a escrever na língua de chegada. Não são, pois, como as Penélopes clássicas, e sim como Mollys que dizem “sim” para os acontecimentos da vida – um pouco traidoras, como a própria Molly, pois traem a tradição e a língua materna. Quer por necessidade, quer por vontade ou porque está à vontade num território sem fronteiras traçadas pelas convenções internacionais (que possam ser revistas de acordo com os interesses em jogo). Recentemente traduzi em português algumas obras de Kristof, que devem ser publicadas em breve no Brasil, e dessa experiência

nasceram alguns poemas, um dos quais proponho aqui para vocês (na versão portuguesa que já foi publicada):

a língua inimiga entra
pelos ouvidos e escorre
até à aorta

ali espera e rosna

um cão que sabe
o estranho à espreita
atrás da porta

nessa língua feita cão
que ladra
e rói o osso
da língua morta

a operária húngara
escreve seu caderno
como uma Penélope,
mais uma,
ela própria no exílio
tecendo
sua mortalha:

Agota Kristof
espera
a volta da língua
sacrificada,
a certeza da escrita
como única casa

rascunho eterno
numa língua torta

Também procuro, à minha maneira, deslocar os horizontes dos meus leitores, ainda que minimamente, e o faço utilizando uma “língua torta” – por que não? –, falando de uma realidade que talvez não seja tão clara naquelas latitudes, cruzando as perspectivas.

Foi intencional, por exemplo, a escolha da língua portuguesa para o livro de poemas publicado em São Paulo em 2020, *O mundo mutilado*, cujo tema central é a migração e a emergência humanitária do Mediterrâneo. Um tema pouco “visto” no Brasil, tão absorvido por seus problemas seculares. O resultado quiçá foi aquele de introduzir com a força oblíqua da poesia um olhar mais atento e sensível para a realidade de milhões de pessoas que partem do próprio território à procura de outras terras. Milhões de odisseias humanas.

Para além da minha viagem biográfica (sem dúvida menos interessante), existe outra, mais densa, que é justamente aquela que realizo na língua, isto é, a tentativa de entrar no universo do outro com seus instrumentos para deslocar seu olhar, renovar as aporias e as perplexidades. E para encontrar parcialmente a mim mesma na fragmentação dessa presença.

Minha pequena grande odisseia não termina ao chegar, quando largo a mala cheia de livros num canto da sala; ao contrário, é talvez nesse momento que começo a viajar pra valer.

É claro que no gesto de adotar a língua do outro para construir, dentro dela, outra casa possível, uma casa poética e humana, há elementos teóricos a serem discutidos e mudanças de paradigmas sugeridas nessa sobreposição de vozes e leituras “não-maternas” sobre o tecido literário e social de uma cultura. Como minha contribuição hoje se pretende mais a ser uma reflexão poética do que um estudo teórico-analítico, me limitarei a levantar algumas dessas questões, instigantes e urgentes, a serem abordadas pelos teóricos e críticos literários, quando confrontados com a crescente presença de poetas migrantes que escrevem poesia em mais de uma língua, e principalmente quando isso acontece no território de chegada delas, na reinvenção da pele através da língua do outro.

A existência de uma língua nacional “canônica” mais ou menos permeável às suas variações orais ou dialetais é elemento crucial para entender o grau de tolerância ou compreensão com a qual a chegada de uma poética misturada e plurilíngue (atravessada por outras línguas e dimensões) é recebida, escutada, considerada como contribuição relevante para a revisão constante do campo literário – algo que é ou deveria ser movediço e em constante adaptação, de acordo com as mudanças sociais, linguísticas e epistemológicas em curso numa determinada cultura que definem, pois, o gosto literário e o grau de abertura e de diálogo com o mundo.

Outra questão relevante para o debate atualíssimo que envolve a produção de uma escrita plurilíngue tem a ver com o campo de atuação da tradução e como esse universo lida com obras escritas primeiramente em língua estrangeira, cujos autores traduzem a si mesmos para o português. Quais são as implicações teórico-estéticas envolvidas nesse processo? Qual fricção esses textos provocam na cena literária “nacional”, tanto a da origem quanto a da chegada? A origem autoral (nacionalidade) é suficiente para determinar a ligação da obra a determinada tradição literária? E o que acontece com poetas brasileiros que vivem toda a vida fora das fronteiras nacionais, mas guardam a língua portuguesa como língua literária?

Essas e outras questões atravessam tanto quem escreve hoje em mais de uma língua quanto quem se debruça sobre essa produção poética: a fricção que a presença de outros mundos linguísticos e culturais exerce em uma língua que os “hospeda” faz com que essa língua poética se metamorfoseie em outra coisa, nova, movediça, o que me parece hoje um dos aspectos mais instigantes e poderosos no que diz respeito ao campo literário contemporâneo; a criação de uma nova língua, composta pelos vestígios e resíduos de outras línguas e experiências subjacentes, alheias, “estrangeiras” ao universo cultural que as recebe.

Assim como foi com a primeira palavra proferida pelos homens, ou como está acontecendo pela revisão, muitas vezes mal interpretada, do “lugar de fala” dos que ao longo da história estiveram representados como “objetos de fala” (mulheres, negros, comunidades de pessoas trans etc.), a decisão de escrever na língua do outro, ou melhor, escolher escrever em mais de uma língua (em mais de uma *langue d'écriture*) constitui um gesto que desafia uma ordem estabelecida do cânone literário, que se define ou a partir da nacionalidade do autor ou a partir da “língua” como elemento unificador de uma hipotética “pátria”. Nesse sentido, me parece muito promissor pensar em mulheres que resolvem desafiar essas noções e relativizam a noção de pátria (com tudo aquilo que historicamente e em termos jurídicos está relacionado ao termo) ao reivindicarem para si uma pluralidade de pátrias, ou melhor: ao tornarem possível um matriarcado mutante, adotivo e – por que não? – traidor dos valores mais caros à moderna noção de “pátria”.

Emily Dickinson: da obra ao rabisco

Adalberto Müller

A POESIA NA MANSARDA

Se há uma ficha que demora a cair em relação à recepção de Emily Dickinson é a que diz respeito à contradição de sua obra: por um lado, ela é moderna, e até popular: poetas como Juan Ramón Jiménez (em 1919) e Manuel Bandeira (em 1928)¹ escreveram sobre ela e a traduziram; filmes e séries recentes discutem sua vida; inúmeros cantores do universo *pop* e alternativo compõem sobre ou a partir de seus poemas;² até poetas de vanguarda como Augusto de Campos a incluíram em seu *paideuma*;³ por outro lado, sua obra não foi editada em vida, não passou pela experiência gráfica, permanecendo na forma do manuscrito, sendo apenas editada postumamente.

Ora, creio que não se deveria desprezar o significado real de uma obra manuscrita e não publicada ante o que chamamos hoje de literatura: o fato de que ela não tenha passado por uma *mediação editorial*, mediação tipicamente industrial-capitalista e moderna, que envolve um sistema social:⁴ numa primeira etapa, atores como o editor, o produtor, o revisor, o tipógrafo, o paginador, o capista, o encadernador; e, numa segunda etapa, a distribuição, a publicidade, a venda, a crítica e a leitura massiva – e eventualmente a atuação do próprio autor, como uma performance que influencia a venda, a crítica e até mesmo o sentido

¹ Sobre os tradutores de Dickinson no universo ibero-americano/brasileiro, ver: MÜLLER, Adalberto. Dickinson Latina: Imaginary Geography. In: MILLER, Cristiane; SÁNCHEZ-EPPLER, Karen (ed.). *The Oxford handbook of Emily Dickinson*. Oxford: OUP, 2022.

² Apenas para mencionar casos mais expressivos: o filme *A quiet passion* (2016, dir.: Terence Davies); a série *Dickinson* (2020-21), na Apple TV+ (com Hailee Steinfeld e Ellen Hunt); o álbum *Evermore* (2020), de Taylor Swift, com várias referências a Dickinson; a canção “I felt a funeral in my brain”, de Andrew Bird com Phoebe Bridgers (2022). Proximamente, o Banco do Brasil apresentará o espetáculo teatral *Eu sou ninguém*, inspirado na vida e obra de Dickinson (dramaturgia Adalberto Müller e Miriam Virna).

³ DICKINSON, Emily. *Não sou ninguém*. Traduções de Augusto de Campos. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2015.

⁴ SCHMIDT, Siegfried J. From literary discourses to the social system of literature. *Thesis Eleven*, Nova York, v. 29, n. 1, p. 95-104, 1991.

de sua obra.⁵ Diante desse complexo que é a literatura considerada do ponto de vista da sua medialidade,⁶ pode-se dizer que Emily Dickinson ou é uma escritora arcaica (pré-capitalista, pré-moderna) ou simplesmente uma autora anônima.

Essa contradição se torna mais interessante quando se pensa que, por um lado, mesmo usando a forma manuscrita, sua poesia não deixava de colocar problemas gráficos (como o uso peculiar de pontuação); de antecipar possíveis escolhas editoriais e de paginação (com a produção dos “fascículos” ou “poemas-envelope”); e até mesmo de criar um sistema de circulação (distribuição) em cartas por meio de uma rede (*network*) de leitores e de críticos, a quem os poemas eram cuidadosamente selecionados e enviados. Por outro lado, os problemas editoriais que sua obra manuscrita coloca – e que terão grande impacto na tradução dessa obra⁷ – têm provocado grandes dissensos críticos e uma pluralidade de formas de editar e compreender sua obra. Essas contradições serão o objeto do que vamos demonstrar aqui, que é a ideia de que a obra de Dickinson tem que ser entendida a partir da precariedade existente entre a *intentio* autoral e a recepção pública, e a esse interstício dou o nome de sutura, pensando na costura que se faz sobre o tecido vivo – sobre o texto que vive.

Tomemos inicialmente um poema sobre o tema partindo do manuscrito, de suas transcrições e de duas traduções.

⁵ SÁ, Sérgio de. *A reinvenção do escritor: literatura e mass media*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

⁶ MULLER, Adalberto; FELINTO, Erick. Medialidade: encontros entre os estudos literários e os estudos de mídia. *Contracampo*, Niterói, n. 19, p. 125-136, 2008.

⁷ DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. V. I: Os fascículos. Tradução e notas de Adalberto Müller. Prefácio de Cristanne Miller. Brasília, DF: Ed. UnB; Campinas: Ed. Unicamp, 2020. p. 800-839.

FIGURA 1⁸

Publication is the Auction
 Of the Mind of Man.
 Pours - a purifying
 For so foul a thing

 Possibly - our Use - would
 rather
 From our Earth - go
 White - Unto the White-Creator
 Than incur - Our Error -

 Thought belong to them who
 gain it -
 Then - to them who bear
 Its Corporeal Illustration - Sell
 The Royal Air -

 In the Parcel - to the Merchant
 Of the Humane Grace -
 But produce no Human Spirit
 To disgrace of Price -

Fonte: https://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/12175784.

⁸ DICKINSON, Emily. Manuscrito 59b. Disponível em: https://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/12175784. Acesso em: 3 out. 2023.

QUADRO 1

<p><i>Publication – is the Auction Of the Mind of Man – Poverty – be justifying For so foul a thing</i></p> <p><i>Possibly – but We – would Rather From Our Garret go White – unto the White Creator – Than invest – Our Snow</i></p> <p><i>Thought belong to Him who gave it Then – to Him Who bear It's Corporeal illustration – sell The Royal Air –</i></p> <p><i>In the Parcel – Be the Merchant Of the Heavenly Grace – But reduce no Human Spirit To Disgrace of Price – (A)</i></p>	<p>Publicação – é o Leilão Da Mente do Homem – Pobreza – até justifica Por coisa tão insana –</p> <p>É possível – mas Nós – antes deixaríamos Nossa Mansarda – Em Branco – ao Branco Criador – Que investir – Nossa Neve –</p> <p>Pensamento pertence Àquele que o deu [Mais] Que – Àquele Que usa – Sua ilustração Corpórea – vende O Ar Real –</p> <p>Em Lotes – é o Mercador Da Graça Celeste – Mas não reduza o Espírito Humano À Desgraça do Preço – (B)</p>
<p><i>Publication – is the Auction Of the Mind of Man – Poverty – be justifying For so foul a thing</i></p> <p><i>Possibly – but We – would rathe From Our Garret go White – unto the White Creator – Than invest – Our Snow –</i></p> <p><i>Thought belong to Him who gave it Then – to Him Who bear It's Corporeal illustration – sell The Royal Air –</i></p> <p><i>In the Parcel – Be the Merchant Of the Heavenly Grace – But reduce no Human Spirit To Disgrace of Price – (C)</i></p>	<p>Publicar – é o Leilão Da nossa Mente – Pobreza – Uma razão De algo tão deprimente</p> <p>Mas Nós – antes, em Greve, Da Mansarda ir, sem cor, Branca – ao Branco Criador – Que investir – Nossa Neve</p> <p>A Ele o nosso Pensamento Pertence – A Ele Que encomenda Sua ilustração Corpórea – a Venda Do Real Alento –</p> <p>Mercar, sim – o que emana Do Celeste Endereço – Sem reduzir a Alma Humana – À Desgraça do Preço – (D) 99</p>

Já da transcrição diplomática (A) à transcrição usada por Johnson⁹ (C) notamos uma primeira disparidade na diferença entre a linha e o verso: no primeiro verso da segunda estrofe, a linha termina em “*would*”, mas o verso termina em “*rather*”, e sabemos-lo por três razões: 1) a falta de espaço na folha; 2) o uso de minúsculas; a escansão dos versos de sete e cinco sílabas (uma medida menos frequente em Dickinson, que usa quase sempre o *common metre*, ou seja, versos de oito e seis sílabas, ou tetrâmetros e trímetros). O problema editorial surge entre o terceiro e o quarto verso da terceira estrofe, pois a palavra “*sell*” deveria, seguindo o padrão métrico, estar no verso seguinte, mas ocorre que depois dela o “*The*” vem capitalizado, indicando um começo de verso. Embora seja idiossincrático em Dickinson o uso de maiúsculas inesperadas – como no adjetivo em vez de no substantivo em “*Corporeal illustration*” –, não há registros do uso da maiúscula no artigo definido “*the*”, a não ser em raros casos de ênfase – o que não ocorre aqui, sobretudo porque o artigo definido vem seguido de duas palavras grafadas com maiúsculas.

Fiz uma tradução (B) da transcrição diplomática para comentar algumas escolhas de outras traduções, como a de Augusto de Campos (D). Observe-se que a primeira palavra, “*Publication*”, não foi vertida por Augusto de Campos (D) como “*Publicação*”, mas sim com a forma verbal (infinitiva) “*Publicar*”. Assim também fizeram outras duas tradutoras, Aíla de O. Gomes¹⁰ e Ana L. Amaral,¹¹ talvez para buscar um verso mais curto. A condensação elíptica dos versos, aliás, é a marca de Augusto de Campos, tradutor que a meu ver melhor entendeu o caráter de extrema compressão da sintaxe dickinsoniana. Mas por mais que “*Publicar*” seja uma boa opção métrica, creio que vale pensar o que é mesmo “*Publication*” aqui.

É preciso antes de tudo assinalar que Emily Dickinson tinha consciência de que escrevia dentro de um sistema literário desenvolvido, um sistema que, aliás, era um dos mais pujantes do mundo, com grandes editoras comercializando livros e auferindo lucros importantes, com crítica especializada e espaços de crítica em jornais e revistas de grande circulação e um público leitor exigente, frequentemente dispendo de boas bibliotecas particulares e/ou públicas à sua disposição (como era o caso da família Dickinson), e, sobretudo, com um sentido de prestígio e importância social dos escritores junto à sociedade. Tudo isso foi tematizado, aliás, por um contemporâneo de Dickinson que fez muito sucesso, Herman Melville, em seu romance *Pierre*;

⁹ DICKINSON, Emily. *The poems of Emily Dickinson*. Edição: Thomas H. Johnson. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1955.

¹⁰ DICKINSON, Emily. *Uma centena de poemas*. Tradução: Aíla de Oliveira Gomes. São Paulo: T.A. Queiroz; Edusp, 1984. p. 193.

¹¹ DICKINSON, Emily. *Duzentos poemas*. Tradução: Ana Luísa Amaral. Lisboa: Relógio d'Água, 2014. p. 251.

or, *the ambiguities* (1853), uma sátira virulenta da reação de autores “criativos” com um mercado editorial tão inescrupuloso e brutal quanto o mercado de carnes ou de roupas.

Além de se espelhar frequentemente em escritoras de grande sucesso que enfrentaram o mercado editorial masculino usando táticas inteligentíssimas – como as irmãs Brontë, Elizabeth Barrett Browning e George Eliot (Mary Ann Evans) –, Dickinson cultivou uma amizade literária (e afetiva) com Samuel Bowles (editor do *Springfield Republican*, um dos jornais de maior circulação nos Estados Unidos) e com Thomas Wentworth Higginson, figura chave no abolicionismo e no transcendentalismo literário americano, colunista literário da *Atlantic Monthly* (ou *The Atlantic*), a mais importante revista literária americana. E não nos esqueçamos que, além de ler diariamente livros, jornais e revistas, Dickinson estava perto de Boston, que era então o grande centro cultural e literário da América.

O termo “*Publication*” tem então um peso grande na vida da jovem poeta. Se lermos o seu dicionário mais usado, o *Webster* de 1844 (que ela comparava à Bíblia e à obra de Shakespeare), encontramos as seguintes definições para *publication* e para *publish*:

publication, n. [ME < OFr < L.; see **publish**, v.]. Marketing; general release; commercial distribution; sale of an author’s creation; issue of a book; printing of a written work for distribution to the general public; [fig.] fame; exposure; disclosure; revelation to common knowledge.

publish (-ed, -es), v. [ME < OFr < L. *pūblicāre*, make public, publish, confiscate; see public, adj.] A. Utter; produce; convey; transmit; bring forth; express audibly; communicate generally; share verbally; [fig.] sing; chirp; emit vocally; chant aloud. B. Appear; materialize; emerge; issue; release; come into view. D. Display; exhibit; show; become manifest. D. Duplicate; make an exact copy available for viewing; [fig.] photograph; illustrate; illuminate.¹²

Não é difícil perceber que Dickinson está sendo bastante específica, e, ainda mais, pensando na forma do livro, para a qual o projeto dos *fascículos* tendia em 1863, data em que esse poema aparece copiado no fascículo 37 (do qual vêm os furos de agulha para a costura, na lateral esquerda da página). Esse fascículo, aliás, fala muito sobre o conflito entre o público e o privado, entre a exibição e o recolhimento, entre

¹² PUBLICATION. In: EMILY Dickinson Lexicon. Provo: Brigham Young University, c.2007-2023. Disponível em: <https://edl.byu.edu/lexicon/term/646593>. Acesso em: 15 ago. 2023; PUBLISH. In: EMILY Dickinson Lexicon. Provo: Brigham Young University, c.2007-2023. Disponível em: <https://edl.byu.edu/lexicon/term/646595>. Acesso em: 13 set. 2023.

a fama e anonimato. Num dos poemas, lemos que a melhor peça de teatro é aquela que se faz “depois que o Público se dispersa/e Fecha o Guichê –”, e assim prossegue:

QUADRO 2

<p><i>“Hamlet” to Himself were Hamlet – Had not Shakespeare wrote – Though the “Romeo” left no Record Of his Juliet,</i></p> <p><i>It were infinite enacted In the Human Heart – Only Theatre recorded Owner cannot shut –</i></p>	<p>[“Romeo”] leave</p> <p>[were] tenderer</p> <p>Never yet was shut</p>
<p><i>“Hamlet” seria o espelho de Hamlet Sem Shakespeare e sua caneta – Mesmo se “Romeu” não deixou Retrato De sua Julieta</i></p> <p><i>Todo dia se encena um ato No Coração Humano – Único Teatro que abre Todo dia do ano –</i></p>	<p>[não] deixasse</p> <p>Suave [se encena]</p> <p>que [não fecha]¹³</p>

Mesmo sem a encenação (e sem o jogo de espelhos da encenação), Hamlet é Hamlet (um jogo curioso de espelhos aqui), assim como o amor de Romeu e Julieta existe sem que haja uma forma de “record” – que é uma forma de registrar para publicar, também. Em outros termos, há uma aposta na intimidade contra a exposição, o que é o tema central no poema “Publication” e em toda a vida e a obra de Dickinson. Por isso mesmo, as anotações que ela faz à margem do poema (camadas hoje de “alternativas”) permanecem como hesitações que não se resolvem em um texto que quer permanecer se encenando para si mesmo e para o “coração humano”, um texto vivo, que só se fecha em sutura.

Daí porque Publicação equivale a Leilão – uma forma de expor e vender publicamente, como ainda se faziam com os escravos, humanos transformados em mercadorias: a abolição ou “Emancipation Proclamation” é assinada por A. Lincoln justamente em 1863. A rima interna de “Publication” e “Auction” (que os tradutores de língua portuguesa evitam) não é casual e não soa mal: pelo contrário, ela rima em todos

¹³ DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. V. I: Os fascículos, p. 724-725.

os sentidos, inclusive o político, com a “Emancipation Proclamation”, de Lincoln. O espaço íntimo da poesia é, portanto, um espaço onde se encena uma outra política: se lá fora não há que se leiloar os corpos, aqui não há que se leiloar a mente – a não ser que se cometa uma coisa tão desumana (“*so foul a thing*”) para sair da pobreza.

Poderíamos pensar aqui num eco da amizade literária de Dickinson com Benjamin Franklin Newton, o secretário do escritório de advocacia de seu pai, de origem humilde, que Dickinson considerava seu “preceptor” (Carta 153), e que morreu muito jovem, abrindo feridas existenciais em Dickinson; ou na amiga-amante Susan Gilbert (Dickinson), também pobre e com ambições intelectuais e artísticas, mas que escolhe casar-se com o irmão de Emily para sair da pobreza. Sabemos que Susan tentava dar impulso à carreira literária de Dickinson, havendo enviado alguns de seus poemas para publicação em jornais e revistas, e é bem provável que o poema esteja “endereçado” a ela. Mas também podemos ver um poema como uma resposta velada a dois “editores” que Dickinson acalentava, até esse período, como possíveis responsáveis pela publicação de sua obra, T.W. Higginson e Samuel Bowles.

“É possível –”: a segunda estrofe começa como uma resposta a tudo isso (o “leilão” literário-editorial, a luta contra a pobreza), mas o lugar do poeta é a Mansarda (“*Garret*”), espaço no sótão das casas da Nova Inglaterra geralmente alugados para estudantes ou pessoas conhecidas incapazes de manter uma vida econômica estável. O uso do termo “mansarda” em minha tradução (abaixo) remete diretamente ao poema “Tabacaria”, de Álvaro de Campos (Fernando Pessoa), de quem Dickinson é uma “precursora” em muitos sentidos:

Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,
 Ainda que não more nela;
 Serei sempre o que não nasceu para isso;
 Serei sempre só o que tinha qualidades;
 Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta,
 E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira,
 E ouviu a voz de Deus num poço tapado.
 Crer em mim? Não, nem em nada.

Se há um gesto moderno (no sentido estético, de vanguarda) em Dickinson, este é justamente o da recusa, que lembra a recalcitrância do Bartleby de Melville: “*I would prefer not to*”. Como em Álvaro de Campos, ainda que não more na mansarda, Dickinson cria para si uma mansarda literária – até que se fecha em seu quarto. Quarto que não era bem uma mansarda: com suas quatro janelas muito grandes,

dando para a aurora e para o poente, Dickinson via e ouvia toda a cidade e o campo como um *home theater* – protegida por cortinas e pela roupa branca, que aumentavam a sua invisibilidade social. Aliás, o branco cumpre uma função importante aqui.

QUADRO 3

<p><i>but We – would rather From Our Garret go – White – unto the White Creator – Than invest – Our Snow –</i></p>	<p>É possível – mas Nós – antes Deixaríamos Nossa Mansarda – Em Branco – ao Branco Criador – Que investir – Nossa Neve –</p>
--	--

A frase enigmática, que abusa do hipérbato e da elipse, poderia ser lida assim: mas nós teríamos preferido ir/preferiríamos ir Branca[s] para/em direção ao Criador Branco, do que investir [em] nossa [própria] neve [branca]. Em primeiro lugar, o branco é a imagem da pureza na tradição puritana em que Dickinson foi criada. Sabemos que o vestido branco que Dickinson costurou e passou a usar nos anos finais da reclusão é o mesmo que ela queria usar no caixão, para encontrar (o quanto antes!) o “Branco Criador”, ou a Suprema Perfeição, que será descrito como aquele que criou a “Ideia” de quem as criaturas são a “Ilustração corpórea”. Nesse estranho (*uncanny*) jogo de espelhos metafórico, o branco pode ser visto também como a página em branco (sentido que eu uso em minha tradução, abaixo). Mas de que trata a comparação “*we would rather... than*”, “preferimos isso... a”? Isso depende do sentido ambíguo (e dificilmente traduzível) de “*invest*”, que pode significar enfeitar e investir. Em ambos os casos, parece que, à poeta, a página em branco é melhor do que “enfeitar a neve”, ou seja, chover no molhado, ou melhor que investir no nada (e aqui a neve fria parece ser o mercado branco e frio).

As estrofes seguintes não são menos enigmáticas e estranhas que essa. Conforme descreveu Cristanne Miller em seu estudo seminal sobre o estilo de Dickinson, ela usa e abusa de características de compressão, disjunção, repetição, elipse, inversão, mistura de elementos lexicais e deslocamentos semânticos, criando uma linguagem retorcida, uma “*ungrammar*”¹⁴ que muitas vezes torna o poema ilegível, ou mantém qualquer significação em suspenso – e a isso damos o nome de sutura,¹⁵ para pensar em como manter, na tradução, características desse

¹⁴ MILLER, Cristanne. *Emily Dickinson: a poet's grammar*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.

¹⁵ MÜLLER, Adalberto. *Stitch and suture: translating Emily Dickinson in Brazil. The Wenshan Review of Literature and Culture*, Taipei, v. 15, n. 1, p. 147-157, 2021.

estilo. Na terceira estrofe, há um confronto entre quem “dá” (cria) a Ideia e quem a “suporta”, ou seja, quem anda com ela e a vende de porta em porta como quem vende o “Ar Real”. Finalmente, na última estrofe, admite-se a “venda” e até o “Mercador” – mais um eco do *Mercador de Veneza*, muitas vezes citado por Dickinson,¹⁶ que leva Antonio a vender um quilo de sua própria carne (ou seja, a sua vida) ao judeu Shylock para que seu amigo Bassanio se casasse com Portia. Também é possível que se vendam lotes (“*parcel*” é originariamente um pacote de mercadorias vendidas em conjunto) da Ideia, mas não se deve submeter o “Espírito Humano” – a criatividade, a poesia – à desgraça do preço. Dickinson parece agir aqui com a astúcia de Portia, que salva Antonio, impondo que Shylock corte o quilo de carne de Antonio sem derramar uma gota de sangue! O poema termina assim como a peça shakespeariana, com a humilhação do Shylock literário, o editor, que quer transformar a “celeste graça” da inspiração e da intimidade na “desgraça do preço” da mercadoria. Por isso, o poema também retorna ao início: “Publicação – é o Leilão”.

Publicação – é o Leilão
 Da Mente Humana –
 Pobreza – até justifica
 Coisa tão desumana

É possível – mas Nós – deixamos
 A nossa Mansarda breve
 Em Branco – ao Branco Autor –
 Ao invés de investir – na Neve –

A Ideia pertence a Quem criou –
 Mais – que a Quem suporta a
 Ilustração Corpórea – e vende
 O Ar Real – de porta em porta –

Em Lotes – Seja o Mercador
 Daquela Celeste Graça –
 Mas não reduza o Humano Espírito
 À Desgraça do Preço –¹⁷

¹⁶ Por exemplo, no famoso poema “I asked no other thing – Brazil?” (DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. V. I: Os fascículos, p. 628).

¹⁷ *Ibid.*, p. 735-737.

DOS FASCÍCULOS AOS RABISCOS

A publicação póstuma da obra de Dickinson é uma história que já completou 130 anos e está longe de ser um ponto pacífico. Na primeira edição (1890),¹⁸ levada a cabo pelo mesmo T.W. Higginson (já arrependido de a ter ignorado) e por Mabel Loomis Todd, contava-se pouco mais de uma centena de poemas. Por volta dos anos 1930 (quando Dickinson era louvada pelos poetas imagistas e pela nova crítica), já se conheciam quase 500 poemas, além das cartas, que começaram a se tornar cada vez mais apreciadas. Quando Thomas H. Johnson publica a primeira edição crítica, o número salta para 1.775 poemas numerados e organizados cronologicamente, contendo as alternativas e as variantes. Em 1981, Ralph W. Franklin publica uma edição fac-similar dos “fascículos”, mas abandona o projeto, e publica depois (1998)¹⁹ uma nova edição crítica com 1.789 poemas, também com os alternativas e variantes, mas discordando em muitos pontos da datação de Johnson e vinculando os poemas aos fascículos e aos “sets” (folhas soltas, que seriam possivelmente transformados em fascículos). Nos anos 1980-1990, a crítica salienta cada vez mais a importância dos fascículos enquanto método autoral-editorial de Dickinson,²⁰ por outro lado, uma visão editorial feminina e feminista se impõe cada vez mais, contestando o trabalho catalográfico e esquemático de Johnson e Franklin. Em 1998, Ellen L. Hart e Martha N. Smith²¹ publicam as cartas de amor de Dickinson a Susan, nas quais os poemas aparecem em transcrição diplomática. Martha Nell Smith levará a cabo a publicação da obra integral de Dickinson num *website* contendo os manuscritos e as diferentes formas de transcrição (edickinson.org). Duas outras editoras mulheres prosseguem editando a obra de Dickinson ainda hoje: Cristanne Miller e Marta L. Werner.

Coube a Cristanne Miller retomar o trabalho abandonado por Franklin e publicar os fascículos, mas integrando-os aos “sets” (folhas soltas) e ao restante da obra poética. A edição de Emily Dickinson *Poems as she preserved them*, que Miller publicou em 2015 pela Harvard Press, incorpora as alternativas aos versos dos poemas, mas exclui as variantes, porque o próprio título já aponta para o conceito:

¹⁸ DICKINSON, Emily. *Poems*. Edição: Mabel Loomis Todd e T. W. Higginson. Boston: Roberts Brothers, 1890.

¹⁹ DICKINSON, Emily. *The poems of Emily Dickinson*. Edição: Ralph W. Franklin. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1998.

²⁰ CAMERON, Sharon. *Choosing not choosing: Dickinson's fascicles*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

²¹ HART, Ellen Louise; SMITH, Martha Nell (Org.). *Open me carefully: Emily Dickinson's intimate correspondence to Susan Huntington Dickinson*. Ashfield, MA: Paris Press, 1988.

os poemas são apresentados “tal como ela os preservou”, já que muitas variantes derivam de cartas ou de manuscritos perdidos ou copiados por terceiros. A edição de Miller demonstra duas coisas importantes: primeiro, a edição integral dos fascículos revela o empenho de Dickinson, entre 1858 e 1865, em criar algo como um projeto editorial, pois os fascículos recebiam um tratamento próprio que envolvia a escolha, a revisão, a cópia, a disposição na página, e, por fim, a dobra e a costura. Ainda hoje, inúmeros trabalhos se dedicam a entender o empenho autoral-editorial dos fascículos.²² Em segundo, Miller destaca, além das alternativas (que criam hesitações de sentido e revelam a sutura sob a costura), a circulação e o endereçamento dos poemas.

Em conjunto, a edição de Crisianne Miller também revela que os poemas de Dickinson são tão histórico-circunstanciais quanto “metafísicos” ou “universais”. Esse trabalho que funde história e crítica textual revela que Emily Dickinson, em que pese a reclusão, era uma mulher do seu tempo, plenamente engajada com questões políticas e sociais, e que, ao mesmo tempo, desenvolveu um projeto literário tão tenaz quanto irreverente, que estava na contramão daquilo que o sistema e o mercado literário impunham. Como no poema “Publication – is the Auction”, em que Dickinson vai apresentando os “lotes” da divina graça da poesia, mas não submete seu espírito à “desgraça do preço”, o mercado. Lembremos que estamos falando não de qualquer mercado, mas do coração do mercado capitalista que se formava na América no tempo em que Dickinson escrevia. O mesmo mercado que deixou Herman Melville morrer faminto e anônimo em Nova York. Como Bartleby, já dissemos, Dickinson disse ao mercado: “*I would prefer not to*”.

Ao contrário das antologias de Dickinson que ainda circulam no Brasil e em outros países, muitas das quais embaralham mais ainda a relação entre escrita e história, apresentando os poemas sem qualquer ordem que não a da escolha subjetiva do tradutor, retirando-os de qualquer contexto, como se fossem espécimes raros de um gabinete de curiosidades, a tradução da *Poesia completa*²³ no Brasil tenta seguir o esforço realizado por Crisianne Miller de situar Dickinson em seu tempo e *também* em seu modo de pensar a literatura. Assim, trata-se de uma decisão – a do tradutor – que é acima de tudo ética. Evidentemente, para leitores acostumados com a intensidade de algumas antologias – uma edição de poemas

²² CAMERON, Sharon. *Choosing not choosing: Dickinson's fascicles*; SOCARIDES, Alexandra. *Dickinson unbound: paper, process, poetics*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

²³ DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. V. II: Folhas soltas e perdidas. Tradução e notas Adalberto Müller. Brasília, DF: Ed. UnB; Campinas: Ed. Unicamp, 2021.

selecionados a dedo, todos de forte impacto estético –, a leitura dos mais de 1.800 poemas da *Poesia completa*, com seu aparato crítico, pode parecer cansativa. Mas é um trabalho que se pauta menos pela escolha e exclusão do que pelo acompanhamento e inclusão. Como eu disse numa entrevista: algumas antologias de poesia de Dickinson – como as de Augusto de Campos – são como a *haute-couture*; meu trabalho é o *prêt-à-porter*, no sentido de que ele torna acessível a todos os leitores a costura e a sutura de Dickinson, as suas escolhas e as suas indecisões, o trabalho da artista inovadora que cria modelos únicos e o trabalho da artesã que repete seus próprios modelos. Assim, os dois volumes da *Poesia completa* são também livros para que outros possíveis tradutores se aventurem na experiência de traduzir, aumentando o repertório de poemas traduzidos, eventualmente usando partes das minhas traduções, como os costureiros que copiam modelos das revistas de moda.

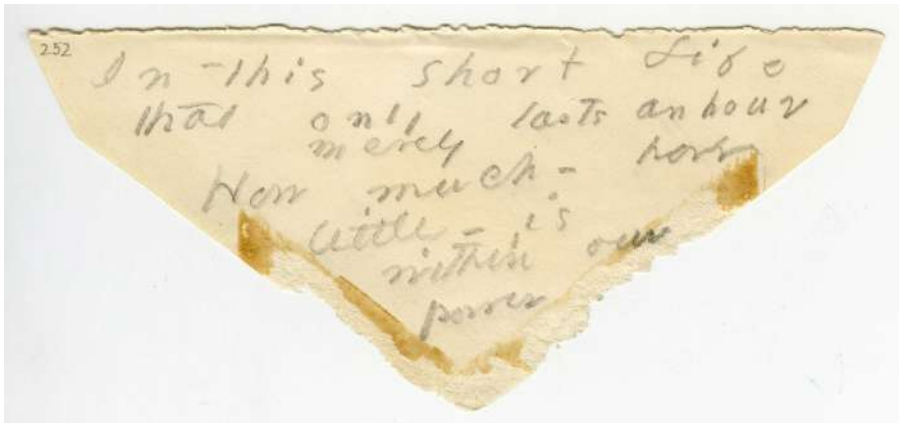
Numa linha complementar à de Cristanne Miller, mas seguindo uma orientação bem diversa, Marta L. Werner vem se dedicando a publicar manuscritos de Dickinson que não adaptam bem às categorias de “poema” ou de “carta”, e que ficaram de fora das publicações de referência. O trabalho de Werner começou com a publicação dos *Open folios*,²⁴ pequenas anotações e rabiscos, textos inclassificáveis, que revelam a “cena da escrita” descontínua e fluida de Dickinson e procuram conduzir os leitores a um Arquivo, mais do que uma Obra. O trabalho de Werner se expandiu e ganhou grande destaque com a publicação (em conjunto com Jen Bervin) de *The gorgeous nothings*,²⁵ uma edição fac-similar dos “envelope-poems” de Dickinson, escritos em envelopes de sua correspondência passiva. Em muitos desses textos, além da forma da hesitante da escrita (ou sutura), o caráter visual do papel acaba influenciando também na visualidade do texto. No poema A252,²⁶ por exemplo, a própria forma triangular da aba do envelope parece sugerir a progressão do poema para um vértice que comenta a frase inicial (“nessa curta vida”), como se o encurtar do tema fosse também um encurtar da forma.

²⁴ WERNER, Marta. *Emily Dickinson's open folios: scenes of reading, surfaces of writing*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998. No Volume 1 de *Poesia completa*, transcrevemos e traduzimos um desses *Open folios* (DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. V. I: Os fascículos, p. 794-795).

²⁵ WERNER, Marta L.; BERVIN, Jen. *The gorgeous nothings*. Nova York: Granary Books, 2013.

²⁶ *Ibid.*, p. 62-63.

FIGURA 2



Fonte: https://www.edickinson.org/editions/2/image_sets/12172093.

[*In this short life/that only (merely) lasts an hour/How much – how/little is/within our/power*]

[Nessa curta vida/que só (meramente dura uma hora/Quanto – quão/pouco está/em nosso/poder]²⁷

Curiosamente, a palavra que aparece nesse vértice é “power”, apontando para a tensão entre o extenso e o intenso, entre a base e o vértice do triângulo invertido. Uma especulação feminista não deixaria de ver no triângulo a representação do sexo feminino – e aí o “poder” ganharia conotações de gozo e empoderamento.

Os trabalhos mais recentes de Marta L. Werner seguem a linha de “expansão” do sentido dos textos de Dickinson para além dos gêneros fechados, apostando na abertura e na fluidez. Em *Writing in time: Emily Dickinson master hours* (2021), Werner desconstrói, entre outras coisas, a figura biográfica e masculina do Mestre (para quem se acreditava e se acredita ainda que ela teria escrito a sua obra), demonstrando que o “Mestre” é antes um artifício de retórica textual interno ao processo de escrita. No *website Dickinson Birds* – sobre o qual Werner escreveu especialmente para a revista *Cult*, no dossiê que organizei em 2022²⁸ – a crítica

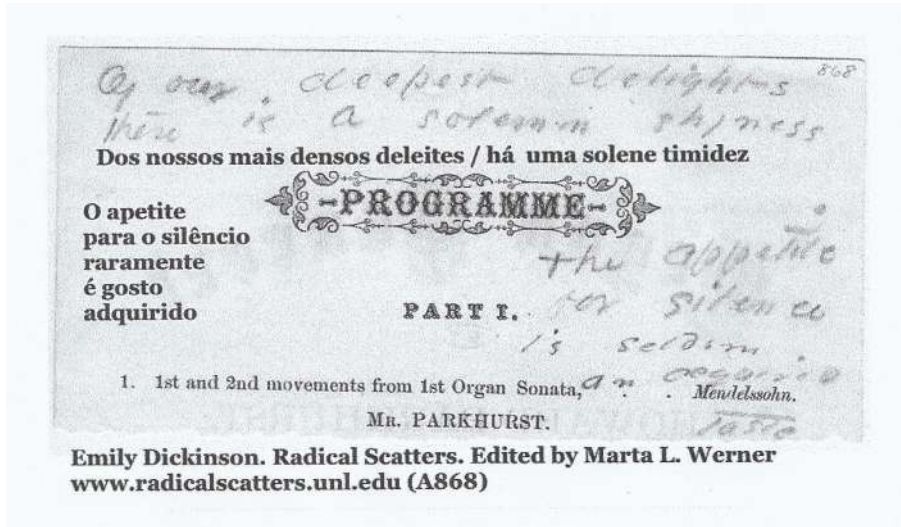
²⁷ DICKINSON, Emily. Manuscrito A 252. Tradução Adalberto Müller. Disponível em: https://www.edickinson.org/editions/2/image_sets/12172093. Acesso em: 3 out. 2023.

²⁸ MÜLLER, Adalberto. Dossiê Emily Dickinson. *Cult*, São Paulo, n. 280, mar. 2022.

seleciona os poemas de Dickinson sobre pássaros, acompanhando-os de registros sonoros, descrições, mapas e todo um aparato de (eco)crítica cosmo-tecno-política. Como Werner escreve no texto de quarta capa do volume II da *Poesia completa*, há uma “escrita que segue o passo” dos pássaros, “e, quiçá, os ultrapassa”.

Por fim, no *website Radical Scatters*, Werner apresenta o que parece ser o *grand finale* do trabalho iniciado em 1988, com a reprodução, transcrição, comentário e interação de 82 documentos/fragmentos produzidos nos últimos 15 anos de vida de Dickinson – os anos de isolamento quase total, de doenças, de dores agudas, da perda de ambos os pais, do silêncio. Trata-se de uma obra inconclusa, que pode acabar em livro ou pode se expandir, mas que traz em si textos de “desorientação” e de “reorientação” dentro do arquivo Dickinson, que parece estar longe de ser um local fechado, único, exclusivo, unidirecional. Pelo contrário, parafraseando William James, o arquivo Dickinson é como um fluxo de consciência, um *pluriverso*. Para concluir (sem concluir de fato), deixo aqui uma imagem contendo a tradução de um desses rabiscos radicais da última Dickinson, que retoma, de alguma forma, temas já expostos em “Publication – is the Auction” sobre a relação da poesia com o mercado – e com o mundo.

FIGURA 3



Fonte: <http://radicalscatters.unl.edu/images/figures/1000px/a868.jpg>.

[Of our deepest delights/ there is a solemn shyness/ The appetite/ for silence/ is seldom/ an acquired/ taste – Dos nossos mais fundos deleites/ há uma uma solene timidez/ O apetite para o silêncio/ é raramente/ um gosto/ adquirido]²⁹

²⁹ DICKINSON, Emily. Manuscrito A 868. Transcrição de Marta L. Werner. Tradução Adalberto Müller. Disponível em: <http://radicalscatters.unl.edu/images/figures/1000px/a868.jpg>. Acesso em: 3 out. 2023.

Desler Baudelaire. Notas para nova tradução de *As flores do mal*

Leda Tenório da Motta

Como traduzir o título da peça de número cinco dos *Pequenos poemas em prosa: o spleen de Paris*, de Baudelaire? O problema segue em aberto. O enunciado diz: “*La chambre double*”. A forma estabelecida entre nós, desde uma primeira tradução integral, dos anos 1930, por Araripe Junior, para a Athena Editora, a que se segue uma outra bem mais conhecida, dos anos 1950, por Aurélio Buarque de Holanda, para a José Olympio,¹ cravou: “O quarto duplo”. Desde então, até porque vem na esteira da proferição deste mestre lexicógrafo e importante homem de letras, é com tal proposta tradutória que se joga. Assim, vamos encontrá-la na quase totalidade das retraduições dos poemas em prosa que, de repente, começam a se multiplicar no final do século passado, como percebe Marcelo Jacques de Moraes na apresentação de uma delas.² É o que já se pode verificar nesta mesma tradução, realizada pela dupla Isadora Petry e Eduardo Veras, para a editora Via Leitura, em 2018. Mas também na de Alessandro Zir, para a LPM, em 2016, e na de Dorothée de Bruchard, para a Hedra, em 2009. Veja-se, de resto, seu emprego e defesa, diante de contestação, nas apresentações e debates ocorridos quando das comemorações dos 150 anos de *As flores do mal*, evento sob coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que teve lugar em 2017, no Rio de Janeiro. A pequena celeuma está hoje recolhida na excelente revista científica do programa.³

É certo que o objeto evocado, um quarto numa habitação, cuja atmosfera estagnada vai em segundos do aroma do desejo ao cheiro fétido de tabaco e mofo, é não apenas a eterna coisa dúbia baudelaيرية, como todas aquelas do universo de referências de *As flores do mal*, mas, não obstante a dubiedade,

¹ Cf. BOTTMANN, Denise. Edições de Baudelaire no Brasil. *Revista XIX: artes e técnicas em transformação*, Brasília, DF Universidade de Brasília, v. 2, n. 5, p. 159-190, 2017.

² MORAES, Marcelo Jacques. Prefácio. In: BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa: o spleen de Paris*. Tradução e Notas de Isabela Petry e Eduardo Veras. São Paulo: Via Leitura, 2018. p. 10.

³ Cito Viviana Bosi em réplica cordial a observação minha acerca da impropriedade da fórmula: “*La chambre double* pode ser igualmente traduzido por ‘O quarto de casal’, como prefere Leda Tenório da Motta. Mas, para os fins desta leitura, a outra opção de título explica melhor o nosso comentário”. Cf. BOSI, Viviana. Baudelaire mau vidraceiro. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 102-117, jan./jun. 2007.

a *coisa-coisa*, antes de mais nada, baixamente tangível, do repertório prosificado do poeta. Bem o verificou a desconstrucionista estadunidense Barbara Johnson, num *close reading* característico da escola, em que faz ressaltar a queda do nível de dignidade no translado da “Invitation au voyage” em versos para a narrada, com direito à troca das brumas de um país de Cocanha pelo interior de um modesto lar burguês, e à revirada de interiores antes imersos na magia de “móveis luzentes polidos pelos anos” num outro tipo desencantado de recinto, agora servido de “móveis amplos, curiosos, bizarros, armados de fechaduras[...]”.⁴ Na expressão de Olgária Matos, marcando a reificação do mundo na modernidade baudelaireana: “móveis parciais e autônomos”.⁵

Aparentemente – e só aparentemente –, a literalidade da tradução poderia ser vista como plausível, não apenas por corresponder à rudeza do *tableau*, mas para reter o *topoi* da duplicidade, reduzindo-se a tradução à tradução do conteúdo por terminar sendo uma boa jogada interpretativa. O tema é a duplicidade... e o quarto é duplo! Eis o que se comemorava no referido colóquio.

O que era inadvertência passava então por diligência. Na língua francesa de depois de Baudelaire, e notadamente no vocabulário imobiliário, “*chambre double*” põe-se a significar uma peça residencial maior, ampliada, nesse sentido possivelmente um quarto de casal. A expressão alude ao tamanho da acomodação. Ora, se o poeta não podia estar falando exatamente disso, em seu tempo, deveria estar falando de um apartamento parisiense mais espaçoso, talvez de dois cômodos, um canto, enfim, onde se receber passantes e amantes ocasionais. Textualmente, é o que se pode depreender da narração, no momento em que alguém bate à porta e o sujeito sonolento que está nesse lugar até então vivido como uma espécie de paraíso do recolhimento cai na realidade de sua verdadeira dimensão. Já que, entre outras suposições do narrador sobre quem poderia estar a molestá-lo, insinua-se a de que seja “uma infame concubina que vem chorar miséria[...]”. O que significa que, como pede o concubinato, esse é um espaço partilhável, em que se pode eventualmente dormir junto.

Ora, se já assim temos razões para rever a tradução assentada em nossa tradição de recepção do segundo Baudelaire, há outras mais fortes para se duvidar de “o quarto duplo”. No regime discursivo de *O spleen de Paris*, por mais que os títulos possam ser adjetivantes, como acontece em “Os cães

⁴ JOHNSON, Barbara. Poetry and its double: two invitations au voyage. In: _____. *The critical difference: essays in the contemporary rhetoric of reading*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980. p. 26-27.

⁵ MATOS, Olgária. Baudelaire: antíteses e revolução. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 88-101, jan./jun. 2007.

bondosos” ou “O mau vidraceiro”, ou ainda predicantes, como acontece em “Embriaguem-se” ou “Espanquem-se os pobres”, os enunciados sob os quais se abrigam não dizem mais do que aquilo que dizem, não fazem rumor, nada acrescentam aos fatos, que só serão estremecidos na sequência do fragmento, pela intervenção de um golpe de consciência desarmante, daqueles típicos de Baudelaire. Assim, até prova em contrário, o “velho saltimbanco” nomeado no alto da peça quatorze nada mais é que um velho saltimbanco; antes que, num golpe súbito, apareça para o enunciador, que o estuda de longe, como um poeta sobrevivente. Assim também, o “galante atirador” da peça quarenta e três nada mais é que um galante atirador, antes que toda a sua galanteria desabe, quando se fica sabendo que tem ganas de atirar na própria mulher que o acompanha, num passeio por um bosque, até um lugar de tiro.

De muitas maneiras, quando nada parece somar à letra substantiva do texto, “quarto duplo” trai Baudelaire. Já porque o adjetivo “duplo” introduz uma intenção de sentido, uma moralidade – o especial problema baudelairiano do contraste –, que não estava lá de saída. Com efeito, por mais que se possa aduzir que o que se desenrola na interioridade do quarto é um duplo do mundo externo em queda, o título do poema não tem nenhuma intenção poética, é apenas indicativo do tipo de alcova. De sorte que, pela força do epíteto, o que era simplesmente um cômodo passa a palco de antíteses. Segundo porque, em sã consciência, subtraindo-se a acepção moral e hoteleira, brasileiros não chamam nenhum objeto de sua experiência cotidiana comum de “quarto duplo”, a formulação redundando assim num barbarismo que se ignora. Terceiro porque, observando-se tudo do ângulo da transcrição, fica difícil não surpreender, mais que uma incriatividade, uma platitude na contraparte. Senão, pergunte-se: fosse o maior poeta do XIX brasileiro, será que Baudelaire escreveria um poema com esse título tão tolo?

Sirva tudo isso de introdução ao comentário de mais uma tradução brasileira de *As flores do mal* e de justificativa à pergunta sobre seu interesse. Será que, assim como acontece com os poemas em prosa, que passaram enganosamente à história como pequenos, e seguiram entrando nela como coisa menor, em matéria de tradução, como também nota Jacques de Moraes, no referido Prefácio, estaríamos ainda em dívida com o maior exemplar de poesia moderna em qualquer idioma, como resumiu T. S. Eliot?⁶ E já que há consenso em se pensar que esse exemplar poético é a maior bofetada já dada não apenas na cara

⁶ ELIOT, T. S. Baudelaire. In: _____. *Ensaios escolhidos*. Tradução de Maria Adelaide Ramos. São Paulo: Cotovia, 2014. p. 87.

do *juste milieu* social francês oitocentista, mas na das letras clássicas exauridas, será que haveria ainda jeito de recomeçar o insulto? E para só ficar na situação brasileira, depois das tantas aclimações românticas e simbolistas esparsamente tentadas no nosso oitocentos tão francês, por exemplo, por um Luiz Delfino, e considerando-se as subseqüentes bravas perpetrções de Guilherme de Almeida, Jamil Almansur Haddad, Ivan Junqueira, Mário Laranjeira e Júlio Castañon Guimarães, será que a missão não estaria cumprida? Em suma: será que já não teria sido lançada a provocação última?

Uma primeira resposta, favorável à infinitude do labor, vem-nos do mais que compulsado arquiteyto benjaminiano. Foi na apresentação de sua própria versão dos *Tableaux parisiens*, no bem conhecido ensaio *A tarefa do tradutor*, que este pensador da tradução, observador do manejo do texto de Sófocles por Hölderlin, predecessor de todos aqueles que ousarão conjecturar que as obras vivem melhor acima dos meios de seu autor, em dimensão intertextual, ou palimpsestual, assinalou a não correspondência fundamental das línguas. Tirou daí sua visão da colaboração dos idiomas entre si como lance cabalístico, ou como vislumbre de uma pureza original perdida, a ser reconquistada por uma plurilíngua adâmica final. Nessa concepção, como sublinhou Jacques Derrida, o tradutor é um sujeito eternamente endividado.⁷ Seja que aclimate, estrangeirize, transcrie, intertextualize, radique na forma ou no conteúdo, no significante ou no significado, caber-lhe-á recomeçar eternamente. Continuar a traduzir o que não cessa de não se traduzir. Seguir fracassando seu gesto.

Nessa mesma linha, uma segunda resposta poderia ser aquela trazida por escolas que se pautam pela argumentação mallarmeana em torno da imperfeição intrínseca à multiplicidade das línguas, “imperfeitas nisso que várias”, dando a tradução por reconhecimento dessa falta, ao mesmo título que a poesia, que a “remunera”, isto é, a distingue e desfaz.⁸ É como um de seus representantes que Haroldo de Campos, por exemplo, sustenta que aquilo que se traduz é o signo, em toda a sua arbitrariedade, fisicamente tomado, como coisa verbal e vocal. É o que lhe permite seguir pensando que traduzir é criar, passar de signo a signo, e que quanto mais “inçado de dificuldades” for um texto, mais recriável será, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de trabalho,

⁷ DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 33.

⁸ MALLARMÉ, Stéphane. Crise de verso. In: _____. *Divagações*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Santa Catarina: Ed. UFSC, 2010. p. 161.

quer dizer, neste caso, de *poiesis*.⁹ Como se sabe, ele se cercaria de cuidados técnicos para tratar de fazer corresponder a isso uma retradução transcritiva concretista da *Ilíada*, sua última cartada.

A todas as hipóteses vieram juntar-se, há algum tempo, as redefinições perturbadoras das assim chamadas filosofias desconstrutivas e descoloniais, com seu apontamento da violência do *logos*, da redução logológica do discurso à razão, de que tira consequências corrosivas para uma semiologia negativa. Dessa outra perspectiva, a tradução é simplesmente um operador antilogocêntrico. Redefine-se como instrumento de crítica à pretensão das palavras à instituição da Presença e da Verdade. Passa a ser entendida como prática de desarme de um Verbo Criador original. Recobre-se da virtude da *philia*, a recepção do Outro. Assim, em larga medida, é a traduzibilidade dos idiomas, com direito ao que chama de os “intraduzíveis”, que Barbara Cassin vai se encarregar de reconstruir a coexistência das alteridades fechadas nas línguas nacionais. Na Grécia Antiga, aqueles que não falam grego são bárbaros. Cada língua acusa uma ou várias outras de serem estrangeiras. “O bárbaro é para o grego aquele que não fala como ele[...]”. Assim começa seu *Elogio da tradução* (2016). Na acepção da filóloga, a tradução, porque estaciona “entre” diferenças, tem a virtude de “desvincular língua e povo”. Foi Derrida, lembra ela, quem disse que desconstrução significa “mais de uma língua”.¹⁰

Admita-se depois de tudo a oportunidade de novo ataque tradutório ao velho dicionário baudelairiano da melancolia e do crime por um vertedor milenial desleitor jubilante, como é Luiz Carlos de Brito Rezende. Sem pretender cravar nenhuma marca do progresso do vernáculo ou da cultura na história do documento, mas apenas correr em paralelo aos estabelecimentos do arquivo, suas peripetrias mais querem assediar que acessar Baudelaire. O que conseguem, assim, é atirar ainda mais para cima ou ainda mais para baixo os termos do eterno e do transitório, da corrupção e da eternidade, do horror e do êxtase com que seus antecessores tiveram que se haver para dar conta de uma arte que tudo depositou na contradição de uma modernidade percebida como belamente horrível, porque atmosféricamente burguesa.

São coisas como, de um lado, na vertente baixa, “homem de bem sóbrio e cretino” para “*sobre et naif homme de bien*”; ou “sua alma fudida” para “son âme

⁹ CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 35.

¹⁰ CASSIN, Barbara. *Elogio da tradução*. Tradução de Daniel Falkemback e Simone Petry. São Paulo: Martins Fontes, 2022. p. 155.

qui s'abîme"; ou "o poeta em cana" para "*le poète au cachot*"; ou ainda "peito de baranga" para "*la gorge déjà basse*". De outro lado, na vertente elevada, e para se tomar *O albatroz*: "o príncipe alado que atormenta a tormenta" para "*prince des nuées qui hante la tempête*"; ou "sua alma de gigante é sua pecha" para "*ses ailes de géant l'empêchent de marcher*".

O saldo já seria bom, pelo puro acinte do propósito. Mas, observando bem, a tentativa é ainda mais interessante pela instigação do paradoxo. De fato, há algo de sério no linguajar rude do tradutor, como acontece com "sóbrio e cretino", que termina por soar elegante. Assim como há algo de jocoso em sua gravidade, como acontece com a fórmula "atormenta a tormenta", que não deixa de parecer uma *blague*. Dir-se-ia que, ao emplumar-se, ele cai, enquanto que, ao cair, reergue-se. O resultado é irônico e autoirônico. E admita-se que isso só faz sublinhar a *folie* Baudelaire em toda a extensão da queda. Já que, se vista do fim para o começo, à luz dos referidos *Pequenos poemas em prosa*, para voltar a eles, a passagem à prosa é em Baudelaire um acirramento da tensão entre o celeste e o terrestre, um desencantamento da própria poesia, que passa a acontecer em *sermo* humilde, como de resto não escapou ao desconstrucionismo.

Efetivamente, se o colapso da poesia já se insinua, nas *Flores*, a cada volta, desde que o leitor é tachado de "hipócrita", é a reversão da reversão, o choque no choque, que vem com a prosa de 1869, fazendo da poesia baudelaireana – e, ato contínuo, de toda a poesia moderna, para sempre marcada – a constatação exemplar desse colapso, como tão bem resumirá o poeta, crítico e tradutor brasileiro Marcos Siscar, não somente no congresso mencionado como na orelha da edição da tradução de Petry e Veras.¹¹

Em suma, não bastava a Baudelaire que o lirismo se crispasse e degingolasse por dentro do poema, como nas *Flores*. Era preciso ainda remover o poema. Eis aí movimento de que, doravante, toda a *poesia-menos*, como a chamaram os concretistas, saberá tirar partido. De tal sorte que aquilo que os simbolistas franceses entenderão por *linguagem poética* nada mais será que uma espécie de prosa problemática aberta no reduto da língua geral, de modo a recusá-la.

Sabe-se que Brito Resende tem na gaveta todo o simbolismo francês traduzido. Pode-se ousar pensar assim que este seu Baudelaire *pós-tudo* vale principalmente por um senso do arquivo ou mal de arquivo que encontra jeito de incluir

¹¹ SISCAR, Marcos. "Responda, cadáver": o discurso da crise na poesia moderna. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 176-189, jul./dez. 2007.

toda a revolta poética moderna e de lhe redobrar todo o estranhamento com novos protestos... em não mais que palavras... palavras... palavras.

TRADUÇÕES

L'albatros
Charles Baudelaire

*Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.*

*A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laisent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.*

*Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait !*

*Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*

Albatroz
Trad. Luiz Carlos de Brito Rezende

Pra se divertir, o marujo traz
abaixo a grande ave de largo, o albatroz
que viaja, à toa, bem atrás
do navio que singra um abismo atroz.

Posto no convés, quedo em suas ancas,
o rei do céu, envergonhado,
arrasta tristemente as longas asas brancas
de lado, feito remo abandonado.

Ex-aeronauta, desairado e bimbo,¹²
antes bonito, agora feio e cômico -
um cutuca-lhe o bico com o seu cachimbo,
outro imita o coxear tragicômico...

O poeta é como o príncipe alado
que atormenta a tormenta e que escarnece da flecha
e do arco; no chão, é um pobre exilado:
sua asa gigante é sua pecha.

¹² Pacóvio, bobo.

Sur le tasse en prison d'Eugène Delacroix

Charles Baudelaire

*Le poète au cachot, débraillé, maladif,
Roulant un manuscrit sous son pied convulsif,
Mesure d'un regard que la terreur enflamme
L'escalier¹³ de vertige où s'abîme son âme.*

*Les rires enivrants dont s'emplit la prison
Vers l'étrange et l'absurde invitent sa raison;
Le Doute l'environne, et la Peur ridicule,
Hideuse et multiforme, autour de lui circule.*

*Ce génie enfermé dans un taudis malsain,
Ces grimaces, ces cris, ces spectres dont l'essaim
Tourbillonne, ameuté derrière son oreille,*

*Ce rêveur que l'horreur de son logis réveille,
Voilà bien ton emblème, Âme aux songes obscurs,
Que le Réel étouffe entre ses quatre murs !*

O tasso em cana, de Delacroix

Trad. Luiz Carlos de Brito Rezende

O poeta está em cana, acabado, doente,
rolando um manuscrito a seu pé de repente,
mede, com um olhar que é de fobia acendida,
a escada de vertigem, sua alma fudida.¹⁴

Os risos de ebiez que levam a prisão
ao estranho e absurdo intimam sua razão;
a Dúvida o circunda, e a Paúra ridícula,
horrível, multiforme, em seu torno circula.

Este gênio encerrado num buraco infame,
as caretas, espectros, gritos cujo enxame
turbilhona por trás de sua orelha experta,

ele sonha, e o horror de sua cela o desperta,
eis teu emblema, ó Alma de sonhos obscuros
que o Real estrangula entre seus quatro muros!

¹³ *Gouffre* (RN, 1864)/voragem.

¹⁴ Do latim *fortere*, enterrar, afundar. Grafiei-o como se diz e como se escreve nos banheirinhos. Quem ficar chocado, pode ler "afundada", "decaída". (LCBR).

Forma e sentido em tradução de poesia

Paulo Henriques Britto

O poema é, por definição, um texto em que potencialmente tudo pode ser significativo – o sentido das palavras, é claro, mas também o número de sílabas e a distribuição dos acentos por verso, as repetições de consoantes ou vogais específicas, o uso de imagens, a mancha do poema no papel; a lista poderia ser estendida. Nenhuma tradução pode fazer justiça a todos esses componentes; é necessário, portanto, determinar quais deles são mais merecedores de atenção, dentre os que o tradutor julga possível recriar na língua meta, e quais os que podem ser sacrificados sem que a perda torne a tradução inutilizável. Em muitas tradições tradutórias, concede-se prioridade absoluta e *a priori* ao plano semântico, em detrimento de todos os demais; assim, é comum a tradução de sonetos em pequenos blocos de prosa, em que as linhas são interrompidas antes do final da margem para que a mancha dê pelo menos a impressão de que se trata de um poema. No Brasil, porém, particularmente a partir de meados do século passado, espera-se que a tradução de um poema seja um poema propriamente dito: que a utilização de um metro formal no texto de origem obrigue a tradutora a lançar mão de algum dos metros comumente utilizados na língua meta; que a presença de rimas no texto fonte determine a presença de rimas no texto recriado.

Em trabalhos anteriores – nos quais meu objetivo foi menos o de criar uma nova abordagem para a tradução de poesia do que simplesmente apresentar o que me parecia, e me parece, constituir o conjunto das práticas mais aceitas no Brasil –, argumentei que ao se propor a traduzir um poema, deve-se reconhecer a impossibilidade de recriar na íntegra a trama de sentidos, imagens, ritmos, sons, elementos gráficos e tudo o mais que se possa encontrar num poema, e estabelecer uma hierarquia dos elementos componentes do poema que devem ser priorizados na tarefa de tradução. Assim, por exemplo, não sendo possível utilizar um metro estritamente idêntico ao do original, o tradutor pode lançar mão de um metro relativamente próximo quanto ao número de sílabas e/ou distribuição de acentos.¹ O objetivo do tradutor seria então produzir um poema que seja reconhecido na

¹ Ver: BRITTO, Paulo H. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. In: KRAUSE, Gustavo Bernardo. *Às margens da tradução*. Rio de Janeiro: Caetés; Faperj; Uerj, 2002. Versão revista disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/br/docente/17/paulo-henriques-britto>. Acesso em: 10 abr. 2024.

língua meta e aceito, por pessoas que conheçam tanto a língua e literatura da língua fonte quanto as da língua meta, como um possível substituto do poema, algo que permita ao leitor afirmar que leu o original sem mentir.²

Nesse processo de estabelecimento de prioridades, muitas vezes a principal tensão se dá entre optar pela proximidade maior possível ao significado do poema e escolher recriar seu aparato formal, ainda que em detrimento de conteúdos semânticos relevantes. Gostaria de examinar aqui o caso de um poema de Dylan Thomas que recebeu (ao menos) duas traduções para o português brasileiro, as quais parecem exemplificar de modo bem instrutivo o contraste entre a opção pelo plano semântico e a tentativa de recriar os elementos formais.

Eis o texto em inglês de Thomas:

*The hand that signed the paper felled a city;
Five sovereign fingers taxed the breath,
Doubled the globe of dead and halved a country;
These five kings did a king to death.*

*The mighty hand leads to a sloping shoulder,
The finger joints are cramped with chalk;
A goose's quill has put an end to murder
That put an end to talk.*

*The hand that signed the treaty bred a fever,
And famine grew, and locusts came;
Great is the hand that holds dominion over
Man by a scribbled name.*

*The five kings count the dead but do not soften
The crusted wound nor pat the brow;
A hand rules pity as a hand rules heaven;
Hands have no tears to flow.³*

² BRITTO, Paulo H. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. (Coleção Contemporânea).

³ THOMAS, Dylan. *The collected poems of Dylan Thomas*. Introdução de Paul Muldoon. Nova York: New Directions, 2010. p. 67.

O poema tematiza a questão do poder absoluto que os líderes exercem sobre a vida e a morte de seus semelhantes. Logo na primeira estrofe, temos uma imagem de impacto: os dedos dessa mão são vistos como cinco reis, capazes de causar a morte de um rei verdadeiro e não metafórico. Na segunda estrofe, fica claro que o dono da mão é na verdade uma pessoa fisicamente fraca, que pode também interromper o processo que leva ao assassinato de muitas pessoas. Na terceira, vemos que a mão do líder, ao empunhar uma caneta, tem um poder destrutivo que não se resume à assinatura de uma sentença de morte de indivíduos específicos; ela pode também causar a fome e a peste de toda uma região. A estrofe final afirma que a mão do poder é incapaz de suavizar o sofrimento que ela causa. Esse resumo grosseiro do sentido do texto serve para demonstrar que não estamos diante de um poema puramente musical, que se limite a criar efeitos sonoros com os tons e ritmos do idioma. Seria importante, pois, que a tradução conservasse o significado geral dos versos, ainda que precise se afastar pontualmente de seu sentido estrito aqui e ali, por este ou aquele motivo.

Por outro lado, uma análise formal do poema mostra que seria igualmente desejável que fosse recriada, na medida do possível, a estrutura formal do poema. Começemos nossa análise com o aspecto rítmico.

QUADRO 1

	Distribuição de sílabas átonas e acentuadas	Número de pés
<i>The hand that signed the paper felled a city;</i>	- / 1 - / 1 - / 1 - / 1 - / 1 -	5
<i>Five sovereign fingers taxed the breath,</i>	/ / 1 - / 1 - / 1 - /	4
<i>Doubled the globe of dead and halved a country;</i>	/ - 1 - / 1 - / 1 - / 1 - / 1 -	5
<i>These five kings did a king to death.</i>	- / 1 / 1 - / 1 - /	4
<i>The mighty hand leads to a sloping shoulder,</i>	- / 1 - / 1 / - 1 - / 1 - / 1 -	5
<i>The finger joints are cramped with chalk;</i>	- / 1 - / 1 - / 1 - /	4
<i>A goose's quill has put an end to murder</i>	- / 1 - / 1 - / 1 - / 1 - / 1 -	5
<i>That put an end to talk.</i>	- / 1 - / 1 - /	3
<i>The hand that signed the treaty bred a fever,</i>	- / 1 - / 1 - / 1 - / 1 - / 1 -	5
<i>And famine grew, and locusts came;</i>	- / 1 - / - / 1 - /	4
<i>Great is the hand that holds dominion over</i>	/ - 1 - / 1 - / 1 - / 1 - / 1 -	5
<i>Man by a scribbled name.</i>	/ - 1 - / 1 - /	3
<i>The five kings count the dead but do not soften</i>	- / 1 / 1 - / 1 - / 1 - / 1 -	5
<i>The crusted wound nor pat the brow;</i>	- / 1 - / - / 1 - /	4
<i>A hand rules pity as a hand rules heaven;</i>	- / 1 / 1 - - 1 - / 1 / 1 -	5
<i>Hands have no tears to flow.</i>	/ - 1 / 1 - /	3

A segunda coluna do Quadro 1 mostra a distribuição de sílabas átonas e acentuadas no poema, representadas respectivamente por – e /. A barra vertical divide os versos em pés, seguindo o principal sistema de versificação vigente na língua inglesa; a dupla barra vertical indica as pausas obrigatórias. A terceira coluna assinala o número de pés por verso. Como se pode ver, a grande maioria dos pés é de natureza iâmbica – isto é, pés binários em que o primeiro tempo é uma átona e o segundo, uma tônica. Na primeira estrofe, por exemplo, o verso inicial determina de modo claro o padrão métrico geral: todos os cinco pés são iambos. Nos versos seguintes da estrofe, apenas três pés – um por verso – fogem ao padrão geral. Considerando-se que as átonas finais do primeiro e do terceiro versos são consideradas extramétricas, a última coluna mostra que os versos de número ímpar têm cinco pés e os de número par, apenas quatro. Nas três estrofes seguintes, temos de novo o predomínio do ritmo iâmbico, perfeitamente regular na segunda, com três pés desviantes na terceira e nada menos que seis na quarta e última. Também observamos a alternância de versos mais longos e mais curtos: nas estrofes B, C e D (ou seja, na segunda, terceira e quarta), todos os versos de número ímpar têm cinco pés; o segundo verso tem sempre quatro e o quarto, três. Tal como vimos na estrofe A, nas outras três encontramos a presença obrigatória de uma extramétrica final nos versos mais longos e a ausência desta sílaba nos mais curtos.

Vejam os em seguida o que ocorre no plano fonológico.

QUADRO 2

	Rimas alternadas	Rimas em caracteres fonológicos	Aliterações e assonâncias
<i>The hand that signed the paper felled a city; Five sovereign fingers taxed the breath, Doubled the globe of dead and halved a country; These five kings did a king to death.</i>	a(F) b(M) a(F) b(M)	it'i εθ ʌn'tri εθ	f s f s d d
<i>The mighty hand leads to a sloping shoulder, The finger joints are cramped with chalk; A goose's quill has put an end to murder That put an end to talk.</i>	c(F) d(M) c(F) d(M)	ou'l'dɜr ɔk ɜr'dɜr ɔk	ou dʒ/tʃ
<i>The hand that signed the treaty bred a fever, And famine grew, and locusts came; Great is the hand that holds dominion over Man by a scribbled name.</i>	e(F) f(M) e(F) f(M)	i'vɜr em ou'vɜr em	f f h æn æn

continua...

QUADRO 2

continuação

	Rimas alternadas	Rimas em caracteres fonológicos	Aliteraões e assonâncias
<i>The five kings count the dead but do not soften The crusted wound nor pat the brow; A hand rules pity as a hand rules heaven; Hands have no tears to flow.</i>	<i>g(F)</i> <i>h(M)</i> <i>g(F)</i> <i>h(M)</i>	ɔfən au ɛv'ən ou	 h h

No Quadro 2, a segunda e terceira colunas dizem respeito às rimas, e a quarta, às aliteraões e assonâncias. A segunda coluna apresenta o esquema de rimas alternadas – *abab cdcd* etc. – e assinala também uma consequência do que foi dito acima a respeito do ritmo: em cada estrofe, os versos de número ímpar contêm rimas femininas, isto é, terminadas com uma sílaba átona, enquanto os de número par têm rimas masculinas, terminando, portanto, com uma sílaba tônica. A terceira coluna apresenta a rima em caracteres fonológicos, evidenciando um fato curioso: em todas as estrofes, as rimas femininas são incompletas; mais exatamente, nesses versos rimam apenas a sílaba átona final, não havendo coincidência entre as vogais das últimas sílabas tônicas, tradicionalmente centrais para a determinação da rima. Já as rimas masculinas são todas completas – se considerarmos completa, como manda a tradição, a chamada “rima visual” (*eye rhyme*) da estrofe final, em que a ortografia parece indicar uma rima que na verdade não existe no plano sonoro. Por fim, a quarta coluna mostra os efeitos de aliteração e assonância: na primeira estrofe, por exemplo, os dois versos iniciais contêm três ocorrências de /f/ e três de /s/; em contraste com esse predomínio de sibilantes, os dois versos finais da estrofe privilegiam as oclusivas: quatro ocorrências de /d/ e três de /k/.

Com base no que foi observado e registrado nos Quadros 1 e 2, fica claro que no plano da forma o poema é minuciosamente trabalhado. Uma tradução que se debruçasse apenas sobre os planos imagético e semântico e deixasse de lado os efeitos formais apontados acima estaria sacrificando componentes importantes do original. Como hierarquizar, no âmbito da forma, os diferentes elementos? Em outras palavras, quais deles deveriam ser privilegiados pela tradutora? Em relação ao plano métrico, parece claro que a alternância entre versos mais longos e versos mais curtos é um efeito calculado que seria interessante reproduzir na tradução; ao mesmo tempo, como os versos mais curtos ora têm quatro pés, ora três, talvez fosse possível se permitir uma certa margem de variação ao determinar a extensão de cada verso, desde que ficasse assinalado

o contraste entre versos mais longos e versos mais curtos. Quanto aos aspectos fonológicos, fica claro que, nesse poema em particular, os efeitos de rima são mais importantes que os de aliteração e assonância pelo simples motivo de que aqueles se estruturam de forma regular, inclusive com a alternância de rimas femininas e masculinas, enquanto estes não parecem formar estruturas mais óbvias, havendo quatro versos – os dois últimos da segunda estrofe e os dois primeiros da quarta – em que não parece haver efeitos fonológicos importantes além das rimas. O contraste entre sibilantes e oclusivas da primeira estrofe certamente é interessante, como também é o acúmulo de ocorrências de /h/ nos dois versos finais; mas parece claro que o mais importante na tradução do poema seria reproduzir um esquema de rimas semelhante, mesmo que não idêntico, ao do original.

Resumindo: o poema de Dylan Thomas é um texto em que o aspecto semântico tem que ser levado em conta na avaliação de uma tradução, ainda que nem todos os detalhes sejam reproduzidos de maneira exata. Do mesmo modo, as estruturas métrica e rímica do poema apresentam regularidades que deveriam ser preservadas, mesmo que seja impossível sua reconstrução de modo absolutamente análogo. Os efeitos de aliteração e assonância, que em algumas passagens são bastante marcados, não se estruturam com a mesma regularidade dos mencionados anteriormente, de modo que o tradutor aqui pode se sentir mais livre na hora de recriá-los.

Com base nessa leitura, examinemos agora duas traduções propostas para o poema, a primeira de Ivan Junqueira e a outra de Augusto de Campos.

A mão que assinou o papel derrubou uma cidade;
Cinco dedos soberanos tributaram a respiração,
Duplicaram a esfera dos mortos e reduziram um país à metade;
Esses cinco reis levaram um rei à morte.

A poderosa mão chega a um ombro arqueado,
As juntas dos dedos foram imobilizadas pelo gesso;
Uma pena de ganso pôs um fim ao crime
Que deu fim à troca de palavras.

A mão que assinou o tratado fez brotar a febre,
E cresceu a fome, e vieram os gafanhotos;
Grande é a mão que mantém o seu domínio
Sobre o homem por ter ele escrito um nome.

Os cinco reis contam os mortos, mas não aplacam
A ferida cicatrizada nem acariciam a fronte;
Há mãos que regem a piedade como outras o céu;
As mãos não têm lágrimas para derramar.⁴

A mão que assina o ato assassina a cidade;
Cinco dedos reais taxam o ar – é a lei.
Cevam o morticínio e ceifam um país;
Os cinco reis que dão cabo de um rei.

A mão que manda mana de um ombro em declínio,
Cãibras deduram nós nos dedos que a cal cala.
Penas de ganso firmam o assassínio
Que pôs fim a uma fala.

A mão que assina o pacto traz a peste,
Praga e devastação, o gafanhoto e a fome;
Grande é a mão que pesa sobre o homem
Ao rabisco de um nome.

Os cinco reis contam os mortos mas não curam
A crosta da ferida e o rosto já sem cor.
A mão rege a clemência como a outra os céus.
Mãos não têm lágrimas a expor.⁵

Começemos com o exame do plano semântico. O Quadro 3 apresenta as duas traduções na segunda coluna, dispostas de modo a facilitar o cotejo com o texto de Thomas na primeira. Estão destacadas todas as passagens de cada tradução que parecem afastar-se mais do sentido literal do poema em inglês.

⁴ Ver: THOMAS, Dylan. *Poemas reunidos (1934-1953)*. Organização de Walford Davies e Ralph Maud, tradução e introdução de Ivan Junqueira. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

⁵ Tradução de Augusto de Campos. Ver: CAMPOS, Augusto de. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

QUADRO 3

<p><i>The hand that signed the paper felled a city; Five sovereign fingers taxed the breath, Doubled the globe of dead and halved a country; These five kings did a king to death.</i></p> <p><i>The mighty hand leads to a sloping shoulder, The finger joints are cramped with chalk; A goose's quill has put an end to murder That put an end to talk.</i></p> <p><i>The hand that signed the treaty bred a fever, And famine grew, and locusts came; Great is the hand that holds dominion over Man by a scribbled name.</i></p> <p><i>The five kings count the dead but do not soften The crusted wound nor pat the brow; A hand rules pity as a hand rules heaven; Hands have no tears to flow.</i></p>	<p>A mão que assinou o papel derrubou uma cidade; Cinco dedos soberanos tributaram a respiração, Duplicaram a esfera dos mortos e reduziram um país à metade; Esses cinco reis levaram um rei à morte.</p> <p>A poderosa mão chega a um ombro arqueado, As juntas dos dedos <u>foram imobilizadas pelo gesso</u>; Uma pena de ganso pôs um fim ao <u>crime</u> Que deu fim à troca de palavras.</p> <p>A mão que assinou o tratado fez brotar a febre, E cresceu a fome, e vieram os gafanhotos; Grande é a mão que mantém o seu domínio Sobre o homem <u>por ter ele escrito</u> um nome.</p> <p>Os cinco reis contam os mortos, mas não aplacam A ferida cicatrizada nem acariciam a fronte; <u>Há mãos que</u> regem a piedade como outras o céu; As mãos não têm lágrimas para derramar.</p> <p style="text-align: right;">IJ</p>
<p><i>The hand that signed the paper felled a city; Five sovereign fingers taxed the breath, Doubled the globe of dead and halved a country; These five kings did a king to death.</i></p> <p><i>The mighty hand leads to a sloping shoulder, The finger joints are cramped with chalk; A goose's quill has put an end to murder That put an end to talk.</i></p> <p><i>The hand that signed the treaty bred a fever, And famine grew, and locusts came; Great is the hand that holds dominion over Man by a scribbled name.</i></p> <p><i>The five kings count the dead but do not soften The crusted wound nor pat the brow; A hand rules pity as a hand rules heaven; Hands have no tears to flow.</i></p>	<p>A mão que assina o ato <u>assassina</u> a cidade; Cinco dedos reais <u>taxam</u> o ar – é a lei. <u>Cevam o morticínio e ceifam</u> um país; Os cinco reis <u>que dão</u> cabo de um rei.</p> <p>A mão que manda mana de um ombro <u>em declínio</u>, Cãibras <u>deduram nós nos dedos que a cal cala</u>. Penas de ganso <u>firmam</u> o assassínio Que pôs fim a uma fala.</p> <p>A mão que assina o pacto traz a peste, Praga e <u>devastação</u>, o gafanhoto e a fome; Grande é a mão que <u>pesa</u> sobre o homem Ao rabisco de um nome.</p> <p>Os cinco reis contam os mortos mas não <u>curam</u> A crosta da ferida <u>e o rosto já sem cor</u>. A mão rege a clemência como <u>a outra</u> os céus. Mãos não têm lágrimas a <u>expor</u>.</p> <p style="text-align: right;">AC</p>

A primeira coisa que chama a atenção no Quadro 3 é o grande número de alterações no plano semântico que encontramos na tradução de Augusto de Campos, em contraste com as poucas marcações feitas na tradução de Ivan Junqueira. Com efeito, o único trecho em que o texto de Junqueira se afasta um pouco

mais do original é em B2 (segundo verso da segunda estrofe), uma passagem realmente quase impossível de se verter de modo literal, o que daria algo assim como “as juntas dos dedos estão imobilizadas/tolhidas pelo giz”, assinalando-se também que o verbo *cramp* evoca o substantivo *cramp*, “cãibra”, relevante numa passagem na qual se assinala a fraqueza física da mão todo-poderosa. Em C4, Junqueira parafraseia o sentido do original, que seria “o homem por um nome rabiscado”, substituindo o adjunto adverbial por uma oração reduzida de infinitivo. Por fim, em D3 o tradutor altera um pouco a sintaxe do original, sem que mude muita coisa no plano semântico.

Na tradução de Augusto de Campos, em contraste, vamos encontrar um grande número de passagens em que o texto traduzido se distancia bastante do original. Examinando a primeira estrofe, verificamos que todos os verbos do original, que estavam no pretérito, foram traduzidos no presente do indicativo. O verbo *fell*, “derrubar”, tipicamente utilizado quando se fala em árvores, foi traduzido como “assassinar”; a passagem em que se diz que a esfera dos mortos foi duplicada enquanto o país foi reduzido à metade, traduzida de modo bem literal por Junqueira, foi vertida por Campos como “Cevam o morticínio e ceifam um país”. Percebemos também no segundo verso o acréscimo de algo que não corresponde a nada no original: “é a lei”. Quando passarmos ao exame do plano formal, verificaremos que boa parte dessas mudanças se deve a questões de métrica, rima, aliteração e assonância; mas podemos assinalar desde já que a mudança no plano estritamente semântico foi, às vezes, realizada para manter um paralelismo que se perde ou se atenua na tradução literal. O melhor exemplo aqui seria A3: a oposição lexical entre *doubled* e *halved* se perde na tradução de Junqueira, pois nela o que se opõe à forma verbal monovocabular “duplicaram” é a expressão descontínua “reduziram [...] à metade”. Consciente de que talvez fosse impossível manter essa exata oposição usando apenas dois elementos monovocabulares, Campos trabalha com a oposição entre “cevam” e “ceifam”, que não é exatamente a mesma do original, mas é bem próxima, já que “cevar” aponta para estimular a vida e “ceifar” tem o sentido claro aqui de causar a morte; com isso, ganha-se também a paronomásia entre os dois verbos. Vejamos também a tradução proposta por Campos para B2. Aqui seria possível criticar “deduram” na medida em que o sentido do verbo no português coloquial é “delatar”, o que não parece fazer sentido no contexto, já que seu objeto direto é “nós [d]os dedos”; por outro lado, a presença de “cãibras” dá conta do efeito semântico que foi comentado acima a respeito do verbo *cramp*. Também poderíamos apontar para o verso final, em que *tears to flow* é vertido como “lágrimas a expor”; claramente, a escolha do verbo, que não parece muito adequado ao contexto, foi ditada pela necessidade de encontrar uma rima para “cor”.

Comparemos agora as duas traduções no plano métrico, extraídas respectivamente de Thomas⁶ e Campos.⁷

QUADRO 4

	Distribuição de sílabas átonas e acentuadas	Sílabas acentuadas
A mão que assinou o papel derrubou uma cidade; Cinco dedos soberanos tributaram a respiração, Duplicaram a esfera dos mortos e reduziram um país à metade; Esses cinco reis levaram um rei à morte.	-/-/--/-/-/-/-/ /-/-/-/-/-/-/-/ --/-/-/-/-/-/-/-/ /-/-/-/-/-/-/-/	2-5-8-11-15 1-3-7-11-(15)-17 3-6-9-(12)-14-18-21 1-3-5-7-10-12
A poderosa mão chega a um ombro arqueado, As juntas dos dedos foram imobilizadas pelo gesso; Uma pena de ganso pôs um fim ao crime Que deu fim à troca de palavras.	---/-\/-/-/-/ -/-/-/-/-/-/-/-/ -/-/-/-/-/-/-/ -\/-/-/-/-/	4-6-(7)-9-12 2-5-7-9-13-17 3-6-8-10-12 (2)-3-5-9
A mão que assinou o tratado fez brotar a febre, E cresceu a fome, e vieram os gafanhotos; Grande é a mão que mantém o seu domínio Sobre o homem por ter ele escrito um nome.	-/-/-/-/-/-/-/-/ -/-/-/-/-/-/-/-/ /-/-/-/-/-/-/-/ -/-/-/-/-/-/-/	2-5-8-10-12-14 2-5-8-12 1-3-6-10 3-7-9-11
Os cinco reis contam os mortos, mas não aplacam A ferida cicatrizada nem acariciam a fronte; Há mãos que regem a piedade como outras o céu; As mãos não têm lágrimas para derramar.	-/-/-\/-/-/-/ -/-/-/-/-/ \/-/-/-/-/-/-/ -/-/-/-/-/-/	2-4-(5)-8-11-13 3-(6)-8-10-14-16 (1)-2-4-8-12-15 2-5-8-12
<i>IJ</i>		
A mão que assina o ato assassina a cidade; Cinco dedos reais taxam o ar – é a lei. Cevam o morticínio e ceifam um país; Os cinco reis que dão cabo de um rei.	-/-/-/-/-/-/-/ /-/-/-/-/-/-/ /-/-/-/-/-/-/ -/-/-/-/-/-/	2-4-6-9-12 1-3-(6)-7-10-12 1-(4)-6-8-12 2-4-(6)-7-10
A mão que manda mana de um ombro em declínio, Cãibras deduram nós nos dedos que a cal clava. Penas de ganso firmam o assassínio Que pôs fim a uma fala.	-/-/-/-/-/-/-/ /-/-/-/-/-/-/ /-/-/-/-/-/-/ -\/-/-/-/	2-4-6-9-12 1-4-6-8-(11)-12 1-4-6-10 (2)-3-6
A mão que assina o pacto traz a peste, Praça e devastação, o gafanhoto e a fome; Grande é a mão que pesa sobre o homem Ao rabisco de um nome.	-/-/-/-/-/-/-/ /-/-/-/-/-/-/ /-/-/-/-/-/-/ -/-/-/-/	2-4-6-8-10 1-(4)-6-9-12 1-4-6-10 3-6
Os cinco reis contam os mortos mas não curam A crosta da ferida e o rosto já sem cor. A mão rege a clemência como a outra os céus. Mãos não têm lágrimas a expor.	-/-/-\/-/-/-/-/ -/-/-/-/-/-/-/ -\/-/-/-/-/-/ /-/-/-/-/	2-4-(5)-8-12 2-6-8-12 2-(3)-6-10-12 1-4-8
<i>AC</i>		

⁶ THOMAS, Dylan. *Poemas reunidos*.

⁷ CAMPOS, Augusto de. *Poesia da recusa*.

No Quadro 4, / indica sílaba com acento primário; –, sílaba átona; e ||, pausa obrigatória, enquanto \ representa uma sílaba com acento secundário. Observe-se que, neste quadro, não utilizamos |, o separador de pés empregado no Quadro 1, já que na versificação portuguesa tradicionalmente contam-se sílabas, e não pés. Enquanto a última coluna do Quadro 1 contabilizava os pés de cada verso, a última coluna do Quadro 4 assinala as sílabas acentuadas, sendo que os acentos secundários são indicados com o número da sílaba entre parênteses. O quadro mostra da maneira mais clara a diferença radical entre as abordagens dos dois tradutores. Embora não recrie a estrutura de alternância de versos longos com versos breves do poema de Thomas, Augusto de Campos utiliza apenas metros tradicionais do idioma, com número par de sílabas, e em todas as estrofes o verso final é mais curto que os três iniciais. Já Ivan Junqueira não faz nenhuma tentativa de utilizar versos tradicionais. No caso da primeira estrofe, temos três versos de 15, 17 e 21 sílabas, seguidos de um dodecassílabo irregular, com acentuação na sétima sílaba. A3 em particular, com pauta acentual 3-6-9-(12)-14-18-21, embora comece com uma sucessão de anapestos, a partir da 11ª sílaba se transforma em prosa pura e simples. Contraste-se esse verso com o equivalente na tradução de Campos, um alexandrino clássico. Nas estrofes B e C de Junqueira encontramos alguns versos bem formados, como C3, um decassílabo do tipo martelo-agalopado, mas a estrofe final de novo abandona qualquer tentativa de se aproximar dos ritmos tradicionais do idioma. Neste ponto fica claro que a estratégia de Junqueira é colocar o plano semântico acima de todos os outros, sacrificando por completo a musicalidade do texto.

Essa conclusão é reforçada quando examinamos o plano fonológico das traduções.

QUADRO 5

	Rimas alternadas		Aliterações e assonâncias
A mão que assinou o papel derrubou uma cidade; Cinco dedos soberanos tributaram a respiração, Duplicaram a esfera dos mortos e reduziram um país à metade; Esses cinco reis levaram um rei à morte.			ow adI arawN arawN adI
A poderosa mão chega a um ombro arqueado, As juntas dos dedos foram imobilizadas pelo gesso; Uma pena de ganso pôs um fim ao crime Que deu fim à troca de palavras.			

continua...

QUADRO 5

continuação

	Rimas alternadas		Aliterações e assonâncias
<p>A mão que assinou o tratado fez brotar a febre, E cresceu a fome, e vieram os gafanhotos; Grande é a mão que mantém o seu domínio Sobre o homem por ter ele escrito um nome.</p> <p>Os cinco reis contam os mortos, mas não aplacam A ferida cicatrizada nem acariciam a fronte; Há mãos que regem a piedade como outras o céu; As mãos não têm lágrimas para derramar.</p> <p style="text-align: right;"><i>IJ</i></p>			<p>f f m Om</p> <p>i a i a m</p>
<p>A mão que assina o ato assassina a cidade; Cinco dedos reais taxam o ar – é a lei. Cevam o morticínio e ceifam um país; Os cinco reis que dão cabo de um rei.</p> <p>A mão que manda mana de um ombro em declínio, Cãibras deduram nós nos dedos que a cal cala. Penas de ganso firmam o assassinio Que pôs fim a uma fala.</p> <p>A mão que assina o pacto traz a peste, Praga e devastação, o gafanhoto e a fome; Grande é a mão que pesa sobre o homem Ao rabisco de um nome.</p> <p>Os cinco reis contam os mortos mas não curam A crosta da ferida e o rosto já sem cor. A mão rege a clemência como a outra os céus. Mãos não têm lágrimas a expor.</p> <p style="text-align: right;"><i>AC</i></p>	<p><i>x</i> <i>a</i> <i>x</i> <i>a</i></p> <p><i>b</i> <i>c</i> <i>b</i> <i>c</i></p> <p><i>x</i> <i>d</i> <i>d</i> <i>d</i></p> <p><i>x</i> <i>e</i> <i>x</i> <i>e</i></p>	<p>ej ej</p> <p>iniU ala iniU ala</p> <p>o OmI OmEN OmI</p> <p>oR oR</p>	<p>i a i a s s</p> <p>m aN aN k d aN fi fi</p> <p>aN p aN p o f aN</p> <p>k k oS o</p>

Aqui se repete o padrão revelado pelo Quadro 4. Mais uma vez, Campos não se propõe a recriar a estrutura complexa e regular do original, em que todas as estrofes adotam o mesmo padrão – rimam entre si os versos de número ímpar (rimas femininas incompletas) e os de número par (rimas masculinas completas). No Quadro 4 temos nas estrofes A e D o esquema do tipo *xaxa*; em B, o esquema *bcbc*, semelhante ao do original, mas com todas as rimas femininas; e em C, um padrão em que todos os versos, menos o primeiro, rimam entre si, um deles (o 3º) incompletamente; há também muitas aliterações e assonâncias, indicadas na última coluna, bem como efeitos de paronomásia, como o já mencionado par *cevam-ceifam* em A3 e *manda-mana* em B1. Em contraste,

a tradução de Junqueira, tal como vimos ocorrer no plano da métrica, simplesmente ignora as rimas. A única que ocorre, entre A1 e A3, dá a impressão de ser acidental. O mesmo se dá no plano dos efeitos fonológicos em posição não final; as poucas ocorrências registradas não parecem ser frutos de uma escolha consciente. É curioso ver como o tradutor despreza as possibilidades de rima oferecidas pela própria tradução literal: em C, Junqueira utiliza as três palavras que fornecem as rimas da estrofe equivalente na tradução de Campos – “fome”, “homem” e “nome” –, porém coloca apenas uma delas em posição de final de verso.

Retomando os critérios de avaliação de tradução expostos em Britto,⁸ podemos dizer que a tradução de Campos se afasta pontualmente, em diversos momentos, de uma correspondência exata em todos os planos analisados aqui – o semântico, o métrico e o fonológico. Porém, o resultado é claramente um poema que guarda elementos semânticos e formais suficientemente análogos ao texto de Thomas para que possa ser considerado uma tradução dele. Já a tradução de Junqueira, ainda que se mantenha bem mais próxima do significado literal do poema original, sequer esboça uma tentativa de recriar em português os padrões métricos e rítmicos que nele encontramos, a tal ponto que o máximo que podemos dizer é que ela constitui uma transposição do original para o português para a forma do verso livre – entendendo-se a expressão “verso livre” no sentido mais lato possível. Assim, se entendemos que a tradução de uma obra literária é um texto que pode ser lido em substituição ao original, e se entendemos que um poema em versos metrificados e rimados não é a mesma coisa que um poema em verso livre, nossa conclusão é a de que o texto de Augusto de Campos, com todas as ressalvas que pudermos lhe fazer, é de fato uma tradução de “The hand that signed the paper”, enquanto a experiência de ler o texto de Ivan Junqueira é tão diferente da oferecida pela leitura do poema de Dylan Thomas que talvez fosse mais apropriado situá-lo em algum lugar entre a tradução propriamente dita e a adaptação.

⁸ BRITTO, Paulo H. *Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia*.

As traduções brasileiras de *Ulisses* e seus dois originais

Vitor Alevato do Amaral

I. A INVISÍVEL INSTABILIDADE

No dia 2 de fevereiro de 1922, quando James Joyce completava 40 anos, terminava a saga da publicação de *Ulisses* (*Ulysses*) e começava a história de suas edições, que se tornaria cada vez mais complexa tanto pelas revisões feitas pelo escritor quanto pelo trabalho de pesquisadores para estabelecer o texto do romance. Nessa história, uma certeza se impõe, a de que a edição definitiva de *Ulisses* não existe nem existirá. Com o tempo, algumas edições se tornaram mais confiáveis entre os estudiosos joycianos, e cada um deles costuma adotar uma como edição de trabalho.

Um parâmetro importante é o rol de edições de *Ulisses* aceitas pela *James Joyce Quarterly* (*JJQ*), a publicação acadêmica mais longeva e importante dos Estudos Joycianos, fundada em 1963. Até 2018, o periódico publicou uma relação de edições-padrão das obras de Joyce, que deveriam ser citadas a menos que alguma justificativa para não o fazer fosse apresentada. *Ulisses* deveria ser citado a partir da edição da Random House, de Nova York, publicada em 1961 e conhecida como “*reset edition*”, já que se tratava da edição de 1960 da londrina The Bodley Head, revisada e com composição tipográfica refeita. A outra edição aceita pela *JJQ* era aquela preparada pela equipe de Hans Walter Gabler e publicada pela Garland, de Nova York e Londres, em 1984 (com revisão em 1986). Após o trabalho de uma comissão especialmente formada como propósito de rever a sua política de citação, a *JJQ*¹ ampliou a relação de edições das obras de Joyce aceitas sem justificativa e as renomeou de “padrão” [*standard*] para “preferidas” [*preferred*].

No Brasil, três tradutores verteram *Ulisses* para o português. O primeiro foi Antônio Houaiss (1915-1999), cuja tradução saiu em 1966 pela editora Civilização Brasileira. Bernardina da Silveira Pinheiro (1922-2021) foi a segunda tradutora a passar *Ulisses* para o português no Brasil. Sua tradução apareceu em 2005 pela editora Objetiva. O terceiro a traduzir a odisseia joyciana foi Caetano

¹ JAMES JOYCE QUARTERLY. Tulsa: The University of Tulsa, v. 55, n. 3-4. 2018.

Waldrigues Galindo (1973), cujo trabalho foi publicado em 2012 pela editora Penguin/Companhia das Letras.

O seguinte fato tem passado despercebido da maior parte dos leitores de *Ulisses* no Brasil, mesmo dos que discutem, às vezes apaixonadamente, qual é a “melhor” tradução do romance de Joyce: as três traduções não partem da mesma edição de *Ulisses* em inglês. Houaiss e Galindo partiram do texto da Bodley Head (1960), e Pinheiro usou o texto de Gabler (1986). Por isso uma instabilidade sorrateira e invisível se instala no coração do suposto original de *Ulisses* que regeria as três traduções. O original de *Ulisses*, como de resto qualquer outro original, é uma ficção, uma construção de seus tradutores e leitores. E no caso em tela, sequer é preciso recorrer a qualquer perspectiva aderente à desconstrução, pois as diferenças entre os textos de partida utilizados pelos três tradutores são objetivas e têm impacto objetivamente detectável nas traduções.

Na primeira parte deste artigo, apresenta-se, de forma breve, a história das edições de *Ulisses* em inglês, com especial atenção às duas que serviram de originais para as traduções brasileiras. A segunda parte é dedicada a algumas diferenças entre as três traduções decorrentes das discrepâncias entre os seus dois originais.

2. AS EDIÇÕES DE *Ulisses*

Transportados sob os cuidados do próprio maquinista do expresso Dijon-Paris, os dois exemplares de *Ulisses* que chegaram à residência de Joyce e à vitrine da livraria Shakespeare and Company, na manhã do dia 2 de fevereiro de 1922, já saíram da tipografia de Maurice Darantiere² com um pedido de desculpas impresso: “A responsável pela publicação pede a compreensão dos leitores diante dos erros tipográficos inevitáveis nessas excepcionais circunstâncias”. Assinava a nota Sylvia Beach, dona da Shakespeare and Company, a livraria que passava a ser também editora para publicar *Ulisses*.

“Publicar Joyce nunca foi fácil”, escreve Ira B. Nadel,³ acrescentando que “nenhuma de suas obras seguiu para publicação sem problemas”. Não poderia ter sido diferente, dados os conflitos de Joyce com os representantes das editoras (*publishers*) e das tipografias (*printers*). No caso de *Ulisses*, sobrevinham as dificuldades inerentes

² Darantiere mesmo, e não Darantière. É comum o engano que sujeita o sobrenome italiano da família do tipógrafo ao afrancesamento na grafia e na pronúncia.

³ NADEL, Ira. *Joyce and his publishers*. Dublin: The National Library of Ireland, 2005. (Série Joyce Studies 2004; n. 20). Tradução nossa.

ao texto, que era longo, inovador do ponto de vista linguístico e apresentava inúmeros desafios tipográficos. As sucessivas revisões de Joyce tampouco ajudavam. Pouco antes da publicação de *Ulisses*, ele chegou a transmitir ao tipógrafo alterações por carta, telegrama e telefonemas.⁴ Não bastasse tudo isso, é bem possível que Maurice Hirschwald, possivelmente o único funcionário da Imprimerie Darantiere que sabia inglês, tenha feito o que supunha ser correções, que terminaram por introduzir cerca de dois mil erros à primeira edição de *Ulisses*.⁵

Para Sam Slote,⁶ a explicação mais curta para os problemas das edições de *Ulisses* encontra-se “nas práticas de composição de Joyce e no fato de que, por receio de censura, a primeira edição foi publicada na França, por uma editora amadora e usando os serviços de um tipógrafo francês”.

Começava, portanto, o problema do estabelecimento textual de *Ulisses*, uma complexa rede de manuscritos, datiloscritos, provas de galé, provas de páginas, capítulos publicados em revistas antes da publicação do livro (*Little Review* e *The Egoist*), a edição de 1922 e diversas edições subsequentes.

O propósito deste artigo não é discutir os problemas das edições de *Ulisses* ou apresentar uma relação abrangente das diferenças entre elas, mas selecionar algumas dessas diferenças com o objetivo de demonstrar como elas deixaram marcas nas três traduções brasileiras do romance.

Começando pela edição de *Ulisses* de 1934, da Random House, de Nova York, é importante lembrar que ela é fruto do fim da proibição do romance nos Estados Unidos, onde não podia circular legalmente desde 1920, quando Margaret Anderson e Jane Heap, editoras da *Little Review*, foram processadas por obscenidade pela publicação seriada de episódios do romance, mais especificamente de “Nausícaa”, o décimo-terceiro, em que é ao menos sugerida a masturbação de Leopold Bloom em plena praia, ao ar livre. Somente quando o juiz John M. Woolsey, em 6 de dezembro de 1933, julgou o livro “emético” e não “afrodisíaco”, pôde *Ulisses* finalmente circular nos Estados Unidos.

A edição de 1934 acabou sendo preparada sobre o texto pirateado por Samuel Roth nos Estados Unidos em 1929, com inúmeros erros, e não sobre a edição de 1927, como pensava a editora Random House.⁷ Isso fez com que o primeiro

⁴ ELLMANN, Richard. *James Joyce*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 1983.

⁵ NADEL, Ira. *Joyce and his publishers*, p. 12.

⁶ SLOTE, Sam. “*Ulysses*” in the plural: the variable editions of Joyce’s novel. Dublin: The National Library of Ireland, 2004. (Série Joyce Studies 2004; n. 5). p. 2. Tradução nossa.

⁷ *Ibid.*, p. 20-21.

Ulisses legalmente publicado nos Estados Unidos nascesse repleto de problemas, que só em 1961 a editora tentaria corrigir.

Depois da Random House, em 1936, a londrina The Bodley Head lançou a primeira edição inglesa de *Ulisses*, baseando-se na edição da Odyssey Press com o fito de evitar os erros da editora novaiorquina.⁸ O resultado, no entanto, não foi perfeito. Apenas em 1960 a editora lançou uma edição do romance “inteiramente revisada”,⁹ e essa foi a edição¹⁰ usada por Houaiss, como explicou o tradutor em entrevista a Olympio Monat.¹¹

Em 1961, a Random House preparou a sua nova edição de *Ulisses*, baseada na edição da Bodley Head do ano anterior. O resultado, mais uma vez, não foi perfeito, pois, tendo a Random House refeito a composição dos tipos e submetido o texto a nova revisão, outros erros foram introduzidos.¹²

Em 1968, a Penguin Books publicou uma edição de *Ulisses* baseada na edição de 1960 da Bodley Head, mas não aderiu totalmente ao texto da editora londrina, submetendo-o a uma revisão própria.¹³ Em 1992, a editora relançou *Ulisses*, dessa vez aderindo ao texto que a Bodley Head publicara em 1960. O romance recebeu uma extensa introdução de Declan Kyberd e passou a circular pela Penguin Books tanto em edição comum como na “annotated students’ edition”¹⁴ (edição anotada para estudantes), que serviu de original para Galindo, como ele nos confirmou em comunicação privada.

A edição de Gabler, apresentada como “crítica e sinóptica”, foi lançada pela Garland em 1984, em três volumes, após sete anos de trabalho. As páginas da direita trazem o “novo original”,¹⁵ enquanto as da esquerda apresentam o “texto manuscrito contínuo” de *Ulisses*,¹⁶ que, como explica Slotte,¹⁷ consiste nas “diferentes

⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ JOYCE, James. *Ulysses*. London: Bodley Head, 1960.

¹¹ MONAT, Olympio. *Ulysses: anatomia de uma tradução*. *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, n. 34, 1966, p. 15.

¹² SLOTE, Sam. “*Ulysses*” in *the plural: the variable editions of Joyce’s novel*, p. 25.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ JOYCE, James. *Ulysses: annotated students’ edition*. Harmondsworth: Penguin Classics, 1992.

¹⁵ GABLER, Hans Walter. Foreword [prefácio]. In: JOYCE, James. *Ulysses: a critical and synoptic edition*. Org. Hans Walter Gabler, com Wolfhard Steppe e Claus Melchior. London: Garland, 1984. v. 1, p. viii. Tradução nossa.

¹⁶ GABLER, Hans Walter. Afterword [posfácio]. In: JOYCE, James. *Ulysses: a critical and synoptic edition*. Org. Hans Walter Gabler, com Wolfhard Steppe e Claus Melchior. London: Garland, 1984. v. 3, p. 1894. Tradução nossa.

¹⁷ SLOTE, Sam. “*Ulysses*” in *the plural: the variable editions of Joyce’s novel*, p. 27, tradução nossa.

camadas das etapas da composição, diferenciadas umas das outras por um complexo sistema de diacríticos (a isso se chama texto sinóptico, uma representação do virtual texto manuscrito contínuo)”. A inovação de Gabler¹⁸ foi considerar que o novo texto do romance deveria corresponder a um “único documento imaginário [...] entendido como um texto de múltiplas camadas e altamente complexo que carrega em si a dinâmica de um desenvolvimento textual estendido”.

Em 1986, a Garland publicou uma edição revisada dos três volumes. No mesmo ano, três editoras lançaram edições do texto estabelecido pela equipe de Gabler em volume único, sem aparato crítico, voltadas para leitores (a anterior, em três volumes, era peça para pesquisadores): a Vintage, da Random House (Nova York), a Bodley Head (Londres) e a Penguin Books (Harmondsworth). “*The corrected text*” (o texto corrigido) é como foram apresentadas essas edições comerciais do *Ulisses* de Gabler.

O resultado do trabalho de Gabler não poderia ter sido unanimemente apreciado, embora seja até hoje respeitado. Seu principal opositor – e a palavra opositor não é exagero – é John Kidd. Suas reservas ao método de Gabler podem ser lidas no extenso artigo “An inquiry into *Ulysses: the corrected text*”¹⁹ [Um exame de *Ulisses: o texto corrigido*] (1988). Apesar de Kidd ter apresentado uma relação bastante grande do que ele considerava erros do trabalho de Gabler, quando a reimpressão da edição em um volume foi lançada em 1993, Gabler tinha corrigido apenas duas palavras: substituiu os nomes próprios “Culler” por “Buller” (*U* 5.560) e “Shrift” por “Thrift” (*U* 10.1259).²⁰ Essa reimpressão trazia como novidade a descrição “*the Gabler edition*” (A edição de Gabler) em lugar de “*the corrected text*”. Para realizar sua tradução de *Ulisses*, Bernardina Pinheiro usou o texto de Gabler na “Student’s edition” (edição para estudante) da Penguin (1986),²¹ como comprova o exemplar que pertenceu à tradutora e se encontra no Espaço James Joyce da Escola de Psicanálise Letra Freudiana, no Rio de Janeiro.

¹⁸ GABLER, Hans Walter. Afterword [posfácio]. In: JOYCE, James. *Ulysses: a critical and synoptic edition*, p. 1895, tradução nossa.

¹⁹ KIDD, John. An inquiry into *Ulysses: the corrected text*. *Papers of the Bibliographical Society of America*, Chicago, v. 82, n. 4, p. 411-584, 1988.

²⁰ Por convenção, usa-se *U* + episódio + linha para citações da edição de Gabler. Para citações da edição da Bodley Head (1960) e da Penguin (1992), empregam-se neste artigo as seguintes notações: *U1960* + página e *U1992* + página. As citações das traduções serão identificadas pelos nomes dos tradutores seguidos dos números das páginas.

²¹ JOYCE, James. *Ulysses: student’s edition*. Org. Hans Walter Gabler, com Wolfhard Steppe e Claus Melchior. Harmondsworth: Penguin Books, 1986.

Em resumo, Houaiss e Galindo traduziram *Ulisses* a partir do texto estabelecido pela Bodley Head (1960), depois relançado pela Penguin Books (1992), enquanto Pinheiro tomou por base a edição de Gabler (1986). Apresentados os originais, é o momento de se averiguar algumas das diferenças entre as traduções brasileiras de *Ulisses*.

3. AS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE *Ulisses*

A tradução de Houaiss, publicada pela Civilização Brasileira em 1966, teve uma segunda edição em 1967,²² que este artigo toma como referência. As “edições” subsequentes, salvo engano, são apenas reimpressões daquela. O exame minucioso dos textos, no entanto, ainda precisa ser realizado. A tradução de Pinheiro, lançada pela Objetiva em 2005, passou por revisão da tradutora antes de ser relançada no selo Alfaguara, em 2007.²³ É a edição de 2007²⁴ que este artigo toma como referência, a não ser para o comentário do último caso, em que a primeira edição se faz necessária. Por último, a tradução de Galindo – com o título *Ulysses*, com “y” – foi lançada pela Penguin/Companhia das Letras em 2012, e teve ao menos 10 reimpressões antes de ser revisada e publicada somente pela Companhia das Letras em 2022.²⁵ Esta última edição é a que serve de referência a este artigo.

Como são muitas as diferenças entre as edições da Bodley Head (republicada pela Penguin Books) e a de Gabler, foram selecionados para discussão apenas quatro casos. Com eles, espera-se demonstrar como as diferenças entre os originais geraram diferenças nas traduções de Houaiss e Galindo em relação à de Pinheiro, e, conseqüente, impacto nas leituras do romance em português. É importante enfatizar que os comentários feitos não dizem respeito às decisões de cada tradutor, que, ademais, tinham projetos tradutórios muito distintos e realizaram seus trabalhos em circunstâncias bastante díspares, especialmente Houaiss, primeiro tradutor do romance de Joyce para a língua portuguesa (sua tradução chegou a ser editada em Portugal, onde foi lida até 1989).

Os trechos comentados serão citados sempre na seguinte ordem: Bodley Head/Penguin, Gabler, Houaiss, Galindo e Pinheiro.

²² JOYCE, James. *Ulisses*. 2. ed. Tradução Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

²³ AMARAL, Vitor Alevato do. Entrevista com Bernardina da Silveira Pinheiro, tradutora de *Ulisses*. *ABEI Journal*, São Paulo, v. 21, n. 1, p. 72, 2019.

²⁴ JOYCE, James. *Ulisses*. 2. ed. Tradução Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

²⁵ JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

3.1. A INELUTÁVEL DÚVIDA DO AUDÍVEL

*Won't you come to Sandymount,
Madeline the mare?*

Rhythm begins, you see. A catalectic tetrameter of iambs marching. No, agallop:
deline the mare. (U1960 46; U1992 46)

*Won't you come to Sandymount,
Madeline the mare?*

Rhythm begins, you see. Acatalectic tetrameter of iambs marching. No, agallop:
deline the mare. (U 3.21-24)

*Não virás a Sandymount,
Madeline égua?*

O ritmo começa, vês? Ouço. Um tetrâmetro cataléctico de iambos marchando. Não, agalope: *deline égua.* (Houaiss 42)

*Não virás a Sandymount?,
Madalena equina...*

Começa o ritmo, está vendo? Eu estou ouvindo. Um tetrâmetro cataléctico de iambos em marcha. Não, agalope: *dalena equi...* (Galindo 59)

*Não vens então a Sandymount,
Madalena a égua?*

Tem início o ritmo, está vendo? Eu ouço. Um tetrâmetro acataléctico de iambos marchando. Não, a galope: *dalena a égua.* (Pinheiro 65)

Em “Proteu”, terceiro episódio de *Ulisses*, Stephen Dedalus anda pela praia de Sandymount enquanto tenta, sem sucesso, colocar suas ideias em ordem. O fluxo da sua consciência chega até os leitores por meio da técnica do monólogo interior. Entre seus pensamentos, surgem os versos “*Won't you come to Sandymount, / Madeline the mare?*”. A depender da edição em inglês e da tradução em português, os leitores entendem que Stephen ouve o primeiro verso

como catalético ou acatalético. Fazendo-se a escansão, tem-se um resultado catalético (a), isto é, em que o verso está incompleto pela falta²⁶ da sílaba final, ou acatalético (b), isto é, em que o verso está completo ou, a depender do ponto de vista, incompleto pela falta da sílaba inicial. Nas duas possíveis escansões, portanto:

- (a) / x | / x | / x | / (x)
 Won't you come to Sandymount
- (b) (x) / | x / | x / | x /
 Won't you come to Sandymount

Na primeira escansão, o verso segue o padrão métrico trocaico, isto é, os três primeiros pés são formados por pares de sílabas em que a primeira é forte (/) e a segunda, fraca (x); ao quarto pé do tetrâmetro falta uma sílaba fraca, o que caracteriza o verso como catalético. Na segunda escansão, o verso segue o padrão métrico iâmbico, isto é, os três últimos pés são formados por pares de sílabas em que a primeira é fraca (x) e a segunda, forte (/); ao primeiro pé do tetrâmetro falta uma sílaba fraca, o que caracteriza o verso como acatalético.

Quem lê as traduções de Houaiss e de Galindo provavelmente ouvirá versos trocaicos cataléticos (a), e quem lê a tradução de Pinheiro, diferentemente, versos iâmbicos acataléticos (b), como os três permitem que seus leitores façam, seguindo à perfeição a indicação de seus originais:

- (a) / x | / x | / x | / (x)
 Não virás a Sandymount
- (b) x / | x / | x / | x /
 Não vens então a Sandymount

Ao se levar em consideração que o arremate desse átimo de pensamento é “*deline the mare*”, que só pode ser escandido como um dímeter iâmbico, então faz todo sentido a correção da equipe da Gabler, que apresenta a forma “*acatalectic*”, isto é, verso iâmbico em que falta a primeira sílaba, em consonância com “*tetrameter of iambs*”. Porém, nos pensamentos de uma personagem como Stephen, é bem plausível que se imagine uma correção de rumo, em que aquilo que começara com trocaicos cataléticos em marcha tenha sido substituído por iâmbicos acataléticos a galope. É impossível prever o

²⁶ As faltas são indicadas por um “x” entre parênteses (x).

que cada leitor vai ouvir. Faz-se necessário apurar os ouvidos e lutar contra a “inelutável modalidade do visível”.²⁷

3.2. JOYCE E BECKETT

Marble could give the original, shoulders, back, all the symmetry. All the rest, yes, Puritanism. It does though, St. Joseph's sovereign . . . whereas no photo could, because it simply wasn't art, in a word. (U1960 759; U1992 759)

Marble could give the original, shoulders, back, all the symmetry, all the rest. Yes, puritanisme, it does though Saint Joseph's sovereign thievery alors (Bandez!) Figne toi trop. Whereas no photo could because it simply wasn't art in a word. (U 16. 1451-1455)

O mármore podia dar o original, espáduas, costas, toda a simetria. Tudo o mais sim, puritanismo. Podia todavia, o soberano de São José... mas nenhuma foto poderia, pois simplesmente não era arte, numa palavra. (Houaiss 684)

O mármore conseguia representar o original, ombros, costas, toda a simetria. Todo o resto, sim, puritanismo. Mas representa, o soberano de São José... enquanto foto alguma poderia simplesmente porque não era arte, em uma palavra. (Galindo 588)

O mármore podia reproduzir o original, ombros, costas, toda a simetria, tudo o mais. Sim, puritanismo, embora a vigarice soberana de São José alors (Bandez!) Figne toi trop. Enquanto nenhuma foto poderia porque simplesmente em uma palavra não se tratava de uma arte. (Pinheiro 700)

Joyce e Samuel Beckett (1906-1989) tiveram uma relação de amizade que começou quando o jovem Beckett chegou a Paris como professor de inglês da École Normal Supérieur, em 1928. No teatro, onde Joyce, o mestre, não teve grande êxito – pode-se até dizer que tenha fracassado –, Beckett, o discípulo, fez seu nome. Joyce pode ter levado o nome de Beckett, cifrado, para dentro

²⁷ JOYCE, James. *Ulysses: student's edition*. Org. Hans Walter Gabler et al., p. 45, tradução nossa.

de sua obra, assim como Beckett pode ter se servido de elementos da vida e da obra de Joyce para escrever alguns de seus textos.²⁸

Alguns elementos de *Ulisses* podem ser encontrados em *En attendant Godot*²⁹ (1952), peça traduzida pelo próprio Beckett para o inglês como *Waiting for Godot*³⁰ (1956). O vagabundo que esvazia as botas sentado ao meio-fio (*U* 6.464-466; *U1960* 125; *U1992* 125) lembra Estragon e Vladimir, e o comentário sobre a ereção involuntária de um criminoso enforcado (*U* 12.459-462; *U1960* 393; *U1992* 393) remete à possibilidade da ereção *post mortem* a que se refere Vladimir no primeiro ato da peça de Beckett em francês.³¹

Uma terceira referência joyciana em *Esperando Godot* – ou uma referência beckettiana em *Ulisses* – está em “(Bandez!)”, que se pode ler na passagem da edição de Gabler e da tradução de Pinheiro citadas no início desta seção. Pensando no que fazer enquanto esperam Godot, Estragon e Vladimir cogitam enforcar-se. “*Ce serait un moyen de bander*” (seria um jeito de ficar de pau duro), propõe Vladimir ao parceiro. Vladimir se refere ao priapismo, a ereção involuntária do pênis que resulta da interrupção da chegada do sangue aos corpos cavernosos, algo que pode ocorrer após a morte por enforcamento. É a esse fenômeno que Alf se refere em “Ciclope”, o décimo segundo episódio de *Ulisses*: “*I heard that from the head warder that was in Kilmainham when they hanged Joe Brady, the invincible. He told me when they cut him down after the drop it was standing up in their faces like a poker*”. Em nossa tradução ao português: “Quem me contou foi o carcereiro-chefe que estava em [na prisão de] Kilmainham quando enforcaram o Joe Brady, o invencível. Ele me disse que quando cortaram a corda depois da queda a coisa estava de pé na cara deles como uma barra de ferro”.

Note-se que Beckett emprega o verbo “*bander*”, forma vulgar de se dizer “ter uma ereção”. Por sua vez, Joyce usa, em “Ciclope”, “*poker*”, que é uma gíria para “pênis”, e depois, em “Eumeu”, décimo sexto episódio de *Ulisses*, usa duas frases imperativas em francês, também com termos vulgares: “*bandez*” e “*figne toi trop*”. O trecho completo poderia ser traduzido por: “então (Levanta esse pau!) No teu cu”. O mais recente livro de anotações para *Ulisses* oferece como possível tradução o seguinte: “*all right (get a hard on!)*”, explicando que “*figne toi*

²⁸ AMARAL, Vitor Alevato do. Beckett e Joyce. Pode entrar! *Qorpus*, Florianópolis, n. 28, 2018.

²⁹ BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1976.

³⁰ BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot*. 2. ed. London: Faber and Faber, 1986.

³¹ BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*, p. 21.

trop” poderia ser traduzido “literalmente” como “*ass-hole you too much*”, já que “*figne*” é “ânus” no francês do século XIX, mas que a frase, “ilógica e agramatical”, acabou sendo deixada de lado pela pessoa que datilografou o manuscrito do episódio.³² Nisso consiste a razão de a passagem inteira permanecer ausente de todas as edições de *Ulisses* anteriores à de Gabler.

Ao introduzir a referência ao priapismo em *Esperando Godot*, Beckett tornou-a uma presença joyciana na peça. Como a intertextualidade se dá em via de mão dupla, tanto a presença de Beckett pode ser notada em Joyce quanto o contrário. Ela também será mais facilmente detectada por quem conhece o texto da peça em francês, ainda mais se, além da menção ao priapismo, a ordem para *bander* estiver presente no texto do original e da tradução de *Ulisses*. Porém, como já se pôde notar pelas citações, apenas a edição de Gabler e, conseqüentemente, a tradução de Pinheiro trazem a referida passagem escrita por Joyce em francês. Essa referência a *Ulisses* em *Esperando Godot* – intencional ou não da parte de Beckett – está ausente em duas das três traduções do romance em português. Este é o segundo caso selecionado para demonstrar como a leitura de *Ulisses* nas traduções brasileiras são afetadas por diferenças objetivas entre os originais, além dos aspectos subjetivos envolvidos na escrita da tradução e na sua leitura.

3.3. VÍRGULAS

Mr. Bloom, actuated by motives of inherent delicacy, inasmuch as he always believed in minding his own business, moved off but nevertheless remained on the qui vive [...] (U1960 708; U1992 708)

Mr. Bloom actuated by motives of inherent delicacy inasmuch as he always believed in minding his own business moved off but nevertheless remained on the qui vive [...] (U 16.116-118)

O senhor Bloom, atuado por motivos de inerente delicadeza, tanto mais que sempre acreditara cuidar dos seus próprios assuntos, se afastou mas não obstante permaneceu no *qui vive* [...] (Houaiss 641)

³² SLOTE, Sam; MAMIGONIAN, Marc A.; TURNER, John. *Annotations to James Joyce's "Ulysses"*. Nova York: Oxford University Press, 2022. p. 1.125.

O senhor Bloom, a isso levado por motivos de inerente delicadeza, na medida em que sempre cria em cuidar de sua própria vida, afastou-se mas não obstante manteve-se no *qui vive* [...] (Galindo 552)

O Sr. Bloom movido por motivos de inerente delicadeza pois ele acreditava em não se intrometer onde não era chamado se afastou mas permaneceu no entanto no *qui vive* [...] (Pinheiro 660)

Fritz Senn tem um artigo inteiramente dedicado a essa curta passagem de “Eumeu”, que ele toma como exemplo do desaparecimento de vírgulas em todo o referido episódio no texto de Gabler. Senn³³ explica que a pessoa que datilografou o manuscrito inseriu as vírgulas (e não apenas essas, centenas), e que Joyce, em uma primeira revisão, mesmo alterando o referido trecho, manteve-as, para em uma segunda revisão retirar apenas a vírgula depois de “*off*”, dando a impressão de obedecer à pontuação do datilógrafo. Senn³⁴ pergunta:

Se a remoção de uma vírgula reforça a intenção do autor [de usá-las o mínimo possível], sua tolerância com as outras não indicaria aprovação tácita [da interferência do datilógrafo]? Ou, se considerarmos Joyce negligente a ponto de deixar passar duas das três interferências de transmissão [operadas pelo datilógrafo], a negligência do autor não seria, então, parte de sua obra?

Já que o tema é vírgulas, uma pausa. Nossa cultura acadêmica e de leitura insiste no original como fonte de verdade, comumente argumentando que só lê de fato um autor quem lê o original e que o papel da tradução, para mitigar sua falha e cumprir sua função ética, é ser “fiel” ao original. Mas qual é o original de *Ulisses*, o que tem ou o que não tem as vírgulas?

A insegurança quanto à intenção do escritor só aumenta. Sabendo que Joyce não era amigo das vírgulas e costumava retirá-las no processo de revisão de seus textos, surpreende que não tenha corrigido as intromissões do datilógrafo. Se o escritor não tivesse feito qualquer alteração na passagem, poder-se-ia pensar que ele não tivesse notado as vírgulas. Joyce, porém, alterou a passagem a cada revisão e, mesmo assim, não removeu senão uma vírgula.

³³ SENN, Fritz. Inherent delicacy: Eumaeon questions. *Studies in the Novel*, Baltimore, v. 22, n. 2, p. 180-181, 1990.

³⁴ *Ibid.*, tradução nossa.

Surpreende ainda mais que em uma terceira etapa de revisão o escritor tenha adicionado uma oração inteira – “*inasmuch as he always believed in minding his own business*” – entre vírgulas,³⁵ seguindo a tendência do datilógrafo.

Pode parecer um detalhe desimportante, de interesse apenas de filólogos, mas a pontuação afeta diretamente “a natureza” de “Eumeu”³⁶ e, portanto, a leitura que se faz dele. Embora não haja espaço neste artigo para a discussão – nada simples – sobre qual seria a natureza de “Eumeu”, o que foi demonstrado já é suficiente como prova de que não se pode minimizar o possível impacto causado pelas diferenças entre os originais sobre as experiências dos leitores. Na tradução de Joyce: simples, uma vírgula.

3.4. MÃES OU NÃES: QUESTÃO DE OPINIÃES?

a blue French telegram, curiosity to show:

—*Mother dying come home father. (U1960 52; U1992 52)*

a blue French telegram, curiosity to show:

—*Nother dying come home father. (U 3.197-199)*

um telegrama francês azul-banzo, curiosidade para exibir:

—Mãe morrendo volta pai. (Houaiss 47-48)

um telegrama francês azul, curiosidade para mostrar.

—Mãe morrendo volte pai. (Galindo 64)

um telegrama francês azul, uma curiosidade a mostrar:

—Nãe morrendo venha para casa pai. (Pinheiro 2005, 50)

um telegrama francês azul, uma curiosidade a mostrar:

—Mãe morrendo venha para casa pai. (Pinheiro 2007, 71)

Ao término do curso superior, em 1902, Joyce deixou Dublin para estudar medicina em Paris. No romance autobiográfico *Um retrato do artista quando jovem* (1916), a personagem Stephen Dedalus faz o mesmo, mas em 1903. No dia 10 de

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

abril de 1903, Joyce recebe do pai um telegrama que diz: “*Mother dying come home father*”,³⁷ um episódio conhecido pelos joycianos e que o escritor transportaria para *Ulisses*, porém com uma curiosidade: o telegrama que Stephen recebe em Paris tem um erro na grafia da palavra “*mother*” (mãe), que é impressa no telegrama com a inicial “n”. Não há dúvida de que Joyce escreveu “*nother*” para reproduzir nas páginas da arte um erro comum nas folhas dos telegramas, e que a grafia “*mother*” é um erro tipográfico.³⁸

Como esse erro só foi corrigido na revisão feita pela equipe chefiada por Gabler, as traduções de Houaiss e de Galindo, em consonância com o original utilizado, trazem a grafia “mãe”, enquanto a tradução de Pinheiro traz “nãe”. Qual será a curiosidade que Stephen gostaria de mostrar: o telegrama em si, francês e em papel azul, ou a grafia curiosa e errada de “mãe”? Os leitores de Houaiss e de Galindo provavelmente pensarão que o telegrama, por sua cor e nacionalidade, é algo curioso de se ver. Os leitores de Pinheiro, ao contrário, serão atraídos pelo inusitado da palavra “nãe”.

Em “nãe”, forma-se uma verdadeira palavra-valise, em que convivem “nã” e “mãe”; assim como em “*nother*”, outra palavra-valise, convivem “no”, “*other*” e “*mother*”. Pinheiro, frequentadora de uma escola de psicanálise lacaniana – embora ela mesma não fosse psicanalista –, não teria deixado esse “erro” fora de sua tradução, sobretudo em se tratando de Stephen, que vivia atormentado pelo fantasma de sua mãe. Infelizmente, na segunda edição de sua tradução (2007), alguém deve ter corrigido o que parecia um erro e terminou por substituir “nãe” por “mãe”. Fizemos com a tradução de Pinheiro o mesmo que já tinha sido feito com o original de Joyce.

4. COMENTÁRIOS FINAIS

Como adverte Slotte:³⁹

não há edição de *Ulisses* que possa ser chamada de “definitiva”. Essa situação talvez seja, como argumenta a maioria dos estudiosos, uma condição inerente a toda obra literária, mas é também resultado direto das várias dificuldades que Joyce enfrentou para que *Ulisses* fosse publicado. Mesmo que a maioria

³⁷ GORMAN, Herbert. *James Joyce*. Nova York: Farrar & Rinehart, 1939. p. 108.

³⁸ SLOTE, Sam; MAMIGONIAN, Marc A.; TURNER, John. *Annotations to James Joyce’s “Ulysses”*.

³⁹ SLOTE, Sam. “*Ulysses*” in the plural: the variable editions of Joyce’s novel, p. 1, tradução nossa.

dos leitores possam preferir pensar que tais problemas já devem ter sido resolvidos ou que não têm qualquer impacto perceptível em suas experiências com o romance, uma certa consciência da condição do texto de *Ulisses* pode ajudar a aumentar o entendimento e a fruição do romance de Joyce.

Tampouco existe a tradução definitiva de *Ulisses*, como, de resto, a tradução definitiva de qualquer texto literário, senão *apenas* porque cada tradução resulta de uma leitura própria do original, também porque o original definitivo pode sequer existir objetivamente.

Para o senso comum, os originais dizem respeito aos tradutores, as traduções, aos leitores. Todavia, o que se demonstrou nessa discussão breve de algumas passagens de *Ulisses* é que os originais concernem diretamente aos leitores. É isso acarreta duas conclusões, especialmente no âmbito acadêmico. A primeira delas é que o discurso sobre o original como texto estável e fonte única ou principal de conhecimento, propalado por tantos professores e pesquisadores, precisa cessar. A segunda, em parte consequência da primeira, é que as traduções devem ser valorizadas e lidas criticamente, alheias ao critério caduco e moralizante de fidelidade, para serem finalmente entendidas como *écriture*, e não como trabalho apenas técnico (no sentido de aplicação de técnica) em que, por dever de ofício, o tradutor deve tentar passar-se por invisível e anular-se como sujeito histórico.

Por fim, qualquer análise abrangente de cunho comparatista das traduções brasileiras de *Ulisses* deve considerar o fato de que Houaiss e Galindo partiram de originais objetivamente idênticos, até em paginação, ao passo que Bernardina Pinheiro tomou outro rumo ao se basear na edição de Gabler. Na já referida comunicação privada, Galindo nos contou que a tradução originalmente feita para sua tese de doutorado, defendida na Universidade de São Paulo em 2006, baseava-se na edição de Gabler, mas que, por questões contratuais com a Penguin/Companhia, teve de conformar sua tradução ao texto publicado pela Penguin Books. A história das traduções de *Ulisses* no Brasil poderia ter sido diferente, mas as circunstâncias acabaram aproximando ainda mais o trabalho de Galindo do de Houaiss e afastando-o do de Pinheiro. Navegando heroicamente como Ulisses entre Cila/Houaiss e Caribde/Pinheiro, Galindo parece ter se aproximado de Cila e se afastado de Caribde – como também fez o herói grego no Canto XII da *Odisséia* –, e não apenas por ter adotado circunstancialmente o mesmo texto de partida que Houaiss. Mas isso é tema para outra discussão.

Como as *Primeiras estórias* alunissaram em sueco

Marcia Sá Cavalcante Schuback

Traduzir literatura e poesia é uma provocação. Não apenas uma provocação da linguagem para a linguagem, mas também uma provocação reflexiva. É raro que uma tradução de literatura ou de poesia não seja provocada pela necessidade de refletir tanto sobre o trabalho específico da tradução quanto sobre a tradução em geral. Como os românticos alemães buscaram mostrar, a tradução literária e poética é ela mesma uma teoria da tradução. Não é de surpreender que foi ao longo de seu trabalho de tradução da obra de Platão que Friedrich Schleiermacher desenvolveu os fundamentos da hermenêutica filosófica moderna. Talvez se possa dizer que a tradução é uma prática que provoca a teoria tanto no sentido de induzir a teoria como de desafiar toda teoria. E talvez se deva ainda complementar que tanto mais intraduzível a literatura e a poesia, tanto mais a tradução provoca a teoria, urgindo-a e rivalizando-a.

Por mais que as teorias da tradução sejam criativas e transcriativas, que mostrem como toda tradução de algum modo se vê provocada a traduzir até mesmo a palavra tradução: seja por intradução ou extradução, transluciferação ou transumação, transfusão ou tradução-exu, não há como traduzir de acordo com uma teoria. Se toda tradução literária e poética é, de certo modo, uma teoria da tradução, não se pode dizer o inverso, ou seja, que a teoria da tradução possa servir como regra ou manual para a prática tradutora. A tradução literária e poética é da ordem dos acasos e acontecimentos, do imprevisível e indomável.

Visitando num sobrevoo as teorias mais marcantes da tradução, encontramos reflexões apaixonadas e apaixonantes sobre como traduzir é tarefa de mensageiro, coisa de condutor que leva de um ao outro e do outro ao um, do estranho ao familiar, do outro ao mesmo e vice-versa, tarefa de “transcoar o mel que outras abelhas faveiam”,¹ definindo nos termos de Guimarães Rosa. É conduzir e reconduzir, levar e trazer, passar e ultrapassar de um lá a um cá, da língua estrangeira à materna, do exterior ao interior, de fora para dentro e todos os seus reversos e avessos. Das mais contidas às mais transgressoras, das mais condutoras às mais xamânicas, são teorias que partem de um constante pressuposto: traduzir é passar

¹ ROSA, Guimarães. Pequena palavra. In: RÓNAI, Paulo. *Antologia do conto húngaro*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975. p. xxv.

de um lugar para um outro, de um vaso ao outro, de uma posição ou pouso espacial, temporal, cultural, espiritual a outro. São teorias assentadas numa cartografia de posições onde a diferença entre as línguas, as palavras e os sentidos têm eminência. O ponto de sustentação é a *eminência* da palavra e dos sentidos, da linguagem e suas características materiais e espirituais, naturais e históricas.

Dos vários “intraduzíveis” que procurei traduzir,² foi a tradução das *Primeiras estórias* de Guimarães Rosa para o sueco que me provocou uma reflexão bem diversa da tradução. Essa tradução foi feita a quatro mãos, junto com Stefan Helgesson, professor titular de língua inglesa na Universidade de Estocolmo e grande conhecedor de literatura portuguesa, sobretudo africana, mas também a brasileira. Trabalhamos em simetria assimétrica, pois, não obstante ambos conhecendo o português e o sueco, os conhecemos em medidas, direções e vidas diversas. São experiências diferentes do que significa não só “ter” uma língua, mas sobretudo “ser” [n]uma língua. É bem conhecido o dito aristotélico de que o “o homem é o ser vivo que tem linguagem” e, também, a sua reversão proposta pelo filósofo Martin Heidegger de que “a linguagem tem o homem”. Diria que não se trata bem de “ter” ou “ser tido” pela linguagem. Em jogo está ser a escuta da linguagem, de maneira que o verbo grego usado por Aristóteles para dizer “ter”, o verbo *έχω* [*exo, echo*], pode ser ouvido como eco e ecoar. Assim, o que está em jogo é ser esse eco, nesse eco e oco da linguagem. Sendo cada um de nós de maneira bem distinta nesse eco e oco da linguagem, as movimentações de para onde e de onde as palavras em uma e outra língua nos levavam variavam bastante e nem sempre podiam se harmonizar. Sem dúvida, além da dificuldade de dizer o português em sueco, dificuldade partilhada mesmo que de maneira bastante diferenciada entre nós, o desafio era dizer Guimarães Rosa em sueco. É um tremendo desafio, já que a literatura de Rosa é um dizer de inúmeros dizeres, uma língua de muitas línguas, não só pelas múltiplas línguas que ele conhecia e conjugava na formação de tantas palavras, mas sobretudo pelas línguas das formas infinitas da vida que ele consegue dizer: a língua dos animais e plantas, das pedras e águas, dos ares e terrenos, das coisas e corpos, dos olhares e gestos, das respirações e andares, e por aí vai. Todo leitor de Rosa sabe como o seu estilo é o mais regional e o mais universal, que cada nova palavra é uma antologia lírica, e que a sua língua não é feita de palavras e sentidos, mas de contos dentro de contos, como coração no corpo, um animal dentro do animal. Nele, língua é

² Entre outros, *Psicogênese das doenças mentais*, de C. G. Jung, e *Ser e tempo*, de Martin Heidegger.

vida, língua é realidade. Como dizer tudo isso na concisão de uma palavra? O problema não é como traduzir. É, na verdade, como dizer. Ao longo desse trabalho, dei-me conta de que traduzir não é traduzir, ou seja, levar ou trazer de uma língua com suas palavras e sentidos para outra língua com suas outras palavras e sentidos. Percebi que o grande problema da tradução e de suas inúmeras teorias é a própria palavra “tradução”. A grande dificuldade não está em levar ou trazer, *ducere*, para lá e para cá, *trans*, mas dizer. Pois traduzir é a experiência de não conseguir dizer. A pergunta contínua do tradutor é “como se diz isso?”, sem atentar, todavia, que o cerne da pergunta é “como dizer” não isto ou aquilo, mas o dizer. Traduzir é procurar dizer o dizer. O que a intraduzibilidade de Rosa me provocou foi uma certa clareza sobre a obscuridade da tradução – de ser um trabalho de equilíbrio no bambu da *iminência* do dizer. Não é, portanto, questão da eminência do que se diz, de acordo com a qual se poderia discutir se é ou não lícito e defensável familiarizar a língua estrangeira ou estranhar a língua familiar; usar um tipo de vocabulário para dizer outro, verter a língua natal e a língua estrangeira para uma língua originária etc. A tradução das *Primeiras estórias* fez aparecer uma dificuldade bem mais vertiginosa – a dificuldade de dizer, de não conseguir dizer, de procurar dizer, de ter a palavra na ponta da língua e não a ver chegar, de ver as palavras escapulirem e fugirem, de ficar com voz entalada e embargada. Mostrou que traduzir não diz respeito a traições ou transposições. Traduzir é vertiginar-se nos vértices da linguagem; é abismar-se à beira do abismo da linguagem.

Ao longo da tradução, descobri que cada uma das estórias das *Primeiras estórias* é uma teoria da tradução [pode ser que toda estória de Rosa seja uma teoria]: teoria num sentido mais próximo do “empirismo delicado” [*zarte Empirie*] de Goethe, de “um amor assim delicado” de Caetano. Delicada é a teoria que se entende como uma visão que acompanha o ir se fazendo das coisas, urgindo a delicadeza de quem segura um cometa sempre escapulindo na concha trêmula da mão. Essas estórias – as primeiras – são estórias de tradução. Não sendo possível esmiuçar neste artigo cada uma dessas estórias para mostrar as suas delicadas teorias da tradução, pode-se, no entanto, ressaltar o que elas têm em comum: cada uma mostra como traduzir é vertiginar-se, equilibrar-se [modo tão difícil de estar e ficar] na iminência da linguagem. O que elas narram é o que acontece na sua tradução: a experiência da palavra na ponta da língua e da existência à flor da pele. A tradução das *Primeiras estórias* me mostrou que traduzir é existir à flor da língua.

Quando as palavras estão na ponta da língua, elas estão vindo à palavra. São palavras no prelo da palavra; linguagem no prelo da linguagem, é a experiência do “já que

já, ele vem...”, como diz Rosa na estória dos Irmãos Dagobé.³ No seu estar vindo à palavra, a palavra não exprime sentidos; é “lugubrilho”⁴ e “sussuruído”.⁵ Na ponta da língua, todo o movimento aéreo das palavras se intensifica: sopros e fôlegos, ritmos e sustos, sons chegando no corpo e sons saindo do corpo, uma movimentação fantástica de como a escrita muda grita, mostrando o ex-grito do escrito, e o som das palavras sendo gerado nas entranhas do viver. Na ponta da língua, as palavras só fazem confirmar as palavras que dizem: “Quando nada acontece há um grande milagre acontecendo que não estamos vendo”.⁶ É o misterioso nascer do sendo no não-sendo, do senso no não-senso. “O não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria”, numa outra fórmula de Rosa.⁷ Fundamental aqui é o “por um triz”. É a palavra se procurando na não-palavra. Rosa está sempre expondo, sobremaneira nas *Primeiras estórias*, que o próprio da palavra é trans-ir-se, verbo que, com efeito, só funciona no passado, pois quando se viu já passou: “Se simples. Se digo. Transfoi-se-me. Esses trizes”.⁸ Traduzir é morar nesse negativo do não-sendo e não-senso, do não conseguir dizer o que de algum modo se sabe dizer, é demorar-se nesse por um triz da palavra até o momento em que, por vezes, a palavra acontece, escapulindo, escapando, transindo-se subitamente. Há dúvida quanto à origem da palavra “triz”. Segundo Antenor Nascente é onomatopaica, som de vidro trincado, quebrado. Mas pode também vir do grego *thrís*, *thríchos*, que significa pelo, fio de cabelo, dando o verbo triscar, tirar uma lasquinha. Ambos os sentidos cabem bem aqui, já que nesse “por um triz”, precisamente quando a linguagem se vê trincada e quebrada, é possível tirar-se uma lasquinha da linguagem em busca de palavras. “Ave, palavra”, pois palavras são aves, que vem em um voo para pousar de repente, feito merda de passarinho no ombro, beijo no corpo, raio no chão da terra. Traduzir a intraduzibilidade de Rosa – cada tradução literária e poética é a tradução de um tipo de intraduzibilidade – é estar mergulhado nessa experiência da iminência da linguagem, no imenso incontrolável do súbito. Essas estórias de tradução assim entendida estão por isso mesmo povoadas de crianças e

³ ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 29.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁷ ROSA, Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

⁸ ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*, p. 12.

animais, bois e pássaros, todo tipo de gente e vegetação de algum modo, sempre se deparando com o “milmaravilhoso” do acontecimento do dizer.

Mas como traduzir essas estórias para o sueco? Além de palavras compostas de tantas palavras e parábolas que precisam ser traduzidas também para o português, como traduzir também sons jamais ouvidos, paisagens inimagináveis, flora e fauna fantásticas? Como traduzir ritmos e descontinuidades dessa linguagem da iminência, do repentino e surpreendente do vir à palavra do infinito da vida e do viver? Como traduzir as semânticas, as gramáticas, os idiomas, os sons, ritmos e silêncios? – são tantas formas de silêncio em Rosa – do viver da vida em cada coisa, em cada forma de vida. Talvez só mesmo numa disposição de quem vai à caça da lua e, na difícil experiência de não ter a palavra, de perder sempre de novo a palavra, de ter a palavra na ponta da língua, de querer dizer e não conseguir dizer, ver como, “às raras vezes, tudo se passa em mútua participação, assim, extraordinária, agudas vezes; em hora viva” encontra-se “lua comum – A LUA QUE É A CHEIA”, tão cheia que se escreve em caixa alta, como Rosa diz e faz no conto chamado “A caça à lua” de *Ave, palavra*⁹. Traduzir não é só perder, mas também encontrar, em raras agudas vezes, “A LUA TRANSLATIVA”, em caixa alta, o inesperado da palavra que vem e pausa, não para aterrar, só para alunissar.

As *Primeiras estórias* são estórias da surpresa da língua das palavras. São estórias de como o dizer pela primeira vez da linguagem acontece. E isso acontece de múltiplos modos. Mas logo ficou clara uma dificuldade preliminar: como traduzir não tanto “estórias”, mas “primeiras”?¹⁰ O título de Rosa, aparentemente o mais simples, o mais traduzível, pois toda língua tem palavra para dizer “primeiro” e “estória”, se mostrou difícil de traduzir, já que as primeiras estórias não são o primeiro livro de estórias escrito por Rosa, não são estórias que antecedem outras estórias, nem tampouco as mais importantes. Em sueco, tudo se complica porque não é possível dizer “primeiras estórias”, mas somente “*as primeiras estórias*”. O artigo definido, que em sueco funciona de maneira bem diferente do que em outras línguas indo-germânicas, mostrou a dificuldade, feito ponta de *iceberg*.

⁹ “E OLHAMOS PARA A LUA.

Nós dois. Foi o mínimo momento. (Mas: às raras vezes, tudo se passa em mútua participação, assim, extraordinária, agudas vezes; em hora viva.) Aquela era a lua comum – A LUA QUE É A CHEIA – no ponto de beleza, de todo o recorte:

A

LUA

TRANSLATIVA”. (ROSA, Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p. 149)

¹⁰ Paulo Rónai também faz uma observação sobre o sentido de “primeiras” em seu prefácio, “Vastos espaços”, à reedição das *Primeiras estórias*.

A tradução demorou vários anos, quase cinco, não só por ser um texto de Rosa, mas por ter sido um trabalho fora de nossas tarefas acadêmicas, por morarmos em duas cidades e por outras razões práticas. Mas foi preciso esses anos para que, de repente, uma palavra inexistente em sueco chegasse, como “lua que é a cheia” para resolver o impasse: uma palavra só, *förberättelser*. *Förberättelser* diz, literalmente, algo como “pré-contos”, lembrando que em sueco, *för* é tanto antes como depois ou diante de. Só que o ouvido sueco, antes de escutar duas palavras compostas: “*för*” e “*berättelser*”, escuta de imediato o eco de uma palavra bem conhecida, *förberedelse*, que significa preparo, disposição. O neologismo soa muito familiar em sueco, soa muito bem, e prepara o leitor para a surpresa da linguagem nessa surpresa. O título inusitado coloca o leitor na disposição da surpresa e do surpreendente. E como soa tão bem, já no título, leitor e tradutor podem sentir como “[...] era bom demais, bonito – o milmaravilhoso – a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar”.¹¹ Essa passagem de “Pirlimpisquice” diz tradução como voo num amor, nas palavras, “no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar”; diz que tradução é sopro de ponto no teatro, que tradutor é soprador e traduzir é sempre um encenar.

Nessa tradução “soprada” do título, está colocada também um dos desafios mais centrais da tradução de Rosa: traduzir os sons de Rosa. A obra de Rosa realiza o que ele dizia ser uma marca fortíssima da língua húngara: “de tudo, quer nascer uma música”.¹² Só que em Rosa de tudo nasce mesmo música em revoada. Não é possível ler Rosa em voz baixa: pois mesmo em silêncio as suas palavras soam em voz alta e soam fazendo soar tanto “o que se ouvia dos outros e no próprio falar” como o som do próprio soar. Assim, traduzir Rosa é traduzir em voz alta. Este foi um dos métodos do nosso trabalho de tradução. Interessante é que, “a quatro mãos”, a tradução em voz alta foi igualmente tradução a duas vozes, a duas sonoridades: sueco e português, um e outro com e sem sotaque, um e outro com suas entonações pessoais. A escuta de um e outro, de um no outro, também inclui a escuta do ruído quando as duas sonoridades se sobrepõem. E não apenas esta. Também faz ouvir a movimentação de uma sonoridade tentando pronunciar o impronunciável da outra. Seria difícil explicitar como essa constelação sonora de português e sueco nas nossas especificidades de entonação, timbre e ritmo gerou ou impediu soluções. No entanto, foi sem dúvida o que possibilitou, em alguns casos, e confirmou, em outros,

¹¹ ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 47.

¹² RÓNAI, Paulo. *Antologia do conto húngaro*, p. XVII.

a impossibilidade de encontrar a lua que é a cheia da tradução. Mas como traduzir sons, o soar de tantos sons em Rosa: sons de pássaro e folhas, sons dos mais variados acontecimentos, sobretudo os sons do vir à palavra de tantas palavras, o som dos sussurros e murmúrios da linguagem, sons de uma paisagem de fauna e flora inteiramente intraduzível – o cerrado, o sertão – para o sueco? A resposta imediata é: não é possível. O surpreendente, porém, é que também é possível, em raras, agudas vezes.

Alguns exemplos: Na “Partida do audaz navegante”, lê-se, isto é, escuta-se:

“Porém, disse-se-dizia ela, pouco se vê, pelos entrefios: – **Tanto chove, que me gela!**” Aí, esticou-se para cima, dando com os pés em diversos objetos. – **“Ui, ui-te!”** – rolara nos cachos de bananas, seu umbigo sempre aparecendo.”¹³

Em sueco, perdendo a riqueza sussurrante de “disse-se-dizia ela”, ficou assim:

“Men, sa hon till sig själva, det är svårt att se genom regnets hårsvall: – “Det regnar så mycket att jag fryser!” Då sträckte hon sig uppåt och fötterna nuddade olika föremål – “Oj då, oj-du!” – hon rullade på bannanklasarna, och hennes navel syntes hela tiden”.¹⁴

Entrefios foi traduzido por *hårsvall*, que significa um fio de cabelo que balança ao ar livre, e não pelo literal “*mellantrådar*”, o que seria possível, pois é uma palavra comum. Só que não surpreenderia como surpreendem os “entrefios” de Rosa. A dificuldade da tradução sonora aparece logo depois quando se lê-escuta: “*ui, ui-te!*”. Mas aqui, lendo em voz alta, o mesmo som *ui* encontra o seu equivalente sonoro, *oj*, que se pronuncia exatamente da mesma maneira. O “*o*” soa em sueco como o nosso “*u*”. Para conseguir expor esse som exclamativamente surpreendente, “*ui-te!*”, escutando como “*ui-te*” se pronuncia, no meu sotaque *ui-ti*, coisa que gaúcho não diria, o ouvido foi para *oj-du*, e para enfatizar ainda mais a exclamatividade do *ui, oj*, e esse eco sonoro, *ui-te/ti*, optamos por fazer ecoar também o primeiro *ui*. Assim, o resultado foi *oj då, oj-du* (*oj då* é uma expressão muito usada para exclamar o espanto). Aqui, “a lua que é a cheia” da tradução foi a felicidade de encontrar o mesmo som nas duas línguas, traduzir

¹³ ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*, p. 115-116.

¹⁴ ROSA, Guimarães. *Förebättelser*. Estocolmo: Bokförlaget Tranan, 2018. p. 174.

o mesmo pelo mesmo ou quase mesmo, deixando uma língua ecoar na outra. Uma felicidade assim aconteceu, por exemplo, na tradução que Paul Celan fez de Fernando Pessoa, sem saber português, também a duas vozes com o poeta americano Édouard Roditi, ao verter o verso “o poeta é um fingidor” por “*der Dichter macht es vor*”. Traduziu [d]or por [v]or, deixando o mesmo som, “or”, repercutir nas duas línguas, uma dor na outra. Também quando a vogal sueca *å*, som dos mais antigos nas línguas escandinavas que o sueco resguardou, e que significa também riachinho, é traduzida para o francês por *eau*, que se pronuncia do mesmo modo que *å*. Nesse último caso, a tradução sonora quase atinge a perfeição, pois o mesmo sentido nas duas línguas corre para o mesmo som. Outro exemplo extraído também da *Partida do audaz navegante* é a diferença que Rosa faz entre “audaz” e “aldaz”, diferença que quase não se escuta, sobretudo nas regiões das *Primeiras estórias*. No sueco, foi possível fazer a distinção numa proporção quase igual a esse “quase não se escuta” ao usarmos *modig* para “audaz” e *mådig*, um neologismo, para “aldaz”. Interessante nessa solução inventada e chegada por ouvido de *mådig* para “aldaz” é que, lendo-se, é possível ler *må* e *dig*, que diria algo assim como “que você possa”, “que seja bom para você”, fazendo ainda aparecer uma oscilação dialetal de pronúncia de *dig*, que pode soar como “dei” ou “dig”.

É sem dúvida difícil saber como cada leitor recebe as palavras, pois é também obra do acaso e do cada-caso-é-um-caso de como, numa leitura, a atenção recai sobre uma ou outra palavra. O que pode ser confirmado é que essas palavras tradutoras aconteceram, na procura de dizer o dizer, na tensão de ter a palavra na ponta da língua e não conseguir dizer. Não foram calculadas. Ainda outro exemplo simples de tradução de ouvido. Afinal, para traduzir Rosa é preciso tentar traduzir o mais possível de ouvido. O título “Pirlimpisquice” ficou em sueco *Symsalapsyko*. Esse título foi uma batalha perdida por mim. Sem pensar, o título de Rosa veio para o meu sueco mais em sueco, *Simsjålabin*, pois em vez de psique, que existe em sueco, me veio a palavra sueca *sjål*, que se pronuncia mais ou menos como “chel”,¹⁵ e que significa alma. Sei que essa palavra me chegou nessa formação, que equivaleria em português a algo como “pirpsiquicelim”, porque me veio junto com a lembrança de, ao levar as minhas meninas para o teatro infantil, aprender que “abracadabra”, essa palavra mágica, se diz em sueco “simsalabim”, termo que se encontra na solução que ficou, *symsalapsyko*.

¹⁵ A pronúncia em sueco pode ser ouvida em: <https://svenska.se/so/?sok=sjål&pz=4#!>. Acesso em: 28 set. 2023.

Entre *symsalapsyko* e *simsjälabilim*, eu ficaria com a última. Mas Stefan preferiu guardar o grego das duas: a psique.

Outra discussão foi relativa ao título “Nenhum nenhuma”, em sueco, *Ingen han, ingen hon*. A dificuldade maior se deve ao fato de o sueco não ter gênero. Nisso se parece com o inglês (com a diferença que ainda se encontram restos de um uso de gênero do sueco antigo quando diz “ela”, *hon*, ao falar de humanidade. Em sueco, humanidade é feminino). No caso do título, tanto no feminino como no masculino, se diz “*ingen*”, nenhum. Minha sugestão foi traduzir por “*Ingen, Inga*”, pois *Inga* é um nome próprio de mulher. A solução final é melhor, na verdade, pois diz literalmente “nenhum ele, nenhum ela”, mas no meio do texto *Inga* continuou presente. Buscamos recriar aliterações sempre que possível, deixar soar em sueco os ecos nos ocos das palavras. Para isso, outros sentidos se criaram e outros tantos tiveram que se perder. Um exemplo da “Partida do audaz navegante” (afinal, traduzir é partida de audaz navegante para “ir descobrir outros lugares”, como na oscilação entre audaz e aldaz!) pode ilustrar a perda do sentido e o ganho do som: “Você é analfabetinha ‘aldaz’. Falsa a beatinha é tu”.¹⁶ Em sueco: *Du är em mycket mädig analfabet. Det är du som är falanabet. Falanabet* chegou como um quase anagrama de *analfabet*, mais uma rima, que para guardar os ecos sonoros perdeu o sentido de “beatinha”. Um contraexemplo pode ser a tradução do verbo criado por Rosa “beladormeceu”, “Ela beladormeceu?”,¹⁷ que, sem buscar encontrar alguma semelhança sonora, aconteceu com simplicidade na criação do verbo *törnrosat, har hon törnrosat?*¹⁸ Em sueco, a *Bela Adormecida* é conhecida como *Törnrosa*, palavra que diz “rosa espinhenta”. A palavra que chegou na tradução, embora dizendo literalmente algo como “ela se espinho-roseou?”, leva diretamente para o conto. Haveria sem dúvida bem mais exemplos da perda semântica para guardar a estrela-guia do som e ainda mais das perdas de ambos na tradução. Perda sem esperança alguma é, sem dúvida, qualquer tentativa de trazer o nosso “ão” para outra língua: “na-ão”. Quando lemos-ouvimos também na “Partida”, “Na-ão. Não vale! Não pode inventar personagem novo, no fim da estória, fu!”¹⁹ tem-se a impressão de que Rosa estava mesmo dizendo a impossibilidade de qualquer tentativa de traduzir o som “ão”, tão nosso, de cada dia.

¹⁶ ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*, p. 117.

¹⁷ *Ibid.*, p. 53.

¹⁸ ROSA, Guimaraes. *Förberättelser*, p. 86.

¹⁹ ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*, p. 120.

Em sueco, som pode ser *ton*, e sempre se pode achar um “*mmm*” na língua, já que toda língua sopra pela flauta da boca. Mas não o “ão”.

Ainda prosseguindo com as felicidades de luas, mais ou menos cheias, não foi muito difícil conseguir a variação caleido-sonora de “famigerado” na estória de mesmo nome. “Famigerado” é uma impressionante lição de tradução como exercício de procura do dizer com a palavra na ponta da língua. Surpreendentemente, não foi impossível traduzir a conhecida passagem de impossibilidades de tradução: “Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: fasmigerado...faz-me gerado...falmisgeraldo...familhas-gerado...?”²⁰ Em sueco, “*Skulle herrn nu kunna vilja há godheten åtalaomförmej vad de här betyder: bekrystad... betryckad... be-rytad... beslyktad...?*”²¹ “Vosmecê”, de certo, perdeu-se na forma comum para “o senhor”, *herrn*. O simples e descomplicado “querer me ensinar” recebeu uma forma inusitada, que reproduz um modo de falar sem separar as palavras *åtalaomförmig*, que normalmente se escreveria, “*tala om för mig*”, me diga. Se as variações sonoras de famigerado vieram meio que por si mesmas – vindo de *rykte*, no sentido tanto de rumor como de fama, *berytad* tem também o significado de certa má fama. *Bekrystad* vem de *krystad*, usado na acepção de forçado, artificial, mas também no parto, quando se precisa forçar, literalmente com todas as forças, para a criança nascer. *Betryckad* se origina, por sua vez, de *tryckad*, pressionado, com conotação de humilhar alguém. *Berytad* formou-se espontaneamente na tradução a partir de *ryta*, que diz esbravejar, falar em voz gritante. Por fim, *beslyktad*, invenção que aconteceu provavelmente por ser aparentada sonoramente com *besläktad*, cujo significado é precisamente aparentado, trazendo ainda a palavra “*lykta*”, que significa lanterna, luminária. Outras variações ou deslizos de gerado para geraldo perderam-se, sem dúvida. Mas uma grande perda nessa estória foi a perda do O, a perda do medo O. “O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. O medo O. O medo me miava. Convidei-o a desmontar, a entrar”.²² Não há no sueco, como já mencionado, nem masculino, nem feminino e especificamente não há artigo definido masculino ou feminino. Há a vogal “o”, que ademais se pronuncia como “u”. O “O” grafa um oco, momento de “extrema ignorância em momento muito agudo”. É no eco desse oco que o medo mia, soando num eme ressoando no outro. Só que na perda desse O tão enfático e patriarcal, aqui mesmo, no seu

²⁰ Ibid., p. 11.

²¹ ROSA, Guimarães. *Förberättelser*, p. 31.

²² ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*, p. 9.

oco e buraco, surgiu uma solução para guardar um sentido sonoro-semântico análogo, mesmo sem fazer “miar o medo” em sueco (pois medo em sueco é *rädsla* e miar é *jama*). Procurando dizer esse impossível dizer, a frase soa assim em sueco: “*Rädslan är extrem okunnighet i ett skarpt ögonblick. R-r-rädslan. Rädslan kurrade åt mig. Jag erbjöd honom att sitta av och komma in*”.²³ *R-r-rädslan* equivale a algo como m-m-medo [o definido aparece no “n” no final da palavra, pois é assim que ele se forma comumente na língua], e esse m-m-medo, *r-r-rädslan kurrade åt mig*, “corria para mim”. Todo o miado do medo reverberou nos seus erres, corridas, errâncias.

Muitas das aglutinações e prefixações feitas por Rosa, que soam tão admiráveis e fantásticas para nós, são corriqueiras para uma língua indo-germânica como a sueca. Às vezes essas composições foram decompostas na tradução, indo contra a tendência da língua, para produzir um espanto. Em outras, formaram-se outras novas composições, surgidas do cruzamento dessas várias direções em jogo: do sueco para o português, do português para o sueco, do português e do sueco para suas respectivas intra e interlínguas. Pois cada língua é atravessada por inúmeras línguas – ainda mais a de Rosa. Difícil foi a questão dos nomes: personagens, animais, regiões topográficas, vegetação. Como dizer sertão, ser-tão em qualquer outra língua? E jagunço? E jabuti? E assim por diante. A escolha – aí sim uma escolha – foi deixar nomes únicos e fundamentais no original. O sueco ganhou assim palavras, estranhou-se. O preço é aprender palavras, saber o que significam sem, no entanto, conseguir que elas entrem no corpo. E isso aconteceu comigo em particular que, aceitando a sugestão de traduzir “Fatalidade”, título de mais uma estória de tradução, por *Ståhej*, mesmo sabendo que significa alvoroço e barulho num susto em que tudo fica em suspensão, que é composta de *stå*, estar de pé, e *hej*, uma saudação e riso solto, não consegue entrar de modo algum no meu corpo, oscilando entre som vazio e sentido sem som. A opção de traduzir fatalidade por *fatalitet*, palavra adquirida do latim e existente em sueco, mostra-se bem infeliz por ter guardado apenas o sentido de destino infeliz. Sertão recebeu o cursivo *sertão*, como também *jagunço* e tantas frutas e folhas, árvores e bichos, com exceção dos já traduzidos e assimilados na língua sueca. A tradução propôs assim nomes fantásticos para uma fauna e flora fantástica na escuta sueca. O risco de desinteressar o leitor sueco por um excesso de regionalismo e coloquialismo “brasileiro”, na aposta de que o “fantástico” do realismo de Rosa mantivesse aceso o fogo da curiosidade, levou o ouvido a também traduzir nomes. Mão-na-lata virou *Hand-i-burken*, tradução literal, ao passo que Perdigão continuou Perdigão, perdendo seus

²³ ROSA, Guimarães. *Förberättelser*, p. 28.

perderes e perdizes. Sorôco seguiu Sorôco sem que seja possível ouvir sou rouco, sou oco e possíveis harmônicos húngaros na palavra. As escolhas foram improvisadas, sempre de ouvido, sem regra ou partitura.

Nessa busca de traduzir de ouvido o máximo possível – tarefa quixotesca, pois Rosa, em algum momento, acaba urgindo até mesmo ouvir de ouvido, fazendo a recorrente experiência de ficar ora com a palavra entalada na garganta, ora com a palavra na ponta da língua, ora com a voz embargada de emoção (e como isso acontece lendo essas *Primeiras estórias!*) –, o “soar bem” em sueco dominou as escolhas. Minha tendência era sempre a forçar o sueco, enquanto a de Stefan tendia mais a seduzir o leitor sueco para o mundo fantástico de Rosa. Na corda tensionada entre uma e outra tendência, foram surgindo vários harmônicos, no sentido musical do termo, sons dentro de sons que, em certos pontos da corda, saem do seu silêncio pulsante.

Antes de “concluir” essas notas, que são elas mesmas um preparo para um estudo mais extenso sobre as delicadas teorias da tradução embutidas nessas estórias, cabe lembrar que a tradução sueca das *Primeiras estórias* não é a primeira tradução de Guimarães Rosa para o sueco. Em 1974, foi publicada a tradução de Grande Sertão por Jan Sjögren, que conta sobre a sua má qualidade já no título escolhido: *Livet är farligt, Senhor. Banditen Riobaldos äventyr*, literalmente, “A vida é perigosa, Senhor. As aventuras do bandido Riobaldo”. Nonada foi logo destruído por *Nej, nej*, não não. Alguns poucos contos ou estórias apareceram posteriormente.²⁴ O trabalho mais significativo de tradução da literatura brasileira foi feito por Arne Lundgren, tradutor fervoroso de nossa literatura nas décadas de 1970 a 1990, grande admirador e tradutor de Carlos Drummond de Andrade, que fez uma bonita tradução da “Terceira margem do rio”, a qual fizemos questão de guardar em nossa tradução como homenagem ao seu trabalho pioneiro.

Preferi falar mais das felicidades nessa caça à lua, de pequenas façanhas alegres nessa alussinagem das *Primeiras estórias* de Rosa em sueco. Traduzir não é atravessar fronteiras ou margens. É viver à margem, à margem da alegria, nessa crase e crise, sempre um pouco ou muito separado dela. Pois alegria mesmo, essa de estar nas suas margens, na terceira margem do seu rio, é ler sempre de novo o texto de Rosa como ele é: existência à flor da língua, falando as mil e uma línguas da vida no seu viver.

²⁴ Cf. a antologia: STUPARICH, Sergio et al. (ed.). *Röster från Latinamerika*: en antologi. Estocolmo: Litteraturfrämjandet; 1986; LUNDKVIST, Artur. *Utflykter med utländska författare*. Estocolmo: Aldus/Bonnier, 1969.

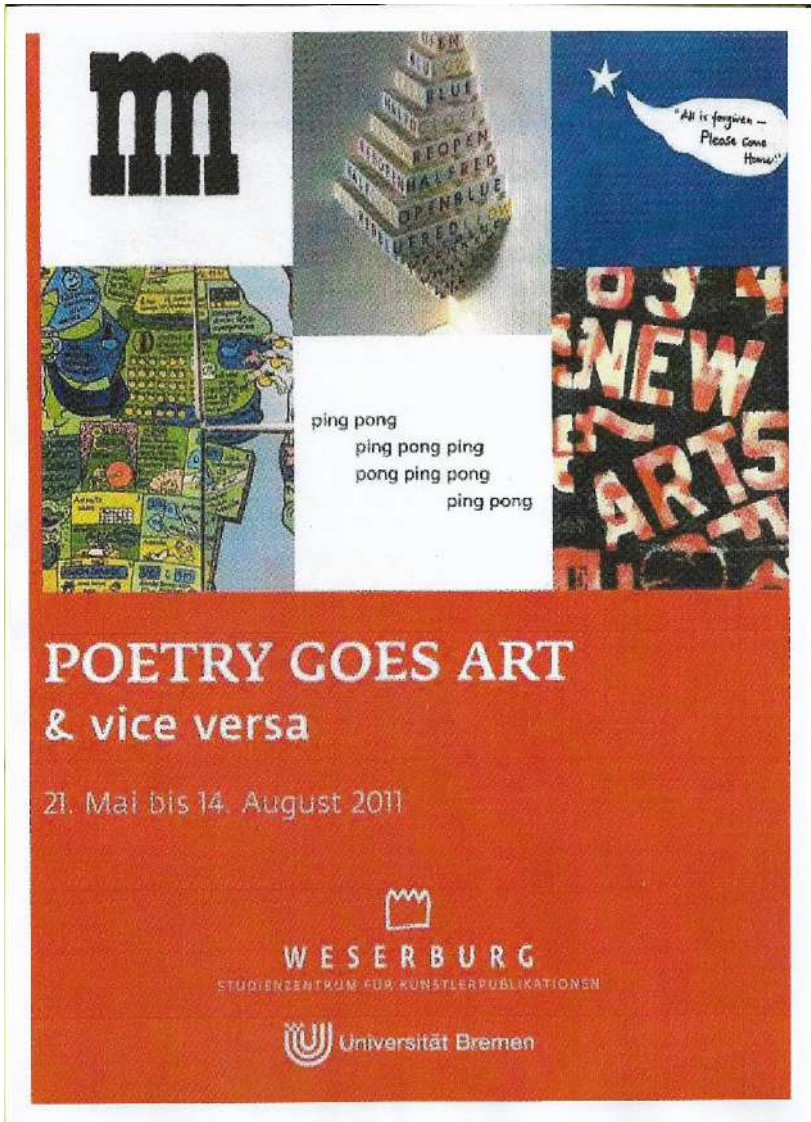
Augusto de Campos em alemão – trajetória de um projeto tradutório

Simone Homem de Mello

A iniciativa de traduzir Augusto de Campos para o alemão, que resultou na publicação da antologia *Poesie* (2019), teve um ponto de partida muito específico. Em 2011, participei da curadoria da exposição *Poetry Goes Art & Vice Versa*,¹ organizada pelo Zentrum für Künstlerpublikationen, o maior acervo de livros de artistas da Alemanha, do Weserburg Museum, museu de arte contemporânea localizado em Bremen. Tratava-se de uma mostra que pretendia apontar o surgimento concomitante, em cinco países, do que depois viria a ser denominado “poesia concreta”: Alemanha, Áustria, Brasil, Suécia e Suíça. Encarregada da parte brasileira, também fui incumbida de providenciar para o museu as obras mais recentes dos poetas brasileiros, uma missão que restringi aos fundadores do Grupo Noigandres – Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos –, dos quais o museu já tinha uma extensa coleção de publicações da década de 1960, sobretudo as produzidas na Alemanha.

¹ A exposição *Poetry Goes Art & Vice Versa* foi acompanhada pelo simpósio *Poesie-Konkret*, que resultou no livro *Poesie-Konkret*, sétimo volume da coleção *Schriftenreihe für Künstlerpublikationen*, organizado por Anne Thurmman-Jajes. Nesse livro, publiquei o artigo “Poesie als Notation”, sobre Augusto de Campos. Ver: MELLO, Simone Homem de. *Poesie als Notation*. In: THURMANN-JAJES, Anne. *Poesie-Konkret: zur internationalen Verbreitung und Diversifizierung der Konkreten*. Colônia: Salon Verlag, 2012.

FIGURA 1 – FLYER DA EXPOSIÇÃO POETRY GOES ART & VICE VERSA



Foi no decorrer desse trabalho de cocuradoria que pude confirmar novamente certas assimetrias que distinguem o lugar da poesia concreta no Brasil e na Alemanha, tema ao qual voltarei mais adiante. Fato é que os demais curadores imaginavam expor poemas de autores estrangeiros sem qualquer tradução, o que seria absolutamente inviável, pelo menos no caso dos brasileiros. No processo de convencê-los da necessidade de uma tradução que acompanhasse os originais expostos, comecei a traduzir para o alemão os poemas de Augusto, Décio e Haroldo que eu havia selecionado para a mostra. Não seria exagero dizer que comecei a traduzi-los por pura apreensão. Dessa iniciativa, um pouco involuntária e ainda pouco refletida, as traduções que fiz de Augusto de Campos deixaram um rastro e um desejo de continuar.

O movimento internacional da poesia concreta, inclusive sua denominação, surgiu do encontro entre Brasil e Alemanha – mais especificamente do encontro de Décio Pignatari, durante sua primeira viagem à Europa, de 1954 a 1956, com o poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer, então secretário do artista Max Bill na Hochschule für Gestaltung, em Ulm, no extremo sul da Alemanha. Sabe-se do impacto que Max Bill, cuja escultura *Unidade tripartida*² (1948) fora premiada na primeira Bienal de Arte de São Paulo, em 1951, exerceu sobre as iminentes vanguardas brasileiras em diversas artes. Não é à toa que Décio, numa viagem em que buscava ver de perto o passado e encontrar interlocutores para o presente e futuro, fizesse questão de incluir a pequena cidade de Ulm em seu roteiro, em 1955. Uma carta enviada por Gomringer a Pignatari, um ano depois, confirma que seu primeiro encontro, no qual ambos puderam constatar que vinham experimentando com coisas até certo ponto semelhantes em poesia, foi – por assim dizer – o marco zero da internacionalização da poesia concreta que, dentro de alguns anos, viria a conquistar todos os continentes: “*Votre titre poésie concrète me plait bien. Avant de nommer mes ‘poèmes’ constellations, j’avais vraiment pensé de les nommer ‘concrets’. On pourrait bien nommer toute l’anthologie ‘poésie concrète’, quant à moi*”³. A denominação comum à nova tendência poética seguiu a sugestão dos brasileiros, mas a planejada antologia internacional de poesia concreta acabou não sendo realizada.

² Max Bill: Dreiteilige Einheit/Unidade Tripartida (1948-1949), aço inoxidável. 113,5 cm × 83 cm × 100 cm. Doação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) ao acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-SP). Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16840>. Acesso em: 14 ago. 2023.

³ CAMPOS, Augusto de et al. *Teoria da poesia concreta*. Cotia: Ateliê, 2006. p. 262. (“Gosto bastante do título de vocês, ‘poesia concreta’. Antes de denominar meus poemas ‘constelações’, eu realmente pensei em chamá-los de ‘concretos’. Por mim, poderíamos, sim, intitular toda a antologia ‘poesia concreta’”).

Isso viria a acontecer depois, a partir de 1960, por iniciativa não só de Gomringer,⁴ como também do casal Elisabeth Walther e Max Bense,⁵ em torno do qual se reunia um círculo de intelectuais e artistas que passaria a ser denominado Grupo de Stuttgart. Além do círculo bensiano, o Grupo de Viena; formado por H. C. Artmann, Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rühm e Oswald Wiener, artistas dedicados à literatura, com formação e/ou atuação em arquitetura, cinema, música e radiofonia, foi igualmente receptivo à poesia concreta no espaço de língua alemã – uma efervescência que também teve irradiações para o eixo Colônia/Düsseldorf, onde atuava a vanguarda Fluxus.

Nos poucos anos até meados da década de 1960, o intercâmbio transatlântico resultou em várias publicações e mostras alemãs com contribuições dos poetas brasileiros. Entretanto, não se costumava traduzir os poemas. Considerando sua brevidade e condensação, optava-se por um glossário para transmitir ao leitor as poucas referências semânticas, a fim de que se pudesse entrever o modo de funcionamento do texto. Dada a natureza sintética, substantiva e pouco discursiva do poema concreto, essa estratégia contribui ao menos para a inteligibilidade da obra; o que não se alcança com essa solução, contudo, é a apreciação ou fruição do texto enquanto tal na língua-alvo. Na tradição brasileira de veiculação da literatura, porém, o lugar da tradução é distinto. Como indício de que é algo ainda a ser investigado mais de perto, pode-se notar que, durante a década de 1960, os jovens poetas-críticos publicavam na imprensa brasileira artigos sobre poetas estrangeiros da vanguarda contemporânea apresentando traduções ao lado dos originais. Influenciados por Ezra Pound – um autor que os concretos de língua alemã, aliás, não haviam incluído em seu cânon dada a adesão ao fascismo no passado –, os poetas do Grupo Noigandres já haviam introduzido uma nova prática crítico-literária no Brasil, associando reflexão teórica e tradução como criação literária. Ao longo das décadas subsequentes, Augusto, Haroldo e Décio viriam a publicar inúmeros livros apresentando a poesia estrangeira de

⁴ Além de publicar poemas do Grupo Noigandres na revista *Spirale*, em 1959, Eugen Gomringer se dedicou a antologizar a poesia concreta internacional em iniciativas como a coleção *Konkrete Poesie/Poesia Concreta* (Frauenfeld, Suíça, Eugen Gomringer Press, a partir de 1960) e “*Kleine Anthologie Konkreter Poesie*”, no número 8 da revista *Spirale* (1960). Gomringer também seria o antologista de importantes coletâneas posteriores de poesia concreta e visual editadas na Alemanha, como as propagadas edições da Reclam Verlag.

⁵ Em 1960, Max Bense organizou, em Stuttgart, a exposição *Textos Concretos*, incluindo trabalhos do Grupo Noigandres, de Wladimir Dias-Pino e Pedro Xisto. Na coleção rot, dirigida por ele e por Elisabeth Walther, publicaram-se as antologias *Noigandres/Konkrete Texte* (1962) e *Konkrete Poesie International* (1965), catálogo da exposição com o mesmo nome realizada em Stuttgart.

múltiplas épocas e espaços linguísticos por meio de traduções congeniais e de um aparato crítico-teórico ciente das qualidades estéticas dos originais em questão. Também é curioso notar que a ideia do glossário passa a constituir um princípio poético no recurso da “chave léxica” dos “poemas semióticos” de Décio Pignatari e Wladimir Dias-Pino.

Outra assimetria entre Brasil e Alemanha naquele contexto diz respeito ao lugar da poesia concreta nos sistemas artísticos de ambos os países. No Brasil, a poesia concreta foi criada por jovens poetas já estabelecidos como tal e desencadeou rupturas sobretudo no sistema literário; já na Alemanha, ela gerou uma forte vertente de poesia visual e tendeu a ocupar, em maior medida, espaços anteriormente reservados às artes plásticas. Ocorre que o elaborado programa da poesia concreta formulado pelo Grupo Noigandres desde o início dos anos 1950 foi acompanhado pela prática da tradução, inicialmente em publicações conjuntas, dos poetas de “invenção” de todos os tempos e espaços. À parte do desenvolvimento de suas obras individuais, Augusto, Décio e Haroldo transmitem, por meio de suas traduções críticas, um recorte da literatura universal que veio a influenciar radicalmente as gerações posteriores de poetas brasileiros – seja pela adesão ou pela oposição a essa linhagem poética. Já nos países de língua alemã, a poesia concreta se propagou mais em círculos artísticos interessados na convergência intermídia do que em círculos propriamente literários. Literatos no sentido estrito do termo, como Ernst Jandl, Eugen Gomringer e Helmut Heißenbüttel foram exceções no movimento da poesia concreta de língua alemã. A uma das principais frentes do movimento, composta por poetas formados e dedicados a outras artes e, em parte interessados nos aspectos cênicos da performance poética, pertenciam H. C. Artmann, Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Claus Bremer, Ludwig Harig, Gerhard Rühm e outros. Outra manifestação muito prolífica que surgiu nos círculos de vanguarda nas artes plásticas e tangenciou a propagação da poesia concreta foi o uso pictórico da escrita não apenas em ligação com a arte conceitual ou com a pintura escritural. Esse uso foi feito por artistas visuais, como Arthur Aeschbacher, Josef Bauer, Claus Böhmler, Carlfriedrich Claus e Hansjörg Mayer. A poesia concreta também chegou a ser praticada por pensadores e teóricos interessados na cibernética e na reflexão sobre mídia, como Max Bense, Reinhard Döhl ou Oswald Wiener. Por fim, paralelamente ao rápido desenvolvimento da poesia concreta, a poesia visual se afirmou como uma vertente marcante na cena cultural alemã, sobretudo a partir dos anos 1970, envolvendo nomes como Klaus Peter Dencker, Heinz Gappmayr, Ilse Garnier, Ferdinand Kriwet e Franz Mon. Talvez se pudesse arriscar, neste ponto,

uma generalização das assimetrias aqui descritas, apontando que a poesia concreta brasileira é, em primeiro lugar, poesia, enquanto a alemã deixou um rastro mais nítido como manifestação artística conceitual-visual do que como linhagem poética.

Essa diferença bastante nítida entre os sistemas culturais alemão e brasileiro também explica por que as publicações foram o suporte predominante e mais duradouro da poesia concreta no Brasil, enquanto as manifestações da poesia concreta e visual na Alemanha, mesmo tendo sido publicadas em livros e revistas, ganharam o espaço das galerias e dos museus de modo duradouro. Apesar de ter sido lançada para um público mais amplo nas exposições de arte concreta ocorridas em São Paulo e no Rio de Janeiro, em 1956 e 1957, respectivamente, a vanguarda literária concreta no Brasil se afirmou por meio da edição das revistas *Noigandres* (1952 a 1967) e *Invenção* (1962 a 1967), difundiu seu cânon em traduções e artigos críticos publicados em suplementos culturais da imprensa paulistana e carioca durante a década de 1960 e fechou seu ciclo programático, como movimento, com a publicação do livro *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*,⁶ em 1965, e das coletâneas individuais de poesia de Haroldo, Décio e Augusto na segunda metade dos anos 1970.⁷ Já na Alemanha, para além de iniciativas editoriais fundamentais para a propagação do movimento, como as coleções *Konkrete Poesie/Poesia Concreta*, editada por Eugen Gomringer, e *rot*, dirigida por Max Bense e Elisabeth Walther, a propagação dessa vanguarda literária descentralizada e descentrada também se deu por meio de livros de artista, publicações em grandes formatos e cartazes dobráveis, como a série “futura”, de Hansjörg Mayer. Essa diferença certamente também se deve às restrições materiais que enfrentaram os poetas de Noigandres para editar suas inovadoras concepções gráficas, um problema que parece ter se resolvido (ou se sublimado) com o alto grau de inventividade gráfico-conceitual-poética.

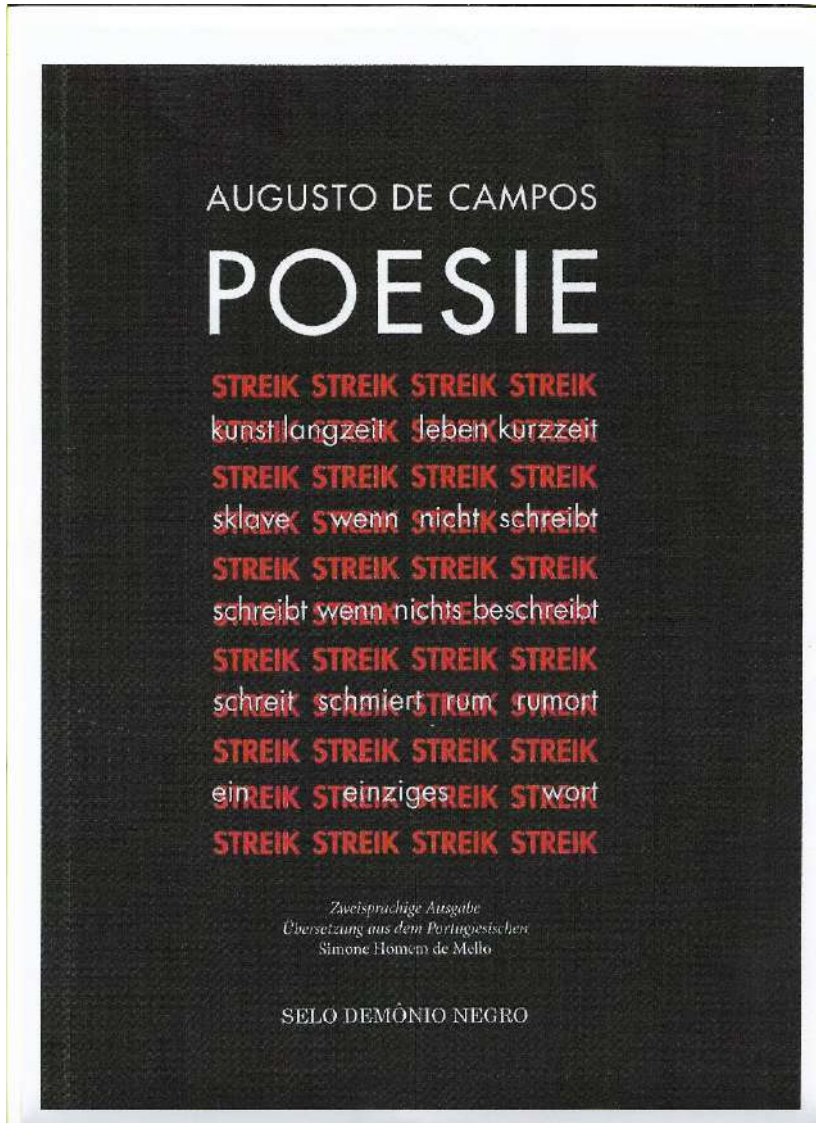
Achei importante fazer esse breve e superficial panorama das diferenças entre o movimento da poesia concreta no Brasil e na Alemanha porque muitas dessas assimetrias persistem, tendo influenciado diretamente o projeto de traduzir e publicar Augusto de Campos em alemão. Na verdade, o projeto de fato só se esboçou depois. Feitas as traduções para a exposição *Poetry Goes Art & Vice Versa*, em Bremen, não me ocorreu continuar traduzindo Décio ou Haroldo para o

⁶ CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Invenção, 1965.

⁷ CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas, percurso textual 1949/1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976; PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia (1950-1975)*. São Paulo: Duas Cidades, 1977; CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia (Poesia 1949-79)*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

alemão. Mas os poemas de Augusto deixaram um rastro diferente, talvez por seu alto grau construtivo e sua intensa redução, que transformam o ato de leitura (e o de tradução ainda mais) na decifração de um enigma, apesar da aparente simplicidade. Traduzir poemas que vivem da materialidade da linguagem e, portanto, dos significantes da língua-fonte implica inevitavelmente uma operação de resgate de possibilidades materiais que tenham uma lógica interna análoga na língua-alvo. Quando isso ainda se estende para a forma gráfica do poema, por meio da gestualidade de fontes tipográficas ou digitais específicas e da espacialização do poema sobre o papel do livro ou qualquer outro suporte, essa operação de resgate de possibilidades materiais tem limites ainda mais restritos, o que transforma o ato de tradução, em um primeiro momento, na busca por alternativas de correlação intralinguística no idioma de chegada. O tradutor passa para um modo de atenção de espreita, de sondagem de alternativas – sonoras, gráficas, conceituais – que viabilizariam (ou não) o estabelecimento de um jogo de correspondências análogo ao original. Trata-se de uma operação um tanto lúdica, dada ao experimento de tentativa-e-erro, muitas vezes beirando o absurdo e o *nonsense*, inclusive sob o risco de a busca se tornar obsessão e vício em jogo. Curiosamente, o ato tradutório passa a consistir numa recuperação associativa de analogias dentro da língua-alvo, algo bem pouco interlingual, um processo que revela ao tradutor, de modo muito transparente, sua relação com a língua para a qual está traduzindo. Talvez esse aspecto obsessivamente lúdico tenha transformado a necessidade de traduzir para um contexto museológico em um desejo de continuar a investigar, por meio da tradução, um poeta cuja obra se manteve concreta até hoje.

FIGURA 2 – AUGUSTO DE CAMPOS: POESIE (2019), TRADUÇÃO DE SIMONE HOMEM DE MELLO



Quando digo “traduzir um poeta”, trata-se de algo muito específico. O que me interessa na tradução literária é traduzir um autor, uma poética singular e inconfundível. É possível se traduzir um texto sem conhecer a obra do autor, sim. Na melhor das hipóteses, contudo, traduz-se nesse caso o que aquele texto realiza, mas dificilmente se terá acesso às reverberações lexicais, sintáticas, prosódicas, enfáticas, referenciais intrínsecas à poética do autor, algo que só é possível tendo conhecimento da obra em todas as suas fases. Uma poética autoral, sobretudo a de um autor de vanguarda, vive de uma escrita-contra, oposta a um antes e a um certo entorno e, às vezes, avessa a si-mesma-antes. Essa luta do texto de vanguarda contra algo aparentemente invisível é uma das dinâmicas que se perde quando se traduz apenas uma publicação isolada da trajetória do autor e apartada de seus embates com sua época, sem as reverberações do texto dentro de um contexto autoral e histórico mais amplo. Sendo esse para mim o verdadeiro prazer de traduzir – ou seja, traduzir uma poética e não um texto –, continuei por algum tempo experimentando ludicamente a versão de poemas de Augusto para o alemão e até constatando o êxito de algumas soluções. No entanto, pelo motivo acima descrito, estaria fora de cogitação fazer uma antologia de Augusto de Campos que reunisse apenas uma escolha aleatória de traduções minimamente bem-sucedidas. Seria inviável conceber uma antologia sem “poetamenos” (1953), um ciclo de poemas inaugural da poesia concreta, e sem a presença do testemunho de uma poética anterior, a de “O rei menos o reino” (1951), de traços simbolistas marcantes (mas já marcada por um construtivismo tipicamente augustiano), contra a qual o poema concreto passou a investir. Em meio ao jogo lúdico, colocou-se, então, o desafio de se fazer jus, em alemão, a esse emblemático início da poética de Augusto de Campos.

A tradução de “poetamenos” – ciclo de seis poemas de amor e *eros* que, por meio de cortes e cores distintas, se desdobra e se fragmenta na multilinearidade emblemática da poesia concreta – se deu por um movimento duplo de (tentar) manter a proximidade pontual à letra e a cada verso dos poemas originais, ao mesmo tempo em que se buscava recriar, de modo mais amplo e menos literal, o campo semântico lírico-erótico. À parte todas as correspondências literais ao original, surgiram outras associações semântico-sonoras por meio de cortes lexicais, homofonias ou paronomásias em alemão, das quais se podem destacar: *dringen* | *dringend* (penetrar/urgente), *Schwell* | *e*, *-glied* (limiar/entumecer), *spritzen* | *spreizen* (respingar/abrir, escarranchar), *Zwillingsgeschwister*, *Gestöhn* (gêmeos/gemido), *Bett*, *leer*, *Bettler* (cama, vazia, mendigo). Dado o alto grau de cifração do poema, com termos em diversas línguas e a contínua fragmentação de palavras em sílabas e letras soltas; é grande – também na tradução – a intensidade do ruído, daquilo que impede uma apreensão momentânea

do escrito. O uso de cores no poema, pensado como indicação partitural para uma leitura em voz alta, à imagem da “melodia de timbres” de Anton Webern, ora cria novas possibilidades de leitura, ora torna o ruído ainda mais veemente, pois muitas vezes não indica vias de agregação, mas sim de desagregação semântica. Para impedir que essa tendência de dissolução verbal do poema levasse a uma rarefação maior do que no original, exacerbei a malha sonora para que o jogo de afinidades fônicas gerasse uma força centrípeta compensatória: *wir r sind ein s timmig dichter-minus*, “somos um unis sono poetamenos”; *trat ich ahscham ein in den feigengarten*, “entrei ah inpubis figueiral”; *umschlingen / schwelle / stein / weit / weiblich / licht*, “ahbraços” / [limiar] / “petr’eu” / exampl’eu / fêmoras / [luz]; *spr(e)i(t)zt*, “espal(s)mas”; *paradies scham haft*, “paraíso pudendo”; *ķargķap in quadern quaderķarg wie tage [...] am ķal-tķap*, “e a menoscabo e cubos menos cubos como dias [...] ao cabo frio”; *zweiweltķin-deinsallzeit*, “duplamplinfantuno(s)empre”. A sintaxe da tradução, bastante colada ao original, traz uma estranheza para o texto alemão, da qual estive ciente desde o início. E muitas perdas lexicais, como sempre. A mais significativa e significante delas: o “sono” de “unis|sono”, como um emblema da perda de sono em busca de correspondências, uma experiência recorrente na vida dos tradutores.

FIGURA 3 – *DICHTER-MINUS* (“POETAMENOS”):
“*HIER SIND DIE LIEBENDEN*” (“EIS OS AMANTES”)



Depois de ter obtido soluções minimamente satisfatórias para “poetamos”, o projeto de antologia dependia de um desafio mais ou menos fadado ao fracasso, segundo eu supunha em meu ceticismo: a tradução de “O rei menos o reino” na íntegra. Embora eu tenha vivido cerca de 20 anos na Alemanha, trabalhado com a língua e escrito uma dissertação de mestrado, artigos jornalísticos, prosa poético-conceitual para publicações intermídia com artistas visuais, uma peça de teatro e libretos de ópera nesse idioma, nunca cogitei ser uma tradutora de literatura para o alemão, assim como nunca cogitei escrever poesia em outra língua que não fosse o português. Sempre senti que, por mais proficiente que eu pudesse ser, faltavam-me estratos de aquisição de linguagem dos quais – imagino eu – vem minha poesia e minha tranquilidade, bem como meu repertório linguístico para traduzir poesia ou prosa narrativa de complexidade estética análoga à poesia. A língua estrangeira, o alemão, no caso, sempre teve o papel de uma musa próxima e inatingível, que sempre tingiu o que escrevi em português desde muito cedo. O meu trabalho autoral em alemão, até então, se restringia a projetos em que eu reconhecia uma possibilidade de relação lúdica com a linguagem em questão – dramática, operística, intermídia –, ou seja, uma escrita cujo engenho conceitual já falasse por si, já fosse meio caminho andado, de modo que o texto propriamente dito, em alemão, seria apenas uma consequência experimental desse engenho. Em outras palavras, desafios que me atraíam diziam mais respeito ao domínio da linguagem literária e artística do que à aptidão literária na língua estrangeira. Só que, diante de “O rei menos o reino”, o que se requeria era, sim, um repertório rico e ativo de habilidades poéticas em alemão. As teorias da tradução mais relevantes são, na minha opinião, aquelas que partem da impossibilidade da tarefa e, após esse reconhecimento, descartam a tradução no sentido convencional do termo para conceber algo pós-impossível. “La traduction est morte, vive la traduction!” – ou a transcrição ou transfusão (Guilherme de Almeida), a transposição criativa (Roman Jakobson), a transcrição (Haroldo de Campos), a tradução-arte (Augusto de Campos), a tridução ou outradução (Décio Pignatari), o traduzir (Henri Meschonnic), entre outras concepções de tradução poética que assumem a impossibilidade como ponto de partida. Sem expectativa alguma em relação ao êxito desse trabalho, comecei a traduzir “por brincadeira” – conforme coloquei para mim mesma – esse poema augustiano de “beleza difícil”. E o traduzi, não cercada de dicionários e com acesso à internet e todas as suas possibilidades de busca, mas em trânsito, no trajeto de São Paulo ao Rio de Janeiro, sem qualquer tipo de consulta, de cabo a rabo. E o deixei de lado por algumas semanas, como costume fazer com traduções e escritos literários que não têm prazo de

entrega, para alcançar alguma distância crítica. Quando fui ler depois a tradução, que certamente ainda precisava ser muito lapidada, fiquei surpresa com algo que ali transparecia, sem ter sido minimamente intencional: “Der König minus des Königreichs” soava a Rainer Maria Rilke! Não o Rilke que Augusto traduziu a partir da década de 1990,⁸ mas o Rilke predileto da Geração de 1945 e, por isso mesmo, talvez, expurgado do resgate canônico da vanguarda concreta. Isso certamente mereceria um estudo mais detido, mas – naquele momento – esse efeito bastou para eu decidir que a antologia poderia ser feita. A tradução – aprimorada posteriormente, sem que sua medula inicial tenha sido alterada – procurou seguir a métrica do original, decassilábica com poucos desvios, mostrando uma acentuação também irregular, e se empenhou em manter a maior proximidade à letra do poema em português, verso a verso, mesmo que em alguns momentos isso tenha causado, em alemão, uma estranheza ainda maior que no original. O primeiro poema traduzido soa assim:

*Da wo die Angst, ein Nein aus Gestein nagend,
den linken Arm unwissentlich verdaut,
ort' ich mich; ich beackere die Wüste
aus Sand, aus Sand, Arena, Himmel, Sand.*

*Das Königreich des Königs ohne Reich:
Wenn es berührt wird, sergeht es zu Stein.
Das ist der wilde Stein, er wird zu Menschen.
– Durch Wunder? Durch Hand, Handfläche und Haut.*

*Das ist der König, und das ist das Reich,
und ich bin beide. Hoheit, Was-Ich-Wurde:
Sonnenlos, sinnlos ich, im Krieg mit mir
und gegen mich und zwischen meinen Fingern.*

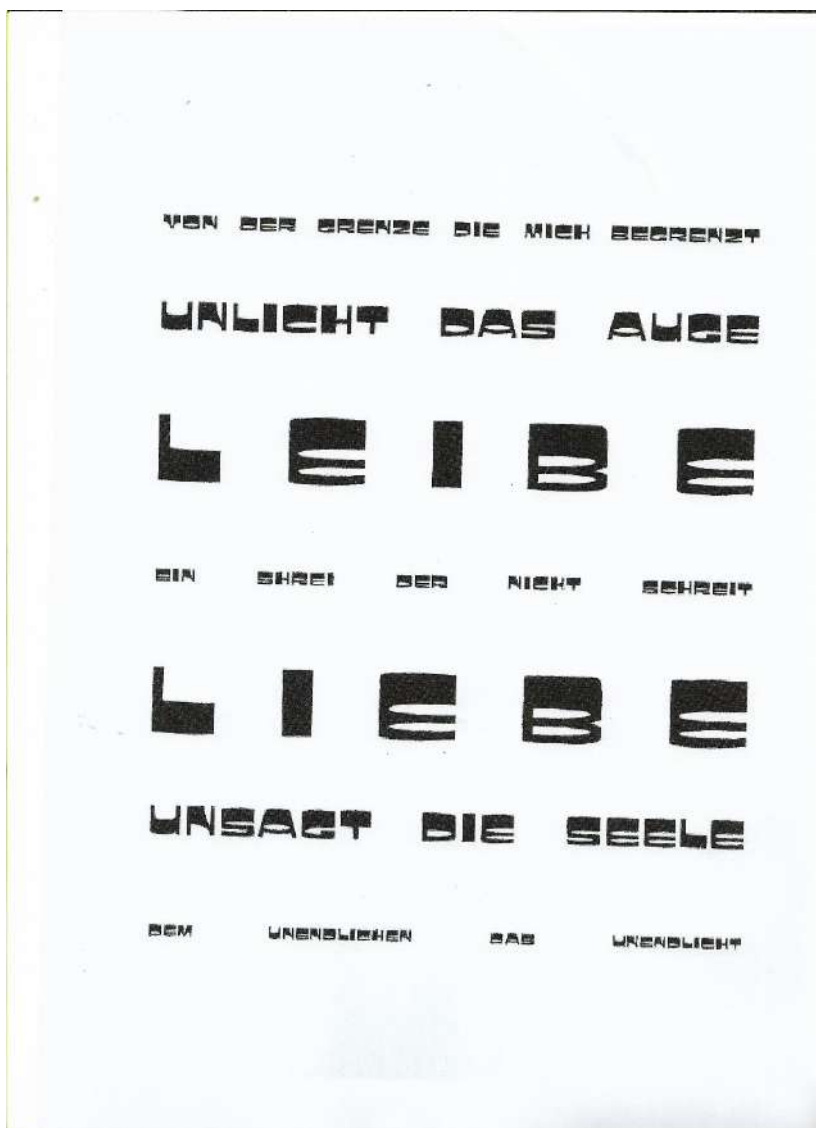
*Meine Stimme übertönt eine andere,
die noch eine in ihren Falten bildet,
Wo der Gesang, dessen Wohin ich kenne,
die ich dennoch nicht hören höre, schwindet.*

⁸ Ver: CAMPOS, Augusto de. *Rilke: poesia-coisa*. Rio de Janeiro: Imago, 1994; CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001 (edição ampliada, 2007).

As traduções de “O rei menos o reino” e de “poetamenos” constituem, nessa antologia, o que eu chamaria simplesmente de traduções “de fato”, “propriamente ditas”, ou seja, traduções poéticas que têm que atentar concomitantemente a todos os níveis de significação (léxico-conceitual, fônico-sonoro, enfático-prosódico, gestual-discursivo...), sem que se sobressaia nenhum em especial, e capte seus modos de interação. Em “poetamenos”, apesar dos efeitos de espacialização e do uso de cores, as demarcações visuais de cada poema do ciclo não impõem uma amarra maior do que as intrarrelações a serem construídas, deixando uma margem bastante larga para diferentes alternativas tradutórias. O mesmo acontece com uma série de outros poemas com parâmetros visuais igualmente marcantes, como “ovonovelo”(1956), “pó do cosmos” (1981), “ad marginem” (1986), “poesia” (1988), “não” (1990), “viv” (1992), “bio” (1993), “minuto” (1994) e “preposições” (1971-1995). Em todos os casos, a forma gráfica do poema comporta expansões ou reduções, e a malha de relações internas pode ser recriada de múltiplas maneiras dentro dessa moldura.

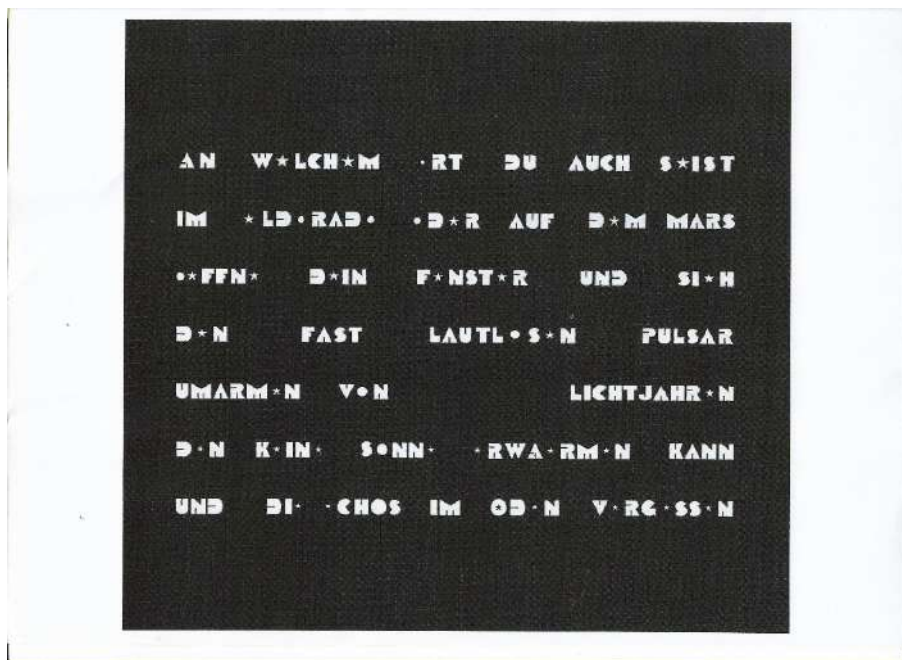
Diferente é o caso dos textos em que a solução para uma correlação interna específica tem que ser necessariamente resolvida a fim de que o *modus operandi* do poema se efetive. Um exemplo disso é o poema “limite” (1980), que tem como eixo vibrante o jogo CORPOR/AMOR, traduzido como *LEIBE/LIEBE*, um anagrama que limita as reverberações semânticas do original, mas se apresenta como raro achado, em torno do qual os demais versos se amoldam. E a “cor”, perdida na tradução, retorna como luz no jogo *unlicht/unendlich*, inexistente no original. Apesar de achar que a tradução é bem mais que um jogo de perdas e ganhos em toma-lá-dá-cá, é inegável que o tradutor pode criar níveis extras de significação, voluntária e (muitas vezes) involuntariamente. Outro impasse desse tipo é colocado pelo poema “pessoa” (1981): “um som que não soa / no ar que não é / qua se se pes soa”. No caso, tudo depende de uma solução para a ambivalência da palavra “pessoa” nesse contexto; em alemão, isso é resolvido por meio da homofonia *Leute* (pessoas)/*läuten* (soar). Embora isso não seja verdade, sempre me parece que esse tipo de achado é dado pela língua-alvo de presente, por ocorrer “espontaneamente” em meio ao processo tradutório, sem qualquer esforço aparente por parte do tradutor. Trata-se de um daqueles momentos de ilusão em que a linguagem viva parece assumir o comando e tomar as decisões no lugar do tradutor. Diferente foi o caso de “pulsar” (1975), em que me envolvi numa longa busca por possíveis soluções para o jogo “eco”/“oco”, estruturante ponto de fuga do poema; só após ter encontrado a solução *im öden* (no ermo)/*eden* (no éden), que aponta para a ambiguidade cosmos/céu, como espaço de uma inóspita vastidão, mas também da presença divina, considerei ter resgatado o poema da sua intraduzibilidade.

FIGURA 4 – “GRENZE” (LIMITE, 1980)



Uma das histórias correntes sobre o grupo Noigandres, da qual sinceramente desconheço a origem e o grau de veracidade, diz que era como se houvesse uma divisão de trabalho quanto ao talento para a verbivocovisualidade, sendo ele tripartido entre Augusto (fanopeia), Décio (logopeia) e Haroldo (melopecia). Longe de ser mera anedota, essa história parece proceder por se confirmar nas respectivas obras poéticas. Augusto foi o único da tríade a levar o projeto concreto adiante, para além dos anos 1970, estendendo a poesia para outros suportes (cartazes, holografia, luminosos) e para as mídias digitais. Apesar de sua sempre sutil sonoridade, os poemas de Augusto se constituem sobretudo em função da imagem. Esse é um aspecto com o qual muitas vezes relutei como tradutora. Para mim, a recuperação da sonoridade dos poemas era primordial e talvez tenha sido o meu primeiro guia. No poema *greve* (1961), por exemplo, a criação de rimas correlatas me levou a atenuar a coloquialidade do poema e me dar por satisfeita com soluções mais artificiais que o poema original. Considero grave o desvio daquilo que singulariza a poesia e as traduções de Augusto: a linguagem de agora, a “moeda da fala”, sem quaisquer preciosismos e sem palavras refugiadas em estado de dicionário. Mesmo assim, preferi negociar com a coloquialidade em vez de abdicar das rimas. Esse também foi o caso de “miragem” (1975), em que a criação de rimas levou a escolhas lexicais menos precisas. No caso de “pulsar” (1975), no entanto, Augusto teve que me converter à prioridade fanopaica: à primeira versão que eu fizera, com uma complexa sonoridade de ecos e meias-rimas, ele sugeriu uma mudança pontual, mas radical: no último verso, em vez de *und das echo im öden/eden vergisst*, que ressoava de longe o final do segundo verso, Augusto multiplicou os ecos no Éden, para que, no plural, a última palavra da tradução decalcasse a assonância do original – “e o eco/oco escuro esquece”, *und die echos im öden/eden vergessen* –, resgatando as três estrelas reticentes no final. Mais adiante, falarei sobre a generosa contribuição de Augusto para esta antologia.

FIGURA 5 – “PULSAR” (PULSAR, 1975)



A antologia *Poesie* também contém traduções que se movem no mesmo campo semântico do original, mas operam por meio de uma substituição paradigmática de elementos lexicais. O exemplo mais nítido disso é a tradução de “bestiário para fagote e esôfago” (1955; em alemão “Bestiarium für Fagott und Speiseröhre”), na qual um novo elenco de animais entra em cena, a fim de que se resguardem as ambiguidades geradas pelos cortes de versos e pela cadeia de associações sonoras: o búfalo vira touro; o condor, águia; o camaleão, lagarto; a lagartixa, réptil; e, *last not least*, o “augusto busto” se torna o *autortorso*, o torso do autor. A escolha lexical também busca o máximo de associações semânticas e sonoras que a língua-alvo poderia propiciar: o “poeta infinitesimal” se torna um *infinitesi-maler* (pintor) *dichter*; sua existência verbal (*exist/iert*) ecoa de longe a errância e a loucura (*irren*); o “equilibrista” dá lugar ao voo da águia, que tangencia (*streift*) as tesas (*steifen*), e não secas, listas (*streifen*) da zebra no zoológico. Se o camaleão come ar, quem come (*fressen*) ar em alemão são lagartos (*echsen*). O “bicho [...] solitário em seu laboratório sem sol ou salário” vira o réptil (*kriechtier*) sem salário (*ohne lohn*) em seu laboratório sem luz

(*in seinem lichtlosen labor*), a fim de que a rima se mantenha viva. E, por fim, para resgatar algo do “augusto”, o vate se transforma em “áugure” (*augur*). Esse grau de deslocamento semântico também marca, entre outros exemplos, a tradução de “po a poe” (1978), na qual os pobres poetas se tornam pobres bardos (*arme barden*), que abraçam (*umarmen*) estrelas (*sterne*), em vez da lua, e não se afogam na água, mas sim no lago (*see*).

De todas as traduções feitas por mim e incluídas na antologia, há duas de feitiço mais adaptativo, nas quais o deslocamento semântico, mesmo diante de uma perceptível correspondência formal, ultrapassa os limites de uma tradução. Em “corsom” (1958), o conceito de “cor do som” reverbera o alemão *Klangfarbe* (timbre), um termo que, no entanto, se afasta do ritmo monossilábico do poema original. A tradução arrisca a correspondência estrutural entre *Klang* (som) e *Glanz* (brilho), reafirmando a consonância de um fenômeno sonoro e outro visual, culminando no *ganz* (todo) em correspondência à palavra conclusiva do original, “coro”. Essa versão não deixa de fazer uma referência mais direta à totalidade gestáltica dos elementos vocovisuais do poema. No caso de “uma vez” (1957), o deslocamento é um pouco mais arbitrário: a linha narrativa formada pelo encadeamento de duas tríades de palavras que se distinguem apenas por uma letra (“uma vez/uma fala/uma foz/uma bala/uma voz/uma vala/uma vez”), em movimento progressivo e reverso, altera-se significativamente no novo jogo sonoro “ein mal/ein kuss/ein fall/ein fluss/ein knall/ein schuss/ein mal” (“uma vez/um beijo/uma queda/um rio /um estampido/um tiro/uma vez”). Esse foi um experimento tradutório que considero menos relevante e que pretendia excluir da antologia, mas acabei incluindo por encorajamento de Augusto de Campos.

FIGURA 6 – ARS POETICA (PO A POE, 1978)



O processo tradutório de alguns poemas dessa antologia me fez pensar (emulando o impulso neologístico augustiano) em “retrotradução” e “ultradução”. Em alguns casos, como “o rei menos o reino”, como eu já havia dito, a tradução acaba por parecer – na dicção – uma espécie de proto-original subjacente ao poema em português. Talvez, de fato, a poética de Rilke (e de sua época, bem como sua recuperação no pós-guerra) transpareça na tradução justamente por fazer parte dos estratos textuais que engendraram o original. O mesmo acontece com dois poemas que soam muito a August Stramm, um poeta do expressionismo alemão que Augusto também traduziu: “unreadymade” (1991), “ferida” (2001) e, em menor medida, “limite” (1980), com sua conversão de substantivos em verbos neológicos e sua reversão visceral da linguagem em fratura exposta. Seja como for, fato é que esses poemas soam como originais do original, o que me remeteu à ideia de uma *retrotradução*. Ao lado desse fenômeno, também é de se notar quando a tradução (mesmo literal, às vezes, sem grande elaboração) de alguns versos leva a uma sobreposição de sentidos ainda mais densa e complexa, o que seria bem descrito pelo termo “ultradução”, uma tradução que potencializa o enredamento de significantes e referências do poema original (aliás, Augusto é um poeta especialista em “ultraduzir” outros poetas). Na tradução “schnelllangsam”, os últimos versos de “rapidamente” (2001) – só o tempo não se cansa/e ruga a ruga/o velho mata em si/sua criança – adquirem um efeito-surpresa inusitado: *nur die zeit wird nicht müde/und falte um falte/bringt der alte das/kind in sich/um*. Aqui, o velho traz (*bringt*) em si a criança até o penúltimo verso, pois, no último, o prefixo do verbo, posposto, revela o assassinato da criança pelo velho (*bringt um*). Nesses versos, se “ruga a ruga” traz algo da tartaruga de Aquiles mencionada anteriormente, referência ao paradoxo de Zenão e, talvez, a *What the Tortoise said to Achilles*, de Lewis Carroll (outro autor traduzido por Augusto), na tradução – perdendo-se essa ligação – “Falte um Falte”, ruga a ruga, dobra a dobra, resgata o título em alemão da peça de Pierre Boulez em torno de poemas de Mallarmé, *Pli selon pli* (1962-1989), sobrepondo outro estrato de referência central na poética augustiana. Em *ohnplacebo*, tradução de “desplacebo”, os últimos versos – no original, “até o último round/o último suspiro/se eu cair (pound)/não caio de joelhos” – levam a uma máxima concentração de correspondências sonoras: *“bis zur letzten rundel/bis zum letzten hauch/falls ich falle (pound)/nie auf die knie”*. Nesses felizes casos de “ultradução”, os achados linguísticos no outro idioma convergem para uma exacerbação dos procedimentos usados pelo autor no poema em questão ou ao longo de sua obra.

Além das traduções feitas por mim, a antologia *Poesie* inclui diversos poemas originais acompanhados de um breve glossário que elaborei, seguindo o modo de veiculação internacional da poesia concreta na década de 1960. Isso se aplica a “vida” (1957), “quadrado” (1959), “luxo” (1965), “amortemor” (1970), “rever” (1970), “VIVA VAIA” (1972) e “código” (1973), poemas cujo funcionamento depende da compreensão de poucas palavras que, em alemão, não reproduziriam o mesmo jogo do original. Além disso, incluem-se também poemas que prescindem de tradução, como “pluvial” (1959), cujos dois vocábulos existem em alemão, “pentagrama para John Cage” (1977), cujo teor verbal se restringe ao título, e “cidade/city/cité” (1963), um poema multilíngue.

Para completar a amostra de poemas da antologia, Augusto de Campos se autotraduziu em dois casos: *zeitgenossen* (“contemporâneos”, 2009) e *leben* (“acaso”, 1963). Por muitos motivos, seria importante incluir, numa antologia de Augusto de Campos, o poema “acaso”, que toca em um aspecto importante do experimentalismo dos anos 1950, a aleatoriedade, e faz referência a um poema central do cânon concreto de Noigandres: “Un coup de dés”, de Stéphane Mallarmé. A minha primeira ideia seria construir um poema análogo em alemão, com a palavra *Zufall* (acaso), e assim o fiz. Afinal, era um belo acaso o fato de o termo alemão ter uma das letras duplicada, como a palavra “acaso”, e assim fiz uma primeira versão. Surpreendi-me, ao ouvir de Augusto, a justificativa por que o poema não seria recriável com a palavra *Zufall*: porque o número de anagramas da palavra “acaso” que constam do original esgota as possibilidades combinatórias. Para se fazer o mesmo com uma palavra de seis letras, o desenho do poema teria que ser ampliado. Sinceramente, eu nunca havia pensado nisso como leitora, uma surpresa que também tive com outras revelações de Augusto sobre seus poemas, que mostram que o grau de construtivismo de sua obra muitas vezes é bem maior do que o alto grau já suposto. Sendo assim, coloquei de lado o “acaso” e, muito tempo depois, o próprio Augusto enviou uma versão alemã do poema, intitulada *leben* (vida), uma palavra estruturalmente análoga a “acaso”, com o diferencial de que as combinatórias resultam em duas palavras que fazem sentido: *Leben* e *Nebel* (névoa).

A participação de Augusto de Campos nessa antologia bilíngue foi múltipla. Em primeiro lugar, ter concordado com a realização de um projeto desses já foi uma grande contribuição. Ele também fez o projeto gráfico com o editor Vanderley Mendonça, do selo Demônio Negro, que já publicara algumas obras do autor, inclusive o livro-objeto altamente complexo *Poemobiles*, uma obra originariamente concebida em colaboração com Júlio Plaza. Augusto também se

deu ao trabalho de fazer a composição digital de diversas traduções para as quais ele dispunha das fontes digitais. Nesses casos, muitas vezes fez novas composições para os poemas em português, a fim de evitar a repetição da forma nos poemas original e traduzido, sempre dispostos lado a lado, e criar um dinamismo gráfico maior no livro. Essa é uma intervenção que o autor costuma fazer em suas antologias em línguas estrangeiras, de modo que cada uma delas também acaba se tornando um livro original do autor. Para os poemas mais antigos, originariamente compostos com Letraset, Augusto recomendou a recomposição em Futura, uma fonte sem serifa que foi desenvolvida no período entreguerras pelo alemão Paul Renner e se tornou emblemática do universo gráfico de vanguarda no século XX. Em outros casos, foi o editor Vanderley Mendonça que se esforçou para encontrar tipos digitais que fizessem jus aos originais em Letraset. Também foi Augusto a decidir que a capa traria a tradução alemã do poema “greve” (enquanto eu teria preferido uma opção mais contundente: o teste de visão “contemporâneos”, que diz “os contemporâneos não sabem ler”, uma capa que teria se tornado um “insulto ao público”, algo sabiamente impedido por Augusto). Quanto à tradução, ele foi absolutamente generoso em se dispor a uma longa interlocução sobre esboços tradutórios, algo que tem uma importância ainda maior por ser ele um conhecedor e tradutor do alemão. Fez intervenções pontuais bem objetivas, quando se tratava da apreensão de traços fundamentais do poema obliterados pela tradução, como nos já mencionados casos de “acaso” e “pulsar”. Como tenho um pudor talvez excessivo em perguntar aos autores o que significaria isto ou aquilo nos originais, pressupondo que o tradutor tem que lidar com o grau de difusão e os momentos de incompreensibilidade, algo que se torna inevitável no caso de autores já falecidos, fui bastante comedida nas perguntas. Mas foi Augusto a me desvendar, por iniciativa própria, o conteúdo do telegrama, em “poetamenos”, e a me apontar os “ossos” em “desplacebo”, que eu sempre insistira em ler (ou desler, *misread*) como dois “sos”, sob influência do poema “sos”, quem sabe. Muito respeitoso e generoso em seus comentários sobre as traduções, Augusto em nenhum momento interferiu nas decisões finais e, quando o fez, foi no sentido de resgatar para a antologias as traduções que eu pretendia excluir.

Para encerrar esta reflexão sobre a tradução da poesia de Augusto de Campos para o alemão, eu gostaria de relatar as tentativas de encontrar editores nos países de língua alemã, algo bastante revelador das diferenças acima mencionadas entre o lugar da poesia concreta no Brasil e na Alemanha. A ideia da antologia só surgiu porque havia interesse do Zentrum für Künstlerpublikationen,

do Weserburg Museum, organizador da exposição *Poetry Goes Art & Vice Versa*, em editá-la. Como seria necessária a cooperação com uma editora, fui à Colônia (Alemanha) falar com Walther König, editor de livros de arte e livreiro conhecido por suas livrarias em museus de diversas cidades europeias. König achou a ideia exótica, disse não ter muita familiaridade com a poesia, mas se dispôs a editar o livro, se houvesse a parceria com o museu de Bremen. Ocorreu que uma reestruturação de pessoal no Weserburg Museum em 2013/2014 levou ao cancelamento de diversos planos de publicação do Zentrum für Künstlerpublikationen, inclusive deste. Ao oferecer o projeto para editores de poesia com um catálogo afim às vanguardas literárias, na Alemanha e na Áustria, recebi respostas entusiásticas com uma antologia de Augusto de Campos, mas céticas quanto à possibilidade de produzir um livro com tal complexidade gráfica e tais exigências materiais. De modo geral, editores de poesia não publicam livros tão sofisticados do ponto de vista material e gráfico, e editores de arte não trabalham com literatura. Isso significa que ler livros de poesia como os da Coleção Signos, da editora Perspectiva, dirigida por Haroldo de Campos até 2003 e desde então por Augusto de Campos, uma coleção de grande sofisticação conceitual e editorial e alto nível de produção, não é nada corrente em outros países, nem mesmo os desenvolvidos e com notável tradição editorial, como a Alemanha. Enquanto eu buscava editores para a antologia, Augusto de Campos foi convidado a participar de algumas exposições em países de língua alemã⁹ e minhas traduções de certos poemas foram exibidas nesse contexto. Apenas em 2019, por incentivo da Universidade de Zurique,¹⁰ que nos convidou para uma exposição e um colóquio, é que realizamos o projeto de edição com Vanderley Mendonça, do selo Demônio Negro, também corresponsável pelo projeto gráfico. O lançamento do livro ocorreu por ocasião da mostra, que também exibiu as traduções.

Assim como a poesia concreta é uma radicalização da poesia convencional em muitos aspectos, sobretudo na explicitação de seus recursos “verbivocovisuais” e no modo de fazê-los interagir, traduzir poesia concreta implica uma consciência aguçada daquilo que define a poeticidade do texto. Dada a concomitância de muitos elementos e estratos de significação, dificilmente uma tradução que priorize uma correspondência unilateral no plano da literalidade conseguirá

⁹ Aqui podem-se mencionar as exposições *Poetry will be made by all!*, realizada em 2014, na LUMA Westbau, em Zurique, sob curadoria de Hans Ulrich Obrist, Simon Castets e Kenneth Goldsmith, e *Expoemas*, na Entretempo Kitchen Gallery, em Berlim, sob curadoria de Tainá Guedes, em 2015.

¹⁰ A exposição *Poesie ist Risiko: Augusto de Campos*, realizada na Photobastei em novembro 2019, foi iniciativa do prof. Eduardo Jorge, do Departamento de Letras Românicas da Universidade de Zurique.

dar conta dos impasses do poema. Em uma tradução de poesia convencional, o achatamento da complexidade do poema muitas vezes pode passar despercebido pelo leitor não profissional; no caso da tradução de poesia concreta, contudo, o poema nem chegaria a se estabelecer como tal na língua-alvo. Por outro lado, a tradução desse tipo de poesia impõe um novo desafio: a fim de fazer jus a todos os elementos de significação, a tradução muitas vezes se arrisca a um razoável deslocamento semântico. Uma discussão mais detida desse tipo de tradução teria que ponderar os limites aceitáveis de tal deslocamento. Como se discutiu aqui, seriam bem-vindos deslocamentos que potencializem repertórios e procedimentos do próprio autor, mesmo que estes não figurem no texto em questão. No entanto, as correspondências vocovisuais podem se tornar um alibi para diversos tipos de arbitrariedade, de modo que seria importante se estabelecerem limites para tal.

Algo a ser discutido mais detidamente em outro momento é um traço que singulariza a poesia concreta e lança um desafio muito específico à tradução: a ilusão de que o poema tem uma dinâmica própria, própria da linguagem e desvinculada de qualquer eu, sujeito, emissor. Nos poemas concretos da fase “ortodoxa”, a ilusão de que o poema é mais um modo de funcionamento da linguagem do que uma composição autoral faz com que se torne essencial, na tradução, a criação de um modo igualmente dinâmico de significação. O que se deve traduzir não é uma superfície textual, mas um engendramento de possíveis significações, de modo que o poema, antes de ser um texto, se estabeleça como projeto, como gerador de sentidos, como poesia em potencial.¹¹

¹¹ Para uma teoria da tradução de poesia de vanguarda, ver: MELLO, Simone Homem de. *Phantasia, de Arno Holz: poema non-plus-ultra*. São Paulo: Perspectiva, 2022. (Coleção Signos).

Tradução para teatro

Fátima Saadi

À memória de José Celso Martinez Corrêa, que trabalhou sobre Les bonnes, transformando-as em As boas, e traduziu Ela, também de Genet.

O teatro é fundamentalmente um trabalho coletivo em que ideias se especializam e se corporificam diante de um público reunido para assistir a essa apresentação. O modo pelo qual ela se dará é propriamente o que a equipe de criação de um espetáculo terá que estruturar. Entre os diversos elementos cênicos, está a palavra, e, a partir da virada do século XIX para o século XX, o teatro tem lutado contra a tendência ocidental de fazer do texto o repositório principal do sentido. A forma como ele se insere na teia dos elementos cênicos e a decisão da equipe de criação sobre o tipo de relação que esses elementos estabelecerão entre si continuam a ser grandes questões do teatro contemporâneo.

Trabalho como dramaturgista na companhia carioca Teatro do Pequeno Gesto desde sua criação pelo diretor Antonio Guedes, em 1991. A função de dramaturgista surgiu na Alemanha e seu criador foi Gotthold Ephraim Lessing, que, convidado em 1767 pelo Teatro Nacional de Hamburgo para atuar como poeta da casa, declinou do convite, aceitando, no entanto, exercer ali o papel de *Dramaturg*, termo que, etimologicamente, significa “poeta da cena” e se distingue de *Dramatiker*, aquele que escreve peças.

De sua atividade surgiu a *Dramaturgia de Hamburgo*, coletânea de 104 textos nos quais, de início, era feita uma apreciação crítica dos espetáculos. Entretanto, os atores logo manifestaram seu descontentamento com qualquer observação que não fosse rasgadamente elogiosa e os empresários do Teatro os apoiaram. Lessing então passou a se concentrar na análise do repertório e em reflexões gerais sobre estética teatral, que, por sua natureza teórica, não tinham o potencial de ferir susceptibilidades.

Atualmente, essa função está ligada a trabalhos de longo prazo, em companhias estáveis que desenvolvem pesquisas cênicas continuadas. Entre minhas atribuições estão a participação na escolha de repertório, a discussão das grandes linhas de criação da companhia, o acompanhamento de ensaios, a realização de atividades

formativas, a preparação editorial das publicações que lançamos em nosso *site* e a tradução de textos que o grupo monta ou tem curiosidade de conhecer.

Minha estreia como tradutora, no entanto, se deu alguns anos antes da criação do Pequeno Gesto, a convite do diretor Luiz Antonio Pilar que, em 1985, ainda aluno da Escola de Teatro da Unirio, propôs que eu traduzisse *Les nègres*, de Jean Genet. Relutei muito, não me acreditava capaz de traduzir um autor tão complexo, tanto na estrutura dramática quanto no uso da língua, que variava do mais rebuscado ao mais chulo. Mas éramos todos jovens e empolgados e aceitei, desde que eu pudesse contar com uma boa revisão técnica do texto. E assim foi feito.

A cada semana, Luiz Antonio e eu nos reuníamos para ler o que tinha sido traduzido, ele fazia sugestões e íamos avançando devagar. Ele calcula que o processo todo, incluindo a revisão técnica com Celina Moreira de Melo, tenha levado um ano. Aprendi muito com Celina, tradutora competente, experiente, que me recebeu rindo e dizendo que aquilo tudo era uma loucura: traduzir para teatro? E sem ganhar?

Mas justamente aí é que estava o segredo do negócio: eu só traduzi porque era para teatro e o texto iria ganhar a cena, como ganhou, em duas versões – uma em São Paulo, em 1989, dirigida por Maurício Abud e protagonizada por Luiz Antonio Pilar, no papel de Village, e outra dirigida pelo próprio Luiz Antonio, no Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro, em 2005.¹

Em conversa muito afetiva com Luiz Antonio, em junho de 2023, motivada pela redação deste artigo, passeamos por nossas recordações daqueles tempos – já lá se vão quase 40 anos – e falamos sobre o conceito básico da montagem dele, sobre as mudanças culturais e do movimento negro nessas décadas e sobre o fato incontornável de que as traduções envelhecem.

Em seu espetáculo, Luiz Antonio ancorou na realidade brasileira a ideia de dissimulação que o texto de Genet já apresentava, visto que a cerimônia encenada pelos pretos diante da corte visava a esconder o justicamento de um traidor da causa da libertação, levado a cabo nas coxias e do qual recebemos apenas ecos. A dissimulação foi o fio condutor do trabalho. Um dos exercícios propostos aos atores foi que representassem como brancos e, depois, desmontassem essa armadura. Serviam de inspiração os diversos “disfarces” que os pretos brasileiros precisavam assumir, como, sendo candomblecistas, afetarem práticas do catolicismo ou, estando entre brancos, adotarem posturas e vocabulário adequados a tal ambiente. O confronto entre esses dois mundos pode ser percebido na sequência de abertura do espetáculo, em que o

¹ A tradução inaugurou a coleção *Dramaturgias*, criada e dirigida por Ângela Leite Lopes para a editora 7Letras. Ver: GENET, Jean. *Os negros*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

texto pede um minueto dançado pelos pretos que estão sendo observados, do alto, pela corte, e Luiz Antonio emenda nele um trecho de *funk*, numa época em que esse ritmo não havia ainda se disseminado como atualmente.

A repercussão do espetáculo, em que o diretor e os 13 atores do elenco eram pretos, foi muito grande e algo desconcertante.² Lendo atualmente tijolinhos e matérias a respeito da montagem, salta aos olhos a ênfase no aspecto teatral do texto, ao mesmo tempo poético e violento, sintetizado na fala da personagem que era a Rainha, quando ela depõe a máscara: “Somos atores, nosso massacre será lírico.”³ O movimento antirracista vivia outra fase e, embora algumas reportagens tenham atentado para o significado antirracista de uma iniciativa como essa, no jornal *O Fluminense*, de 9 de junho de 2005, encontramos a seguinte legenda sob a foto de três dos integrantes da montagem: “Elenco interpreta texto que não discute o racismo.”

FIGURA 1



Foto: Vantoen Jr.

Os negros, de Jean Genet. Direção de Luiz Antonio Pilar. A corte -- O Governador: Aldri Anunciação; O Criado: Romeu Evaristo; O Missionário: Deoclides Gouvêa; O Juiz: Jorge Lucas; A Rainha: Iléa Ferraz. 2005. Acervo Luiz Antonio Pilar.

² Integravam o elenco: Sergio Menezes, Iléa Ferraz, Maurício Gonçalves, Maria Ceíça, Romeu Evaristo, Patrícia Costa, Nívea Helen, Sarito Rodrigues, Deoclides Gouvêa, José Araújo, Aldri Anunciação e Lincoln Oliveira.

³ GENET, Jean. *Os negros*, p. 109.

FIGURA 2



Foto: Roberto Stuckert.

Os negros, de Jean Genet. Direção de Luiz Antonio Pilar. No alto, José Araújo. Embaixo, da esquerda para a direita, de pé: Deoclides Gouvea, Aldri da Anunciação, Ilea Ferraz, Jorge Lucas, Romeu Evaristo. Sentados: Nívea Helen e Alexander Sil. 2005. Acervo Luiz Antonio Pilar.

Creio que hoje a tradução teria que ser toda revista, a começar pelo título, que seria *Os pretos*, mais de acordo com a reflexão sobre o significado que todos esses termos assumiram à luz da história e do movimento de luta contra o racismo. Por seu lado, Luiz Antonio diz que hoje não montaria esse texto, mas, se, num exercício de imaginação, decidisse retomá-lo, muito provavelmente imprimiria mais uma torção a esse jogo, também designado por Genet como rito, cerimônia ou *clowneria*: recitativos e demais partes líricas seriam todos transformados em música e o espetáculo teria como subtítulo: *Um musical da cor da sua emoção*.

Para concluir, não posso deixar de contar como o grupo de Luiz Antonio, a Cia. Black e Preto, conseguiu a liberação dos direitos autorais do texto. O autor ainda era vivo e era seu desejo que a equipe fosse integralmente constituída por pretos,

o que, de saída, me excluiria. Fomos salvos por meu sobrenome árabe, o que facilitou, 10 anos depois, em 1995, as negociações com a editora Gallimard, detentora dos direitos da obra de Genet, quando o saudoso diretor pernambucano Antonio Cadengue me propôs que traduzisse *Os biombos* para montagem no Recife.

Os biombos é a última peça de Genet e trata da relação colonizador-colonizado de forma ainda mais barroca que os *Os negros*, porque entrelaça não apenas dois níveis – a ação que se desenrola diante de nós em paralelo à ação que se passa nas coxias e que é a que verdadeiramente importa –, mas apresenta uma série de fios que se cruzam e se embaralham até que o plano dual seja estabelecido na grande festa dos mortos que ocupa o longo quadro final do texto.

Genet tinha muito interesse pelo mundo árabe. Viveu seis meses na Palestina no início da década de 1970; em 1982, estava no Líbano e foi o primeiro ocidental a entrar nos campos de Sabra e Chatila depois do massacre promovido por Israel e executado pelas milícias cristãs falangistas. Dessa experiência resultou o pungente relato *Quatro horas em Chatila*. Genet passou seus últimos anos num vilarejo próximo a Tânger. Morreu em abril de 1986, em Paris, mas seus amigos trasladaram seu corpo para o Marrocos, como o de um “trabalhador emigrado”, e o sepultaram num velho cemitério espanhol, que ficava a igual distância da prisão e do bordel da cidade.

Quando Genet escreveu *Os biombos*, em 1958, a Argélia – que havia sido anexada pela França em 1857 e, durante a Segunda Guerra Mundial havia sediado o governo provisório da República francesa – estava convulsionada pela ação da Frente de Libertação Nacional, criada em 1954. A independência só foi alcançada oito anos depois, ao cabo de uma luta muito sangrenta. Camponeses árabes e seus patrões europeus, militares franceses, prostitutas, mendigos e alguns integrantes da elite local, como o juiz que só profere sentenças quando Deus se digna inspirá-lo, vão fazendo avançar os 16 quadros. Cada quadro inclui, além dos diálogos, minuciosas descrições do cenário, composto de praticáveis e biombos sobre os quais são desenhados elementos importantes para a ambientação. E, ao fim de cada um deles, Genet inclui uma série de observações a respeito dos elementos cênicos, com ênfase especial na atuação, que ele deseja desdramatizar, desrealizar, subtraindo-lhe a base psicológica e ancorando-a na estilização capaz de criar estranhamento.

O primeiro traço árabe que reconheço em *Os biombos* é sua exuberância. A peça é extremamente longa, a ação é intrincada, a linguagem mescla ironia, obscenidade e lirismo, os figurinos são espalhafatosos, a maquiagem é chamativa, o dispositivo cênico é um jogo de armar que desafia o realismo dos

cenários de gabinete ainda em grande voga no fim dos anos 1950 e propõe o retorno ao cenário desenhado, bidimensional, em tensão com um aproveitamento, digamos, abstrato, da tridimensionalidade do espaço.

A dimensão da tarefa me assustou. É tão difícil apreender o todo da enovelada trama que a pesquisadora francesa Odette Aslan, em seu estudo sobre diferentes montagens da peça, aconselha os diretores a começarem pelo complicado final, remontando ao esquema mais simples dos primeiros quadros em que se esboça, de modo linear, a história de Saïd, tão pobre que só consegue se casar com a moça mais feia das redondezas que era, por isso mesmo, a mais barata.⁴

Para facilitar minha tarefa, o diretor Antonio Cadengue sugeriu que, em vez de digitar a tradução, eu gravasse o texto, que seria transcrito por sua equipe e enviado de volta a mim para revisão. Durante muitos anos guardei o original francês, cujas entrelinhas estavam totalmente ocupadas pelo meu copião, o que transformou cada página quase num palimpsesto. A transcrição que recebi apresentava inúmeras imprecisões devidas à dificuldade colocada pelo meu sotaque carioca, e eu, para compreender o que tinha sido degravado, procurava lê-lo com o sotaque nordestino, antes de procurar o trecho no original. A vantagem desse método para a tradução para teatro é evidente: a oralidade é o que caracteriza o diálogo dramático, e os tropeços na comunicação Rio-Recife assinalavam problemas de compreensão e me induziam a procurar soluções tradutórias mais adequadas.

Diferentemente de *Os negros*, em que a sintaxe gramaticalmente correta é mantida, em *Os biombos* há algumas quebras de estrutura frasal que não nos causam estranheza em português do Brasil, língua em que a invasão do coloquial no texto escrito é cada vez mais frequente e naturalizada. Não sei se consegui oferecer, de modo perceptível, as muitas variações da linguagem, ao mesmo tempo poética e grosseira, onírica e rasteira, sexualizada ao extremo, escatológica e capaz de santificar o bordel, exaltar o mal e reduzir ao ridículo os colonizadores e seus prepostos, os militares.

Outra complicação é que nossa língua, como reflexo da nossa história de escravizadores e escravizados, dispõe de inumeráveis termos pejorativos ou claramente ofensivos aos pretos, mas, para xingar os árabes, só dispomos da palavra “turco” seguida de algum epíteto: turco safado, turco ladrão, turco somítico. Só que essa designação, relativa a todos os imigrantes sírios e libaneses do início do século XX, que chegaram aqui com passaportes emitidos pelo Império Otomano, ao qual seus

⁴ ASLAN, Odette. “Les paravents”, de J. Genet. In: ASLAN, Odette et al. *Les voies de la création théâtrale*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1972. v. 3, p. 17.

países de origem estavam submetidos, não serve absolutamente para os árabes do norte da África. Nesse sentido, houve perdas na tradução de diversas palavras, como, por exemplo, a do termo pejorativo e racista *bicot*, com o qual os franceses designam os árabes norte-africanos e que traduzi por *um árabe desses*, confiando que o contexto e o tom da fala se encarregariam do resto.⁵ A tradução do substantivo comum *fatma* também deixou muito a desejar. Não consegui recuperar em português a amplitude do termo, entronizado em francês por conta da frequência com que o nome próprio Fatma é encontrado entre as mulheres muçulmanas, batizadas em homenagem à filha caçula de Maomé. Fatma se casou com Ali, primo de seu pai, e o casal teve três filhos: Hassan, Hossein e Mossein. Até hoje os xiitas só consideram como verdadeiros sucessores do profeta os filhos de Fatma e Ali.⁶ Na tradução de *fatma* por babá, não apenas perdemos o referencial árabe como acrescentamos uma referência à mãe preta. Perdemos algo importante do contexto original, mas mantivemos, na língua de chegada, o caráter afetivo do termo. Por conta de todas essas ponderações, foi preciso fazer uma nota, vergonha dos tradutores, segundo a impiedosa observação de Umberto Eco.⁷

Não participei da adaptação do texto para a cena recifense, feita por Antonio Cadengue, Lúcia Machado e Marcus Vinícius, que privilegiaram a história de Saïd, de sua mãe e de Leila, embora conservando a ambiência árabe e os conflitos com os europeus, criados pelos 19 atores que apresentaram os muitíssimos papéis de *Os biombos*⁸ no cenário de Doris Rollemberg⁹ e com elaboradíssimos figurinos de Aníbal Santiago.

Em seu texto para o programa do espetáculo, Cadengue observa:

Mas a peça não é só sobre Saïd, sobre os colonizados e seu confronto com os colonizadores; é uma peça também sobre a **Beleza**. E ela se realiza dentro do espetáculo através de uma conceptualização rigorosa: que se vire

⁵ Ver, respectivamente, as notas 28 e 35: GENET, Jean. *Os biombos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. p. 79 e p. 96.

⁶ Idem, p. 81. Ver também nota 30, p. 220.

⁷ “Acrescentando um único advérbio, evitei a nota que, como já disse, é sempre um sinal de fraqueza por parte do tradutor.” ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Revisão técnica de Raffaella de Filippis Quental. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 127.

⁸ Originalmente, a peça tem 99 personagens, reduzidos a pouco mais de 50 pela adaptação feita para o espetáculo do Recife. Ver: VIEIRA, Anco Márcio Tenório. *Adultérios, biombos e demônios: ensaios sobre literatura, teatro e cinema*. Recife: Bagaço, 2009. p. 69.

⁹ Doris Rollemberg foi também cenógrafa da montagem de *Os negros* dirigida por Luiz Antonio Pilar.

pelo avesso a **Beleza** para perceber... a **Miséria Homenageada**; e mergulhar no Teatro, na sua **Negação**, no **Ser**, no **Nada**.¹⁰

Como propõe Anco Márcio, Cadengue trabalha uma “ética cristã invertida”, criando para o espetáculo um prólogo em que o Arcanjo Gabriel dança com a maleta que a mãe de Saïd carregará no primeiro quadro da peça. De início, a mãe nos faz crer que leva ali presentes para a futura nora, mas logo descobrimos que a maleta está completamente vazia. No epílogo, também acrescentado pela montagem de Cadengue, o anjo volta e mostra a maleta, que continua vazia.¹¹ Por esse gesto, Gabriel iguala o nosso mundo e o mundo dos mortos, para onde vão todos, colonizadores e colonizados. Só escapam de acabar ali os que não querem virar canção ou história – Saïd e sua esposa feia, que, pela abjeção, pretendem se furtar à moral vigente. Esse outro mundo, o mundo dos mortos, é, na verdade, o mundo do teatro, que coloca em jogo a cena e seu contrário, a plenitude e seu avesso. Não à toa em *A estranha palavra...* Genet aponta a proximidade entre o teatro e a morte, imaginando que o espetáculo ideal seria realizado por um ator fúnebre que assumiria, diante de um cadáver prestes a descer à cova, os diversos personagens que povoaram a vida do falecido, não para louvar o morto, mas para transformar sua vida em relato, em presença-ausência.¹²

¹⁰ Agradeço a Igor de Almeida, pesquisador, professor e chefe do Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), pelo envio de material relativo à encenação de *Os biombos* por Antonio Cadengue. Também me foi útil seu artigo: ALMEIDA, Igor de. Companhia Teatro de Seraphim: Artaud, Brecht & outros seres afins. *Revista Cena*, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 11, p. 1-21, 2012.

¹¹ VIEIRA, Anco Márcio Tenório. *Adulterios, biombos e demônios*: ensaios sobre literatura, teatro e cinema. Recife: Bagaço, 2009. p. 69-70.

¹² GENET, Jean. *A estranha palavra...* Tradução de Fátima Saadi. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 2-8, [20--]. Disponível em: <https://www.pequenogosto.com.br/folhetim/folhetim3.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2023. Para o mimo fúnebre, ver p. 7-8.

FIGURA 3



Foto: Yeda Bezerra de Mello

Os biombos, de Jean Genet. Direção de Antonio Cadengue. No alto, no Reino dos Mortos -- Warda: Sonia Bierbard; A Mãe: Lúcia Machado; Kadidja: Ana Maria Ramos; M. Blankensee: Manoel Carlos. Embaixo, sentado, Saïd: Paulo de Pontes; ao lado dele, com o cajado, Ommu: Marcus Vinícius; à sua esquerda, Nedjma: Andreia Paraíso e Chigha: Zanuja Castelo Branco; à direita, em sentido horário, três combatentes árabes – Bachir: Nino Fernandes; Aneur: André Cavendish (curvado) e M’Hamed: Betho Silva. 1995. Acervo Doris Rollemberg.

Para o Teatro do Pequeno Gesto realizei muitas traduções – para espetáculos, para leituras dramatizadas e para leituras encenadas. A escolha do texto sempre era feita a partir do conceito que se queria trabalhar em cada montagem e que balizava minhas opções tradutórias. De modo geral, eu traduzia integralmente os textos, que só depois eram cortados e adequados aos propósitos de cada trabalho. Houve, no entanto, uma exceção: *O jogo do amor*, livre adaptação para público infantojuvenil elaborada a partir de *Le jeu de l’amour et du hasard*, escrita por Marivaux em 1730. Só depois de feita a adaptação, com corte de tramas

subsidiárias e, portanto, de personagens, é que o texto foi traduzido para o português do Brasil.

A complicação do enredo da peça precisava, efetivamente, ser atenuada sob pena de a trama se tornar incompreensível para os jovens espectadores. Além disso, a tradução tinha que ser bastante coloquial e engraçada para ombrear com as reviravoltas da ação e as cabriolas dos personagens Arlequim e Lisete, respectivamente criados de Dorante e de Sílvia, prometidos um ao outro por seus pais em casamento. Com medo de não se agradar de sua prometida, Dorante pede ao pai para trocar de lugar com Arlequim e Sílvia faz a mesma coisa e, com autorização de seu pai, o senhor Orgon, ela assume o papel de Lisete, sua criada de quarto. O que resulta daí é bastante previsível: Dorante e Sílvia se apaixonam e não se perdoam o fato de estarem amando alguém de nível social inferior. Arlequim e Lisete também se interessam um pelo outro, felizes de estarem subindo na escala social. No fim tudo se esclarece e o duplo casamento tem lugar.

Apesar de ser uma peça francesa do século XVIII, nosso objetivo era cercá-la de uma aura de brasilidade. Para isso contribuiu bastante o uso da música, o tango brasileiro *Fon-fon*, de Ernesto Nazareth, composto em 1913. O ritmo endiabrado da composição sustentava os movimentos circulares da marcação, tanto no espaço quanto sobre o próprio eixo dos atores. O enovelamento e a reversão do sentido dos giros remetiam de algum modo ao tema geral da peça: as trocas de papéis entre patrões e criados. Mauro Leite revestiu os personagens das perucas e do brilho das cortes europeias carnavalizadas por nossas escolas de samba, com referências explícitas às figuras originais da *commedia dell'arte*, em especial nas roupas de Arlequim e Lisete.

FIGURA 4



Foto: Murah Azevedo.

O jogo do amor, de Marivaux. Direção de Antonio Guedes. Claudia Ventura como Lisete. 1998. Acervo Teatro do Pequeno Gesto.

Criamos um curto prólogo em que o Sr. Orgon apresentava sucintamente os personagens e a trama. A comicidade do espetáculo repousava nos *quiprocós* em que todos se viam envolvidos ao dissimular sua verdadeira condição, porém era nos diálogos dos criados que o cômico da linguagem se manifestava de forma mais intensa, com construções extravagantes, compreensíveis, mas desarrazoadas. Como exemplo, vejamos os circunlóquios na abertura da cena 4 do terceiro ato, exibidas no quadro a seguir. Arlequim e Lisete multiplicam os rapapés, crenes de que estão prestes a fazer um grande negócio, casando acima da sua classe social.

<p>ARLEQUIM – Enfim, minha rainha, encontrei-a e não mais a deixarei porque muito sofri com a ausência de sua presença e tive a impressão de que a sua presença fugia da minha.</p> <p>LISETE – Devo confessar-lhe, senhor, que havia motivos para isso.</p> <p>ARLEQUIM – Como, alma de minha alma, elixir de meu coração, pretendia dar cabo da minha vida?</p> <p>LISETE – Não, meu caro, a sua duração me é demasiado preciosa.</p> <p>ARLEQUIM – Ah, como estas palavras revigoram-me! Eu gostaria de colhê-las de sua boca com a minha.</p>	<p>ARLEQUIN – <i>Enfin, ma reine, je vous vois et je ne vous quitte plus; car j'ai trop pâti d'avoir manqué de votre présence, et j'ai cru que vous esquiviez la mienne.</i></p> <p>LISETTE – <i>Il faut vous avouer, Monsieur, qu'il en était quelque chose.</i></p> <p>ARLEQUIN – <i>Comment donc, ma chère âme, élixir de mon cœur, avez-vous entrepris la fin de ma vie?</i></p> <p>LISETTE – <i>Non, mon cher; la durée m'en est trop précieuse.</i></p> <p>ARLEQUIN – <i>Ah, ces paroles me fortifient! [...] Je voudrais bien pouvoir [...] les cueillir de votre bouche avec la mienne.</i>¹³</p>
--	---

O estilo empolado, a correção gramatical forçada, em meio a repetições de termos, com objetivos, digamos, “poéticos”, tudo isso era sublinhado no espetáculo por uma aceleração não só das próprias falas, mas, sobretudo, dos movimentos dos atores. Em francês, o cômico vinha prioritariamente do rodocó das frases, mas a correção gramatical não soava esdrúxula para o público, porque o francês oral não é tão distante da norma culta quanto, no português do Brasil, o coloquial e a escrita. A literalidade das falas na tradução assumiu significado adicional por razões exclusivamente de contexto cultural da língua de chegada.

¹³ MARIVAUX, Pierre de. *Théâtre complet*. Paris: Seuil, 1964. p. 289.

FIGURA 5



Foto: Guga Melgar.

Quando nós, os mortos, despertarmos, de Henrik Ibsen. Direção Antonio Guedes. Dudu Sandroni como Arnold Rubek. 1991. Acervo Teatro do Pequeno Gesto.

Ibsen foi um autor muito trabalhado pelo Teatro do Pequeno Gesto. *Quando nós, os mortos, despertarmos*, último texto do autor norueguês, marcou o início de nossa trajetória, em 1991. Pudemos contar com a preciosa parceria do professor de literatura dinamarquês Karl Erik Schøllhammer que cotejou com o original norueguês os textos por mim traduzidos a partir de línguas intermediárias, como francês, inglês e espanhol. Alguns anos depois, *Quando nós, os mortos despertarmos*, *John Gabriel Borkman* e *O pequeno Eyolf* foram transcritos, digamos assim, para o português de Portugal, por ocasião da publicação pela saudosa editora Cotovia.¹⁴

¹⁴ IBSEN, Henrik. *Quando nós, os mortos, despertarmos*. In: _____. *Peças escolhidas 1*. Tradução de Fátima Saadi e Karl Erik Schøllhammer. Lisboa: 2006. p. 11-73; IBSEN, Henrik. *John Gabriel Borkman*. In: _____. *Peças escolhidas 1*. Tradução de Fátima Saadi e Karl Erik Schøllhammer. Lisboa: 2006. p. 75-159; IBSEN, Henrik. *O pequeno Eyolf*. In: _____. *Peças escolhidas 1*. Tradução de Fátima Saadi e Karl Erik Schøllhammer. Lisboa: 2006. p. 161-228.

A fase final da obra de Ibsen, à qual pertencem esses três textos, interessava-nos especialmente por sua poderosa síntese entre o realismo e o simbolismo, que tangenciava a questão fundamental que o Pequeno Gesto estava trabalhando nos anos de 1990: a da relação entre realidade e ficção, entre o mundo que nos cerca e as construções por meio das quais nós o representamos e simbolizamos.

Quando nós, os mortos, despertarmos traz à cena um escultor, Arnold Rubek, que reencontra, numa estação de águas, Irene, a modelo que o inspirou em sua época mais criativa. Apaixonada por ele, mas rejeitada porque Rubek acreditava que nada deveria desviá-lo de sua obra, Irene o abandona, levando consigo a inspiração que o animava: depois da partida dela, ele nunca mais criou nada de interessante. Engolfado pela rotina, preso a um casamento convencional, Rubek não quer deixar escapar essa segunda chance que a vida lhe dá. Decide subir com Irene até o alto de uma montanha para lhe mostrar “todos os esplendores da terra”, apesar da nevasca que se aproxima. São ambos engolfados pela avalanche de neve. O prosaísmo da mulher de Rubek, Maja, salva-a e ao caçador de ursos com quem ela se engraja. Os dois casais se encontram a meio da encosta: um subindo em direção ao sonho e ao fim, o outro descendo para a vida “na planície”.

A apresentação da avalanche no palco é algo que sempre intriga os que leem a peça. O diretor Antonio Guedes fez dela um elemento estrutural do espetáculo, cujo significado não se restringe à cena final. A cada um dos três atos correspondia um cenário – o hotel do balneário, a beira do rio onde Rubek e Irene acertam as contas com o passado e, por último, a montanha. A cada fim de ato um pano caía dos urdimentos e recobria os elementos do cenário – as mesas e cadeiras do pátio do hotel, no primeiro ato; o banco à beira do rio, no segundo e, no último, Rubek e Irene, transformados em silhuetas fantasmagóricas sobre a rampa de madeira que figurava a montanha. No momento da avalanche, caíam também do alto, sobre a plateia e sobre as folhas secas e partituras musicais que recobriam o chão, muitas páginas amarelecidas do texto de *Quando nós, os mortos, despertarmos*, sublinhando uma vez mais o caráter construído da natureza e a natureza construtiva do gesto artístico.

FIGURA 6



Foto: Guga Melgar.

Quando nós, os mortos, despertarmos, de Henrik Ibsen. Direção Antonio Guedes. Irene e Rubek: Helena Varvaki e Dudu Sandroni. 1991. Acervo Teatro do Pequeno Gesto.

*O pequeno Eyolf*¹⁵ e *John Gabriel Borkman*¹⁶ foram traduzidos integralmente para leituras dramatizadas, a primeira na extinta RioArte e a segunda para o projeto Teatro Duse Volta à Cena,¹⁷ que, em 1992, reabriu o histórico teatrino criado por Paschoal Carlos Magno no porão de sua casa, em Santa Tereza, e que havia estado fechado por oito anos.

Em 2005, o Teatro do Pequeno Gesto realizou o projeto Convite à Política!, que tinha como objetivo discutir questões de ética em sua relação com a criação artística.¹⁸ Depois de um seminário teórico ao longo do qual, com orientação de Pedro Sússekind, estudamos *A república*, de Platão, nossa escolha dramática recaiu sobre a peça *Peer Gynt*, escrita por Ibsen em 1868, em versos, tematizando o Pedro Malasartes nórdico, cujo lema era “basta-te a ti mesmo”. Delinquente na adolescência, traficante de escravos na vida adulta, Peer Gynt enriquece e depois perde tudo, voltando, enfim, já velho, à sua cidade natal, onde, por toda a vida, o esperou sua namorada Solveig. Nesse momento, ele percebe que nunca deveria ter saído dali, que rodou o mundo em busca de si mesmo sem encontrar o que procurava.

Para a tradução, em prosa, que partiu do francês e foi cotejada com o inglês e o espanhol, utilizei sete edições diferentes, além de, em português, ter compulsado a tradução que Léo Gilson Ribeiro fez para a montagem de Antunes Filho,

¹⁵ IBSEN, Henrik. *O pequeno Eyolf*. Tradução de Fátima Saadi e Karl Erik Schøllhammer. São Paulo: Ed. 34, 1993.

¹⁶ IBSEN, Henrik. *John Gabriel Borkman*. Tradução de Fátima Saadi e Karl Erik Schøllhammer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

¹⁷ O Teatro do Pequeno Gesto, em associação com o diretor Ricardo Carlos Gomes, a atriz e preparadora corporal Priscilla Duarte e a atriz, diretora e preparadora corporal Helena Varvaki, solicitou ao então Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC), atual Funarte, nos árduos tempos do governo Collor, que se empenhou por todos os meios em sufocar a cultura, a cessão do minúsculo Teatro Duse, criado em 1952 com plateia de apenas 42 lugares. Ali promovemos espetáculos, cursos e oficinas, saraus teatrais, literários e musicais. Sem apoio de nenhum tipo, o projeto durou apenas dois anos. Em 1993, montamos *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, que foi adaptado para a cena não só por meio de cortes, mas também pela “tradução” do texto para o português do Brasil, o que incluiu alteração da colocação pronominal e a substituição de alguns termos que não são de uso corrente entre nós. Para a encenação da peça de Fernando Pessoa, que integra o que ele chamou de *teatro estático*, trabalhamos a imobilidade das três atrizes, sentadas em cadeiras giratórias dispostas sobre um pequeno palco também giratório e reduzidas à quase imobilidade, a não ser pelo giro das cadeiras e do palquinho. Seus gestos contidos e escassos faziam jus ao nome da companhia: o Pequeno Gesto trabalha o gesto essencial, desentranhando-o da gesticulação naturalista ou grandiloquente.

¹⁸ O número 22 da revista *Folhetim*, editado pelo Teatro do Pequeno Gesto no segundo semestre de 2005, publicou o material produzido no âmbito desse projeto: o “Ensaio sobre a poética na República de Platão”, de Pedro Sússekind, e a transcrição de três palestras realizadas no Centro de Estudo Artístico-Experimental (CEAE), coordenado por Ana Kfourri no SESC Tijuca. Foram elas: *Arte e política*, por Luiz Camillo Osório; *Tecendo a cidade: a experiência da Escola de Dança da Maré – Ceasm*, por Sílvia Soter; e *Teatro político. Verso e reverso*, por Silvana Garcia.

em 1971, e que, até onde sei, não foi publicada em livro, mas integrava, em cópia, o Banco de Peças da Escola de Teatro da Unirio.¹⁹

O que perdemos, ao traduzir em prosa os versos ibsenianos, procuramos recuperar musicando boa parte das narrações e alguns diálogos. As 12 músicas originais, compostas por Amora Pêra e Paula Leal, “poetizaram” novamente o texto. A esse respeito, há uma anedota que vale a pena lembrar: *Peer Gynt* foi a última peça de Ibsen escrita em versos. Antecedeu imediatamente a fase realista pela qual ele se tornou célebre e que causou grande escândalo pelos temas escolhidos – entre eles a mulher que abandona o marido e os filhos, a sífilis, a eutanásia, a hipocrisia religiosa e a corrupção política. Apesar de utilizar a prosa em todos os seus dramas a partir de 1869, Ibsen gostava de repetir que sua última peça seria em versos. Quando escreveu, em prosa, *Quando nós, os mortos, despertarmos*, que tem por subtítulo *um epílogo dramático*, cobraram-lhe a dívida: “Onde estão os versos?” E Ibsen respondeu: – Esta não é minha última peça. Mas foi.²⁰

Creio que a poesia da obra de Ibsen não está nos versos, nem mesmo na temática das fases inicial e final, embora numerosas análises da dramaturgia ibseniana identifiquem tendências românticas em suas primeiras obras e designem como simbolistas as peças a partir de *Solness, o construtor*, que data de 1892. A poesia da obra dramática de Ibsen está no jogo de estranhamento que ele estabelece entre a realidade e aquilo que a transcende: ele desencaixa o real de sua moldura e propõe uma discussão ética a respeito dele. Essa imbricação entre a ética e a obra estética foi o que nos moveu em direção ao *Peer Gynt*, por ocasião do projeto Convite à Politika!

No quinto e último ato, quando o protagonista volta à terra natal, as canções que ele deixou de cantar o interpelam:

¹⁹ Em francês: IBSEN, Henrik. *Peer Gynt*. Tradução Comte Prozor. Paris: Perrin, 1942; IBSEN, Henrik. *Peer Gynt*. Texte français de Marie Cardinal. [S. l.]: Actes Sud-Papiers, 1991; em espanhol: IBSEN, Enrique. *Peer Gynt*. In: _____. *El pato silvestre y Peer Gynt*. Tradução: Frances Magnus. Buenos Aires: Sopena Argentina, 1948; IBSEN, Henrik. *Peer Gynt*. In: _____. *Teatro completo*. Tradução: Else Waterson. Madrid: Aguilar, 1979 (primeira edição de 1952); em inglês: IBSEN, Henrik. *Peer Gynt*. Tradução: R. Farquharson Sharp. Londres: J. M. Dent & Sons, 1956 (primeira edição de 1921); IBSEN, Henrik. *Peer Gynt*. Trad. Peter Watts. Londres: Penguin Books, 1985 (primeira edição de 1966); IBSEN, Henrik. *Peer Gynt*. Tradução: Kenneth Mc Leish. Londres: Nick Hern Books, 1999 (primeira edição em 1990). Há também uma simpática adaptação para jovens, realizada por Ana Maria Machado: IBSEN, Henrik. *Peer Gynt: o imperador de si mesmo*. Adaptação: Ana Maria Machado. São Paulo: Scipione, 1997.

²⁰ Dois anos depois, Ibsen sofreu uma primeira congestão, à qual se seguiram outras, incapacitando-o para o trabalho a partir de 1903. Passou seus últimos anos contemplando a vida de sua janela. Morreu em 1906.

Somos as canções
 Que deverias ter cantado.
 Milhares de vezes
 Te curvaste e nos suprimiste.
 No fundo de teu coração
 Escondemo-nos e esperamos...
 Nunca mais fomos chamadas
 – E agora envenenamos tua voz.²¹

Foi esse apelo poético que procuramos estender a todos os elementos da nossa leitura encenada do texto. Não tendo conseguido captar a verba necessária para a montagem do espetáculo, resumimos em cinco cenas as principais ações da trama. Retomamos o trabalho coral que havia sido experimentado em *Medeia*²² e nove atores se revezavam nos muitos papéis necessários à apresentação da saga de Peer Gynt, além de assumirem os relatos que faziam a ação avançar. A leitura encenada fez uma curtíssima temporada no Teatro Maria Clara Machado/Planetário.

²¹ Em sua tradução, Peter Watts considera essa fala premonitória: ao abandonar as composições em versos, Ibsen acabou por descobrir, anos mais tarde, que havia perdido o dom poético. Ver: IBSEN, Henrik. *Peer Gynt: a dramatic poem*, p. 195.

²² Criada pelo Teatro do Pequeno Gesto em 2003, a partir da obra de Eurípidés.

FIGURA 7



Foto: Luiz Henrique Sá.

Peer Gynt, de Henrik Ibsen. Direção de Antonio Guedes. Coro: Diogo Cardoso, Pedro Rocha, Viviana Rocha, Ana Luiza Alkimim, Fernanda Maia e Flávia Naves. 2006. Acervo Teatro do Pequeno Gesto.

Nossa adaptação privilegiou os momentos de decisão, quando *Peer Gynt* demonstra seu individualismo, sua falta de escrúpulos e sua irresistível retórica. Na primeira parte, que abarca os três atos iniciais da peça, esses traços aparecem ainda mesclados à origem feérica de sua história – suas mentiras repetem relatos da tradição oral norueguesa e seus conterrâneos o tomam por um vulgar enrolão. No entanto, o sonho se entranha no real e, para escapar à vingança da filha do rei dos trolls, que ele abandona depois de ter tido um filho com ela, *Peer Gynt* se vê forçado a ganhar o mundo, deixando também para trás a jovem Solveig. O tom da tradução desse bloco inicial é claramente mais fantasioso, mais ligado à natureza e se encerra com a morte da mãe de *Peer*, que fecha os olhos em meio a mais uma das histórias dele, justamente a história da chegada dela ao céu e sua conversa com São Pedro.

A segunda parte acompanha o Peer capitalista, traficante de escravos e armas, fomentador de guerras e impostor de primeira. São hilariantes as cenas em que, no deserto, ele se faz passar por profeta e tenta, sem sucesso, inserir à força uma alma na sua mais bela escrava, que, espertíssima, foge com o cavalo e as joias do velho babão. Depois disso, ele se faz historiador e vai ao Egito em busca da origem da civilização, mas acaba nomeado Imperador... de um hospício, onde cada um é imperador de si mesmo, atento apenas a si próprio e incapaz de viver em sociedade.

FIGURA 8



Foto: Luiz Henrique Sá.

Peer Gynt, de Henrik Ibsen. Direção de Antonio Guedes. Anitra e Peer Gynt como profeta: Viviana Rocha e Pedro Rocha. 2006. Acervo Teatro do Pequeno Gesto.

O último ato recupera o tom telúrico do início, mas com laivos de nostalgia e mistério. A crueldade de Peer Gynt se exagera, seu individualismo se transforma em ressentimento e maldade. A Morte viaja no mesmo navio que ele. Para adiá-la, ele se

torna assassino, disputando com o jovem cozinheiro a última tábua de salvação após o naufrágio no qual o rapaz perece e Peer perde o que ainda lhe restava da antiga fortuna. Na terra natal, descobre que virou lenda: “Peer Gynt, o mentiroso que foi para o estrangeiro e acabou enforcado”. Velho e sem recursos, faz um balanço da vida, comparando-a a uma cebola, com muitas camadas, mas sem um núcleo, e é, nesse momento, interrompido pelo canto de Solveig, que ainda o espera na choupana onde ele a havia deixado. Atônito, Peer quer saber onde esteve seu verdadeiro eu. Solveig decifra facilmente o enigma que o atormenta: ele andou pelo mundo, foi muitos e nenhum, mas o que o manteve vivo foi o amor dela. E a peça se fecha reatando o fio à sua origem:

PEER – Estou perdido! Meu império foi de mentira. Minha vida passou como um sonho. O egoísmo me levou pelo mundo à procura do que estava tão perto de mim. Peer Gynt nada fez, não foi ninguém, não criou nada. Enfim: não deu certo. (*Pausa.*) Mas essa história não é a minha. Porque eu, eu ainda vou ser rei, imperador.

FIGURA 9



Foto: Luiz Henrique Sá.

Peer Gynt, de Henrik Ibsen. Direção de Antonio Guedes. Peer Gynt de volta à terra natal: Dudu Sandroni. 2006. Acervo Teatro do Pequeno Gesto.

Em 2014, quando o golpe civil-militar no Brasil completou 50 anos, o Teatro do Pequeno Gesto decidiu traduzir e montar *Tejas verdes*, do autor espanhol Fermín Cabal, que orchestra uma série de relatos, todos em primeira pessoa, sobre o processo de prisão, tortura e assassinato da militante chilena Colorina (à qual atribuímos, em português, o nome de Canarinho, visto que, em espanhol, o termo designa um pássaro).

FIGURA 10



Foto: Ellena Stellet.

Casa da morte, de Fermín Cabal. Direção de Antonio Guedes. Canarinho: Priscila Amorim. 2014. Acervo Teatro do Pequeno Gesto.

Traduzimos o título, *Tejas verdes*, que se refere a um centro de detenção dirigido por militares durante a ditadura chilena (1973-1990), por *Casa da Morte*, centro de torturas localizado em Petrópolis onde foram perpetradas crueldades inimagináveis contra presos políticos brasileiros, que eram ali acoados pelos agentes da repressão para que se tornassem colaboradores infiltrados.

Eliminamos referências a lugares, situações, órgãos de repressão e outras marcas explicitamente chilenas. Não as substituímos por seus correspondentes brasileiros. Decidimos manter certa generalidade, na medida em que consideramos

que houve um *modus operandi* muito semelhante em todas as ditaduras latino-americanas iniciadas nos anos 1960, algumas das quais, como a chilena, se prolongaram até os anos de 1990.

Quando montamos o espetáculo, ainda não sabíamos o que nos esperava, a partir de 2018, em matéria de violência de extrema direita, mas já chamavam a atenção, na peça, os discursos da médica militar e o da advogada espanhola (em clara referência ao processo de Pinochet, preso por mais de um ano na Inglaterra a partir de dezembro de 1998 por crimes contra a humanidade. Devolvido ao Chile, em 2000, o general foi destituído de seu posto de senador vitalício e processado, embora não julgado, devido a supostos problemas mentais). Lidas agora, essas falas nos parecem claramente premonitórias do que nos sobreviria.

O trabalho de tradução, que contou com revisão técnica de Ana Luiza Alkimim, dissolveu a especificidade chilena, conservando, no entanto, algumas marcas que, claramente, não são brasileiras, como a descrição do cemitério, que mantém com os nossos pouquíssimas semelhanças. Com isso, visávamos a colocar em discussão a violência institucional das ditaduras para além das características locais, embora parte da ambientação cênica, criada em vídeo, utilizasse imagens das manifestações de 2013 no Brasil, que sabemos bem no que deram. Essas projeções utilizavam como suporte caixas de papelão, que evocavam arquivos mortos, e tanto a luz quanto o som deixavam a fiação aparente, aludindo a um dos métodos de tortura empregados pelos esbirros da ditadura, que usavam fios desencapados para torturar os prisioneiros políticos. Com esse espetáculo homenageamos também a Comissão da Verdade, instituída pela presidenta Dilma Rousseff em 2011 e que funcionou até o fim de 2014.

FIGURA 11



Foto: Ellena Stellet.

Casa da morte, de Fermín Cabal. Direção de Antonio Guedes. Cenário de Doris Rollemberg, Marcos França, Fernanda Maia e Priscila Amorim. 2014. Acervo Teatro do Pequeno Gesto.

Houve outras muitas traduções, com suas exigências e com as soluções mais ou menos felizes que pude encontrar. Mencionarei rapidamente as que têm relação com minha pesquisa de doutorado – *A configuração da cena moderna: Diderot, Lessing e Lenz*.²³

De Diderot traduzi, em 2001, com revisão técnica de Walter Lima Torres, o *divertissement A peça e o prólogo ou Aquele que serve a todos e não contenta nenhum*,

²³ A tese foi remanejada e publicada em português e em francês. Ver: SAADI, Fátima. *A configuração da cena moderna: Diderot e Lessing*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2018. Disponível em: <http://www.pequenogesto.com.br/livros/A%20configura%C3%A7%C3%A3o%20da%20cena%20moderna%20-%20Diderot%20e%20Lessing.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2023; e SAADI, Fátima. *Diderot et Lessing: la Configuration de la scène moderne*. Paris: L'Harmattan, 2020.

escrito entre 1776 e 1777. Em 2009, fiz a tradução de *O filho natural e Conversas sobre o filho natural*, de 1757, com revisão técnica de Denise Vaudois.²⁴ De Lessing, traduzi *Emília Galotti*, tragédia burguesa de 1772, com revisão técnica de Antje Witzel.²⁵ *Os soldados*, de Jakob Michael Rheinhold Lenz, escrita em 1776, foi traduzida ao longo da oficina *on-line* oferecida durante a pandemia por Kristina Michahelles no Baukurs.²⁶

Escritas na segunda metade do século XVIII, todas essas peças me colocaram diante da mesma dúvida: como criar as marcas de época sem tornar a fala dificilmente compreensível pelo público de hoje?

O primeiro problema a ser resolvido foi o tratamento. Substituí o *tu* e o *vós* por *ocê* e o *senhor/a senhora*. Procurei contrabalançar com a escolha do vocabulário o que foi perdido em termos de formalidade e salpiquei aqui e ali termos antigos, porém facilmente compreensíveis pelo contexto. Procurei usar o coloquial correto e, até onde isso é possível, neutro, isto é: sem gírias, localismos ou expressões claramente ligadas a épocas muito próximas de nós. Às vezes, no entanto, esse limite era desrespeitado. Em *A peça e o prólogo*, por exemplo, traduzi *cette grosse provinciale rengorgée* por “aquela caipira metida a besta”, e fiquei na dúvida se estaria usando um nível de linguagem muito mais informal do que o do original.²⁷ Por outro lado, há termos cujo significado é desconhecido do público contemporâneo, como *parada*, no sentido de farsa curta apresentada, em geral, nos tablados armados diante dos teatros populares na França e que funcionava como chamariz ou até mesmo como *trailer* da peça encenada no interior da casa de espetáculos. Optei por manter a tradução literal, considerando que o termo aparece numa pequena enumeração de gêneros teatrais e seria possível compreendê-lo, ao menos aproximativamente (“você faz a parada, o provérbio, a peça, o que você preferir”),²⁸ mas achei útil redigir uma nota explicativa, tanto a respeito de *parade* quanto de *proverbe* – peça curta, de trama simples, que é o desenvolvimento de um provérbio.

²⁴ DIDEROT, Denis. *A peça e o prólogo ou Aquele que serve a todos e não contenta nenhum*. Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Cone Sul, 2001; DIDEROT, Denis. *O filho natural, ou as provações da virtude: conversas sobre o filho natural*. São Paulo: Perspectiva, 2009. A tradução de *A peça e o prólogo* foi premiada no IV Festival Universitário de Literatura Xerox/Livro Aberto em 2001.

²⁵ LESSING, Gotthold Ephraim. *Emília Galotti*. São Paulo: Peixoto Netto, 2008. (Coleção Grandes Dramaturgos)

²⁶ LENZ, Jakob Michael Reinhold. *Os soldados*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2022. Disponível em: https://www.pequenogesto.com.br/livros/Os_Soldados.pdf. Acesso em: 26 ago. 2023.

²⁷ DIDEROT, Denis. *A peça e o prólogo*, p. 29.

²⁸ *Ibid.*, p. 48.

‘O humor é um dos aspectos mais difíceis de traduzir com êxito. E, em uma peça de época, isso fica ainda mais complicado. Às vezes é preciso imprimir certa torção ao original para conseguir efeito assemelhado em português. Veja-se, por exemplo, a cena descrita no quadro abaixo²⁹

M. HARDOUIN (*Apelant le laquais.*) – *Hey. Allez chez M. de Surmont, dites-lui que je l’attends dans la journée avec ce qu’il m’a promis; et que si le rôle de mademoiselle Beaulieu est prêt, il le lui envoie, parce qu’elle a peu de mémoire. Retiendrez-vous bien cela?*

LE LAQUAIS – *Parfaitement.*

M. HARDOUIN – *Répétez-le-moi.*

LE LAQUAIS – *Aller chez M. de Surmont, lui dire que vous l’attendez chez vous avec ce qu’il sait bien, et que si le rôle de mademoiselle Beaulieu est prêt, de vous l’envoyer, de le lui envoyer tout de suite.*

M. HARDOUIN – *De vous, de lui: lequel des deux?*

LE LAQUAIS – *De vous l’envoyer...*

M. HARDOUIN – *Non, butor, non, c’est de le lui envoyer; et ce n’est pas chez moi, c’est ici que je l’attends, lui de Surmont.*

LE LAQUAIS – *Sauf votre respect, Monsieur, je crois que vous n’avez pas dit comme cela.*

M. HARDOUIN – *Cela me ferait sauter aux solives. Allez. Ils font une sottise; et pour la réparer, ils en disent une autre...*

SR. HARDOUIN (*Chamando o lacaios.*) – *Ei! Vá à casa do Sr. de Surmont, diga-lhe que o espero ainda hoje com o que ele me prometeu; e se o papel da Srta. Beaulieu estiver pronto, mandar-lho porque ela não tem boa memória. Entendeu tudo?*

O LACAIO – *Perfeitamente.*

M. HARDOUIN – *Então repita.*

O LACAIO – *Ir à casa do Sr. de Surmont, dizer que o senhor está esperando por ele na sua casa com aquilo que ele sabe o que é e que, se o papel da Srta. Beaulieu já estiver pronto, mandá-lo imediatamente.*

SR. HARDOUIN – *Mandá-lo para quem? Para mim, para ela, para qual dos dois afinal?*

O LACAIO – *Mandá-lo... para o senhor...*

SR. HARDOUIN – *Não, seu estúpido, não, mandá-lo para ela, e não é na minha casa, é aqui que eu vou esperá-lo, a ele, Sr. de Surmont.*

O LACAIO – *Sem querer faltar com o respeito, não foi bem assim que o senhor falou.*

SR. HARDOUIN – *Isso me tira do sério. Vá, vá. Eles fazem uma besteira e para consertá-la, dizem outra pior...*

Não faz muito sentido que o Sr. Hardouin, alter-ego de Diderot, use a construção *mandar-lho*; no entanto, o desdém dos patrões pelos criados, que aparece desde a primeira cena da peça, me fez optar por essa solução para poder manter o mal-entendido entre ambos, sublinhando em traços fortes a diferença social e intelectual entre eles.

²⁹ É a cena XXI da peça. Em francês, ver: DIDEROT, Denis. La pièce et le prologue. In: _____. *Oeuvres complètes*. Textes établis par Jack undank. Paris: Hermann, 1980. v. 23, p. 359.

Há também situações que pareciam inverossímeis no século XVIII e que hoje não causariam estranhamento algum. Na cena 4 do Ato I de *O filho natural ou As provações da virtude*, Dorval, personagem e autor da peça, pede que o chá lhe seja servido. Na primeira das três *Conversas* que se seguem ao texto e o colocam em discussão, o personagem Eu critica a estranheza que esse hábito pode causar à plateia. O debate está sendo travado em torno de verossimilhança e do realismo, e Dorval contra-argumenta: “Compreendo; não é um hábito daqui. Concordo: mas estive muito tempo na Holanda; convivi bastante com estrangeiros. Adquiri com eles esse costume e foi a mim mesmo que retratei.”³⁰ Hoje em dia, esse hábito não causaria o menor espanto e, a esse respeito, o tradutor nada pode fazer, cabendo ao diretor de uma possível montagem encontrar algum substituto à altura do chá, caso queira manter o mesmo efeito pretendido pelo texto original.

Em busca de um vocabulário capaz de ajudar na evocação do passado, reli algumas obras de José de Alencar durante os períodos em que trabalhei com as traduções de Diderot. Mas, se a leitura foi útil no que diz respeito ao léxico, não pude aproveitar quase nada da estrutura sintática das frases do século XIX para a tradução das falas das peças diderotianas.

Traduzir peças do século XVIII para o português do Brasil é um quebra-cabeça delicado dada a distância cada vez maior entre o coloquial do português brasileiro e a norma culta. A informalidade que hoje se verifica na fala de uma pessoa com nível alto de escolaridade – mistura de tratamentos, dominância de pronomes em próclise, frases iniciadas por pronomes oblíquos, gírias misturadas a vocabulário corrente – não seria aceitável para traduzir as falas de aristocratas e burgueses de alta extração e, se utilizada para sublinhar a condição dos criados setecentistas, atribuiria a eles um caráter muito contemporâneo. Além disso, para distinguir sua fala da dos patrões, seria preciso pesar muito a mão e recorrer a marcas exclusivas da expressão oral popular – por exemplo, o plural atribuído apenas ao primeiro termo de uma locução ou oração, como na frase “os menino vadio que chegou” –, o que me afastaria demais dos recursos que essas peças usaram para marcar as classes subalternas e que, no francês, não incluíam esse tipo de estrutura. Optei, então, para todos os personagens, pelo tom coloquial mais correto possível, admitindo, quando necessário, alguns dos desvios já assimilados e naturalizados em relação à norma culta aplicada à fala. E, para caracterizar a expressão popular, recorri a repetições, incompletudes e a um vocabulário que, sem usar gírias (normalmente

³⁰ DIDEROT, Denis. *O filho natural*, p. 36 (Ato I, cena 4) e p. 105 (“Primeira conversa”).

muito datadas), fosse capaz de ecoar usos encontrados na fala de grupos sociais menos escolarizados.³¹

Em todos esses textos, à exceção de *A peça e o prólogo*, há um viés moralizante muito marcado e o risco de, hoje em dia, isso ser lido em chave de melodrama é enorme. Daí ser preciso, sem trair o sentido geral dessas peças, atenuar o que pode ser atenuado para evitar (muitas vezes em vão, como se verá) que sejam interpretadas como velharias sem interesse. Nunca esqueço que, em um seminário sobre tragédia, meus alunos riam às gargalhadas com o fim de Emília Galotti, que pede ao pai que a mate para não ser violada pelo Duque.

Concluo que o difícil é tornar a distância temporal sensível, porém não intransponível. Saem-se melhor peças como *Os soldados*, de Lenz, cuja estrutura é muito fragmentada e a discussão moral é absolutamente estapafúrdia: o autor propõe que batalhões de putas assalariadas pelo Estado acompanhem os destacamentos militares, evitando, assim, que os oficiais façam mal às moças de família, seduzidas pelo sonho de se tornarem nobres pelo improvável casamento com algum deles. Extremamente estilizada, a peça antecipa o drama de farrapos de Büchner e do expressionismo e, em seu ritmo ágil, avança aos saltos, construindo em grossas pinceladas personagens e situações. O grotesco de muitas das passagens permite que a tradução também carregue nas tintas, e isso torna mais reconhecíveis as bazófilas de militares, mais irônicas as mortes por envenenamento e mais fantásticos os reconhecimentos tirados da cartola.

Tradução para teatro envolve também traduzir artigos e livros sobre a arte teatral. Comecei traduzindo textos para meus alunos de História do Teatro da Unirio, nos anos 1980. Depois, em 1998, quando o Pequeno Gesto lançou a revista de ensaios *Folhetim*, havia em cada número um artigo traduzido. Ali publicamos ensaios curtos de estudiosos como Denis Guénoun, Béatrice Picon-Vallin e Jean-Pierre Sarrazac, pesquisadores que depois foram editados na nossa coleção *Folhetim/Ensaio*, inaugurada em 2003. A experiência de traduzir autores contemporâneos, com quem é possível estabelecer contato e esclarecer dúvidas, é sempre muito gratificante. A parceria e a amizade com Béatrice Picon-Vallin, por exemplo, se prolongam até hoje.

³¹ Todas essas questões são abordadas de modo muito interessante em BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. (Coleção Contemporânea).

Com o fim da revista *Folhetim*, em 2014, criamos, no *site* do Pequeno Gesto, para *download* gratuito, as Edições Virtuais, organizadas em duas seções: Ensaios e Textos para a cena.³² Na seção Ensaios sairá em breve o livro de Jean-Jacques Alcandre, *Escrita dramática e prática cênica em Os salteadores de Schiller na cena alemã dos séculos XVIII e XIX*. Também para essa tradução me beneficiei de um precioso diálogo com M. Alcandre ao longo de todo o processo.

Muita coisa mudou nestes mais de 40 anos de traduções. Quando comecei o curso de Teoria do Teatro na Unirio, em 1974, boa parte dos textos do Banco de Peças não trazia o nome do tradutor, o que hoje seria impensável. Havia poucas edições de teatro e as tiragens eram pequenas. Hoje há muitas editoras que investem nesse filão e, aos poucos, as lacunas na bibliografia estrangeira traduzida para o português do Brasil vão sendo preenchidas, em termos de dramaturgia e teoria. Novos autores de fora do hemisfério norte são descobertos e traduzidos. Temos interlocutores interessantes no eixo sul-sul e, no país, outras vozes, como as indígenas, se fazem ouvir. Lembro com carinho do tempo em que era quase uma aventura conseguir ler determinadas peças (invejávamos muito a rica bibliografia teatral em espanhol). Mas não com saudades. As coisas, essas coisas, mudaram para melhor.

P. S.: Agradeço imensamente a Doris Rollemberg, Igor de Almeida, Luiz Antonio Pilar e Luís Augusto Reis pela ajuda com as fotos de *Os negros* e *Os biombos*. E a Edélcio Mostaço, Márcia Cláudia Figueiredo e Silvana Garcia pela pesquisa sobre os espetáculos de Genet que Zé Celso montou: *As boas*, em 1991, e *Ela*, em 1997.

³² Nosso último lançamento foi *Teatro*, coletânea de quatro textos do início da carreira do dramaturgo Maeterlinck: *Os cegos*, *Alladine e Palomides*, *A morte de Tintagiles* e *Interior*. Os três últimos, segundo o próprio autor, foram escritos para bonecos. Ver: MAETERLINCK, Maurice. *Teatro*. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2023. Disponível em: https://www.pequenogesto.com.br/wp-content/uploads/2023/07/Teatro_Maeterlinck.pdf. Acesso em: 26 ago. 2023.

Tradução, metáfora e metamorfose: a “estética da emulação” segundo Van Gogh¹

Evando Nascimento

O TRANSPORTE E A TRANSFORMAÇÃO

Não sou propriamente o que se chama de *tradutor*, pois nunca exerci essa atividade profissional com regularidade. Nem tampouco sou exatamente um teórico ou crítico sistemático da tradução. Todavia, ao longo de minha formação universitária e de minha carreira como professor, teórico, crítico e agora como escritor e artista visual, a tradução sempre me interessou, como teoria e como prática. Toda vez que a ocasião se apresentou, normalmente a partir de convites, não me furtei a desenvolver reflexões a partir de Roman Jakobson, Jacques Derrida, Walter Benjamin, Augusto e Haroldo de Campos e Paul Ricoeur, entre outros. O que me interessou e me interessa ainda é enfatizar o aspecto de *trânsito*² e *passagem* entre línguas e entre os chamados sistemas semiológicos, para observar as *transformações* que ocorrem no processo. Me importa observar os mecanismos de invenção e de reinvenção que operam no ato de traduzir. Na prática, traduzi dois livros, *A universidade sem condição*³ e *Papel máquina*,⁴ de Derrida, além de textos avulsos, como uma das epifanias de Joyce, o monólogo do *To be*

¹ A primeira versão deste texto foi lida na III Jornada do Estrada: o Dia do Tradutor – Tradução como Metamorfose, numa mesa-redonda com Susana Kampff Lages e Paulo Henrique Britto, em 30 de setembro de 2019, no auditório da Biblioteca Nacional. Esta publicação se faz com a devida autorização dos organizadores do evento, a quem agradeço nominalmente: Andrea Lombardi, Susana Kampf Lages, Fabio Lima, Johannes Kretschmer, Nayana Montechiari e Vitor Alevato do Amaral.

² Segundo o *Dicionário Houaiss*, trânsito vem do latim “*transitus, us* no sentido de ‘ação de passar, passagem’, der. do lat. *transire* no sentido de ‘passar de um lugar a outro; passar, decorrer (o tempo)’”. *Dicionário on-line UOL-Houaiss*. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-0/html/index.htm#3>. Acesso em: 20 fev. 2020. Salvo indicação contrária, todas as definições e etimologias retiradas de dicionário vernáculo se referem a essa obra. A vantagem do *Houaiss* é que ele se serve também da fonte de outros léxicos, o que não o exime, contudo, de algum equívoco. . . *Penso que toda etimologia é uma ficção da língua*: procura-se um étimo derradeiro, sem que jamais este possa ser encontrado em sua integridade. Minha intuição é que todo vocábulo é feito de outros, que se traduzem mutuamente, de modo que o “todo” inicial se torna uma quimera.

³ DERRIDA, Jacques. *A universidade sem condição*. Tradução: Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

⁴ DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. Tradução: Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

or not to be (propondo o deslocamento do verbo “ser” por “estar” na tradução de “to be”) e o texto de Kafka *Vor dem Gesetz*.⁵

Proporei aqui a articulação entre três palavras: duas de origem grega, *metamorfose* e *metáfora*, e uma de origem latina, *tradução*. Três vocábulos fundantes e fundamentais para a cultura ocidental – irredutíveis, portanto, a uma única teoria. Tradução vem de *traductiō*, “ação de levar em triunfo, ação de transferir de uma ordem a outra, curso, andar (do tempo); espécie de repetição”. Está relacionada a *-duz-*, um interpositivo que vem do verbo latino *dūcere*, “levar, transportar, puxar sem descontinuidade; conduzir”. Já o prefixo *trans-* (tão em voga hoje em dia) corresponde à preposição latina *trans*, “além de, para lá de; depois de”; indica também “mudança, transformação”: como em transfigurar, transformar, transmudar etc. Eis a etimologia para o verbo *traduzir* segundo o léxico do Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL): “do latim clássico e do baixo latim *traducere* ‘conduzir mais além, fazer passar, atravessar; fazer passar de um ponto a outro; gramática: introduzir (uma palavra numa outra língua), derivar’, formado por *tra-* (de *trans-*) ‘mais além de, para além’ e *ducere* ‘conduzir, levar’”.⁶

Já *metamorfose* vem do grego *metamórphōsis*, no sentido de “transformação”. O prefixo *met(a)* vem do advérbio e da preposição grega *metá*, “no meio de, entre; atrás, em seguida, depois; com, de acordo com, segundo; durante”. Indica também “sucessão (no tempo ou no espaço)” e “mudança de lugar ou de condição”. Tal como *trans-*, *met(a)* está ligado, portanto, ao movimento de ir além, enquanto *-morfose* é um pospositivo originário do grego *mórphōsis*, “ação de dar uma forma” (do grego *morphḗ*, “forma”, mais o sufixo *-ose*). *Metamorfose* seria, portanto, a ação ou o movimento de dar uma forma em seguida, depois de, a partir de.

Finalmente, *metáfora* vem do grego *metaphorá*, “mudança, transposição”. Por extensão, em retórica, “transposição do sentido próprio ao figurado”, do verbo *metaphérō*, “transportar”, o qual, por sua vez, é formado pelos gregos *metá* e *-phora*. Este último vem da forma verbal *phéro*, “eu carrego”, “eu porto” (então:

⁵ A tradução da epifania de Joyce está inédita. O monólogo de *Hamlet* saiu com o título *To be or not to be: that is the question* (Nova proposta de tradução), no jornal *Rascunho*, n. 209, 2017. Disponível em: <http://rascunho.com.br/to-be-or-not-to-be-that-is-the-question/>. Acesso em: 20 fev. 2020. A tradução do texto de Kafka se encontra no artigo “O tempo e o espaço da tradução”, publicado na revista *Letras*, v. 95, Universidade Federal do Paraná, 2017 (número organizado por Maurício Cardoso e Viviane Veras). Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/49010>. Acesso em: 29 jan. 2020.

⁶ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Portail Lexical. Traduire. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/etymologie/traduire>. Acesso em: 29 jan. 2020.

“eu transporte”). “Transporte”, aliás, é um sentido fundamental, na *Poética* de Aristóteles, para a definição da palavra *metáfora*.⁷

Todos esses termos indicam, assim, movimentos de condução, transporte, transposição, transformação, de ir além do estado ou forma original, cada um com suas nuances semânticas e contextuais específicas. Metáfora e metamorfose me parecem, portanto, não apenas pela etimologia, mas sobretudo pelos sentidos que recobrem atualmente, vocábulos congeniais à tradução enquanto movimento de *transporte* e de *transformação* entre línguas e linguagens. Não se trata evidentemente de palavras sinônimas; longe disso, porém guardam entre si homologias estruturais que nos ajudam a pensar os mecanismos de produção e de recepção das traduções. A etimologia aqui não é utilizada como prova cabal de uma suposta “tese”, mas sim como um argumento entre outros, a fim de ressaltar o funcionamento *transpositivo*, *transferencial* e *transformador* da tradução, com graus de variação infinita para o trabalho de cada agente tradutor.

AS TRÊS TRADUÇÕES

Para desenvolver a reflexão, refiro as três modulações propostas por Roman Jakobson em seu estudo seminal “Aspectos linguísticos da tradução”.⁸ Haveria, para o teórico e crítico russo, três modalidades de tradução. Primeiro, haveria a tradução dentro de uma mesma língua, ou o que ele chama de *rewording*, reformulação, quando se toma uma palavra ou expressão de um mesmo idioma e a traduz por outra ou outras. Essa seria a *tradução intralingual*, que “consiste na

⁷ A palavra grega para “transporte”, nesse contexto, para definir metáfora é *epiphora*, formada também por *-phora*. Dou em seguida três traduções para o trecho em que o filósofo grego define a metáfora: “*La métaphore est le transport (epiphora) à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport du genre à l'espèce ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie*” (ARISTÓTELES, *La poétique*. 1457b 6-8. Tradução: J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 2002 [1932]); “A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia” (ARISTÓTELES. *Poética*. 7. ed. Tradução: Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2003. p. 134); “Metáfora’ é a designação de uma coisa mediante um nome que designa outra coisa, [transporte] que se dá ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie para a espécie, ou segundo uma relação de analogia” (ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2015. p. 169). Como comenta Pinheiro em nota, confirmando a rede conceitual que me interessa entre transporte, transferência, metáfora, metamorfose e tradução: “Ou seja, a metáfora (termo que significa ‘transporte’, ‘transposição’, ‘mudança’) é a atribuição (ou a agregação, *epiphora*), a uma coisa, de um nome que lhe é estrangeiro, que pertence a outra coisa, isto é, a designação de um objeto mediante uma palavra que designa outro objeto. [...] Trata-se, portanto, do transporte a uma coisa de um nome que designa outra coisa” (p. 227).

⁸ JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. *Linguística e comunicação*. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 63-72.

interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua”⁹, cujos índices seriam os elementos de sinonímia e expressões do tipo “ou seja”, “quer dizer”, “noutras palavras” etc.

Segundo, haveria a tradução propriamente dita (e muito de minha dúvida incide sobre o que seria essa “tradução propriamente dita”, como logo questionarei), aquela que se faz entre dois idiomas. Esta seria, portanto, a *tradução interlingual*, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua”.¹⁰

Terceiro, e por fim, haveria a *tradução intersemiótica* ou *transmutação*, aquela que se faz entre um sistema semiótico e outro: “consiste na interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”.¹¹ Por exemplo, quando se transpõe um romance para o cinema ou para a linguagem das histórias em quadrinhos, está se fazendo uma tradução intersemiótica, da linguagem verbal para a linguagem visual. Esse procedimento é muitíssimo usual no universo contemporâneo das produções multimidiáticas – tradução intersemiótica seria a própria definição conceitual de *multimídia*.

É também no mesmo ensaio sobre os “Aspectos linguísticos da tradução” que o semiólogo russo diz que “a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa”.¹² Noutras palavras, em relação a cada uma das três modalidades de interpretação-tradução (intringual, interlingual e intersemiótica), apenas um signo dotado das mesmas características pode substituir um signo poético. Essa foi uma das fontes para Haroldo de Campos desenvolver sua teoria e prática da “transcrição”, a qual diz respeito essencialmente a textos poéticos, de preferência dotados de algum aspecto experimental.¹³

Bem analisadas essas três categorias, a única tradução em *sentido literal* seria a segunda, a interlingual, pois é assim que o senso comum define o termo. As outras duas seriam traduções em *sentido metafórico*. Parece-me, no entanto, que o sentido literal da palavra tradução já comporta em si mesmo uma metáfora, ou seja, um deslocamento, uma transferência ou um transporte (*metaphorá*), porque,

⁹ *Ibid.*, p. 64.

¹⁰ *Ibid.*, p. 65.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ Há fortes relações entre o que proponho a seguir e a teoria de Haroldo. No entanto, já marquei uma clara distinção em relação a sua proposta. Cf. NASCIMENTO, Evando. Traduzindo Haroldo. *Revista da Abralic*, Curitiba, n. 19, 2011. p. 25-42. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/revista>. Acesso em: 11 mar. 2019. Número organizado por Maurício Cardozo e Luís Bueno. Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nobrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

a rigor, toda tradução se funda num gesto ou prática de *condução* (palavra que contém igualmente o interpositivo *-duz-*) de um plano a outro (entre línguas, entre palavras ou expressões de uma mesma língua, entre sistemas semiológicos).

Ademais, sabemos nós, tradutores e tradutoras, que a tradução é rigorosamente impossível (ou quase), pois nenhuma palavra, frase ou texto se deixa *transportar* com perfeição de um plano a outro. Esse *transporte* será sempre em grande parte deficiente, e o que todos fazemos, ao transportar as fronteiras inter-, intra- ou translinguísticas, é um *transporte figurado*, uma *metamorfose* essencialmente inadequada de um plano ou sistema linguístico a outro, de uma modalidade semiológica a outra, com muitas perdas e ganhos (balanço sempre difícil de ser feito).

Nesse sentido, toda tradução é sempre uma *metáfora* (como transporte) e uma *metamorfose* (como transformação) do original, o qual *resiste* (no sentido inclusive psicanalítico) de alguma forma à transposição. Todavia, não se trata de nenhum defeito ou falha do traduzir. Ao contrário, isso revela o mecanismo de funcionamento interno das próprias línguas: nenhum enunciado traduz de modo perfeitamente adequado outro enunciado do mesmo idioma, mantendo-o intacto do ponto de vista semântico. O problema começa nos *sinônimos*: nenhuma sinonímia é exata porque cada termo recobre não só uma carga específica de significados, como também de afetos e associações alocados em cada construção lexical. Peguemos arbitrariamente uma palavra qualquer do português: “rua” (mais uma vez, a psicanálise pode explicar essa livre-associação: por que escolhi esse termo e não outro, entre os milhares constantes no léxico português do Brasil?). Procuremos um sinônimo mais aproximado: “via”. No entanto, ao consultar o dicionário rapidamente, descobre-se que a palavra escolhida não se refere a qualquer via: a rua é a “via pública urbana ladeada de casas, prédios, de muros ou jardins”. Podemos fazer o teste com qualquer outro item lexical, e jamais encontraremos a mais perfeita tradução de uma palavra por outra. A própria definição de um vocábulo constitui, por si só, um ato e um efeito de tradução. O trecho do *Houaiss* que acabei de transcrever para definir “rua” é um exemplo de tradução intralingual, exemplo tão necessário quanto imperfeito, pois a *definição* é, por natureza, mais extensa do que o termo definido e, portanto, sempre inadequada e excessiva. Todavia, mais uma vez: inadequação e excesso não são falhas ou defeitos, representando somente o modo mesmo como um sistema linguístico *se articula* do ponto de vista lexical e também frasal.

Quando utilizamos expressões como as referidas “ou seja”, “noutras palavras”, “quer dizer”, “isto é” etc., estamos tentando refinar o discurso e assumindo

que o que acabamos de enunciar não está suficientemente claro e que, portanto, devemos traduzi-lo e retraduzi-lo o quanto for necessário, até nos fazermos compreender. O problema é que nenhuma tradução ou retradução intralingual garante a transparência do discurso. Não há discurso absolutamente transparente, pois em todo ato de comunicação há uma assimetria fundamental entre o falante e o ouvinte, ou entre o escritor e o leitor: cada um fala e ouve, escreve ou lê de acordo com seu repertório e com seu *idioma pessoal*, o que os estruturalistas chamavam de “idioleto”. O mesmo acontece do lado do ou da ouvinte (que é também um ou uma falante): ele ou ela ouve e repete o que ouviu inevitavelmente de acordo com seu repertório e com seu idioleto. Nesses atos de produção e de recepção, o contexto de partida e o contexto de chegada também contam muito, influenciando na tradução-compreensão dos enunciados.

Portanto, na transmissão e na recepção da palavra do outro ou da outra, algo se perde e algo se acrescenta da parte do interlocutor ou da interlocutora. Tal acréscimo é o que Jacques Derrida nomeia como *suplemento*,¹⁴ o qual vem para suprir o que aparentemente estaria completo (dentro da lógica tradicional do complemento) e por isso o excede. O suplemento é o *excesso*, o ir-além, sem o qual não há *tradução*, nem, portanto, metamorfose de um enunciado a outro, de uma língua a outra, de um sistema semiológico a outro.¹⁵ Enfatizo, de passagem, que esse *transporte*, essa metáfora, e essa transformação, essa *metamorfose* de um sistema linguístico a outro, ou entre sistemas semiológicos, pode se dar dos mais diversos modos: alguns tradutores se regem pela necessidade de fidelidade absoluta ao original, outros ousam transformar mais o texto do outro, reinventando-o, mas sem querer domesticá-lo e sem torná-lo irreconhecível; esta última é a referida proposta de tradução poética de Haroldo de Campos como *transcriação*.

Eis o *double bind*, a dupla injunção ou o dilema da prazerosa e ingrata tarefa da tradução: *quase impossível, mas necessária*. Não se vive sem traduzir, mas traduzir é, a rigor, quase impossível, pois jamais haverá simetria perfeita entre o enunciado produzido e a forma como foi transposto de um sistema a outro. E quanto mais aparentemente intraduzível um texto, mais imperativa se torna a tarefa de tradução. Provam-no as três traduções com que contamos hoje do *Finnegans Wake*, de Joyce, texto multilíngue por excelência: duas traduções completas,

¹⁴ Para uma reflexão mais extensa sobre a noção de *suplemento*, cf. NASCIMENTO, Evando. A dupla cena da escrita ou da escritura. In: _____. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2015. p. 113-217.

¹⁵ Desenvolvo amplamente a noção derridiana de suplemento no capítulo 2 da segunda parte de *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*.

a de Donald Schüler e a coordenada por Dirce Waltrick, do Amarante, e uma parcial, *O Panorama do Finnegas Wake*, de Augusto e Haroldo de Campos.¹⁶ Sempre me pergunto a partir de que língua se traduz esse texto, o qual é um verdadeiro palimpsesto de citações em diversos idiomas... ou seja, um painel de intertraduções idiomáticas, tendo o inglês como suporte.

Sendo assim, o que a *tradução intersemiótica*¹⁷ – a mais metafórica de todas, porque a mais transgressora – mostra é que toda tradução, mesmo a mais literalmente intralinguística é sempre metafórica e metamórfica, revelando processos complexos de transporte (metáfora) e de transformação (metamorfose) de um plano linguístico a outro, de uma língua a outra, de um sistema semiológico a outro. Inapelavelmente. Esse transporte e essa transformação percorrem uma escala bastante complexa, que vai, como dito, da máxima proximidade (ou fidelidade) do original, ao máximo afastamento (ou traição). Num e noutro caso, o desajuste entre original e texto traduzido é estrutural, não há como evitá-lo, pois expressa a cisão interna no nível das próprias línguas, sem a qual não existe *articulação*. Se as línguas fossem inteiriças, sem espaçamentos, lacunas ou intervalos, não haveria sintaxe, nem, portanto, articulação e enunciação. São as *dobradiças* da língua que permitem a enunciação discursiva, e esta se faz sempre por mecanismos tradutórios precários mas rigorosamente indispensáveis (de outro modo não haveria fala, muito menos escrita), razão pela qual costumo dizer que se 60% do que digo forem compreendidos por meus interlocutores e interlocutoras, já estou mais do que satisfeito (esta última observação é autorreferente, valendo para o texto que ora assino.)

A Internet apenas explicitou com mais clareza as dificuldades de compreensão humana, e até mesmo transumana, por exemplo, entre humanos e máquinas. Muito embora o tradutor do Google tenha facilitado enormemente a compreensão de línguas estrangeiras, seja em registro oral ou escrito, isso infelizmente

¹⁶ Cf. JOYCE, James. *Finnegans wake/Finnicius revém*. Tradução: Donald Schüler. Porto Alegre: Ateliê, 1999 a 2004; JOYCE, James. *Finnegans rivolta*. Tradução: Coletivo Finnegans, coordenado por Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2018. v. 5; CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans wake*. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1ª. ed. 1962; 2ª. ed. 1971]. Tradutores participantes do Coletivo Finnegans: Afonso Teixeira Filho, Andréa Buch Bohrer, André Cechinel, Aurora Bernardini, Daiane de Almeida Oliveira, Fedra Rodríguez, Luis Henrique Garcia Ferreira, Tarso do Amaral, Vinícius Alves e Vitor Alevato do Amaral e a própria Dirce Waltrick do Amarante.

¹⁷ Embora minha linha de reflexão dialogue com Saussure e Derrida, para os quais, vale lembrar, importam os termos respectivos de *semiologia* e de *gramatologia*, mantenho estrategicamente aqui a expressão *tradução intersemiótica*, que seria tributária da semiótica de Peirce. Essa terminologia não é neutra, longe disso, e toda a reflexão derridiana se iniciou em grande parte como “desconstrução” (ou “disseminação”, como prefiro) da linguística e da semiologia saussuriana, bem como, colateralmente, da semiótica peirciana. *Gramatologia* foi o termo instrumentalizado para iniciar essa disseminação conceitual.

não implicou maior transparência comunicacional. Ao contrário, com o advento das chamadas *fake news*, vivenciamos o apogeu do caos informativo e da catástrofe comunicacional que isso acarreta. Seria preciso um “tradutor do tradutor” para reduzir minimamente a confusão babélica em que nos metemos no instante mesmo em que escrevo.

VAN GOGH TRADUTOR, POR EXEMPLO

Passo a um exemplo de tradução intersemiótica que me é caro: a relação de Vincent van Gogh com a “tradução”. Antes disso, um pequeno comentário. Na verdade, toda e qualquer tradução lida com mais de um sistema de signos ou marcas: quando falo, por exemplo, a linguagem dos gestos e dos olhares interage simultaneamente com a fala. Mesmo ao telefone ou através da mediação de qualquer aparelho, nunca é apenas a palavra que conta, mas também a respiração, a entonação, os silêncios e as pausas, os ruídos na ligação, que sempre nos afetam, positiva ou negativamente. Igualmente, no texto impresso a tipografia influi, a presença ou a ausência de notas, ilustrações (formas tradicionais de tradução visual da linguagem verbal), prefácios ou posfácios etc. Também com a hegemonia da cultura da internet é impossível não lembrar dos famigerados *emojis* (ícones ou pictogramas inventados no Japão para expressar emoções e outros sentidos por meio de figuras) como signos altamente relevantes para a comunicação digital. Nos e-mails, nas mensagens de SMS e noutras formas de comunicação, interjeições, pontos de interrogação e reticências, bem como abreviações de palavras corriqueiras (vc., p. ex., pq. etc., com ou sem ponto), se tornaram instrumentos poderosos.

Dito de outro modo, também no nível intralingual ocorre um processo intersemiótico ou intersemiológico de tradução. O mesmo ocorre na tradução interlingual: capas, notas, imagens, gráficos, ilustrações, prefácios, posfácios, orelhas, textos de quarta-capa (o chamado paratexto), tudo influi no processo tradutório. Até mesmo a escolha do texto a traduzir e de seu tradutor, bem como a própria editora e seu projeto editorial, são fatores decisivos na tradução. É preciso afastar, em definitivo, a ideia da tradução como simples transposição de um texto de uma língua a outra, pois o que está em jogo é muito mais complexo, e desse jogo depende o sucesso das traduções. O ato de *transportar* implica vencer diversas barreiras, que nunca são apenas linguísticas, mas também semiológicas e culturais (*gramatológicas*, para Derrida).

Em mais de uma carta, Van Gogh comenta com seu irmão e mecenas Theo as *cópias* que está realizando do pintor romântico Millet, mas também de Delacroix, de Rembrandt, de Doré e de Daumier. Importa entender o contexto dessas cópias: depois de acessos de loucura em Arles, Van Gogh se interna no hospício de Saint-Paul-de-Mausole, em Saint-Rémy de Provence. Num determinado momento, em função das crises (e muitas vezes também por causa do mau tempo), ele é proibido pela direção do hospital de sair para pintar nos espaços externos ao asilo. Só lhe resta então solicitar a Theo que lhe envie *reproduções* de quadros de Millet e dos outros, para que possa se exercitar fazendo cópias na ausência de modelos e de paisagem para realizar suas pinturas. As reproduções com que trabalha são em litografia, xilogravura e fotografia. O problema é que naquela época a fotografia colorida não existia. Assim, ele é obrigado a recriar as cores das obras, baseando-se na memória, o que torna evidentemente sua tarefa quase impossível, mas isso não o impede de realizá-la. Cabe lembrar que Van Gogh detestava fotografias, as quais julgava traidoras do retratado, pois os cinzas fotográficos tendiam a esfumar os contornos. Ele preferia os antigos métodos da lito e da xilogravura, porém algumas vezes recorreu também a fotografias enviadas pelo irmão.

Todavia o pintor holandês expressa claramente o temor de ser confundido como plagiário, sentindo verdadeiros remorsos pela apropriação indébita, como suspeita que seja o caso. É preciso ver também que sobretudo Millet era praticamente seu contemporâneo, tendo morrido não fazia muito tempo, em 1875, enquanto Van Gogh realiza as cópias e escreve sobre o assunto entre 1889 (um ano antes de ele próprio falecer) e o início de 1890.

Na primeira carta a Theo em que comenta detalhadamente as cópias, em 20 de setembro de 1889, não hesita em comparar seu trabalho com o do intérprete de música.¹⁸ Ele sabe que é exigido dos pintores que sejam *compositores*, ou seja, que façam suas próprias criações e não copiem, nem repitam a dos outros. Cópia só é admissível e até estimulada nos aprendizes de pintura. Quando alguém se torna um verdadeiro profissional da arte pictórica, tal prática deve ser abandonada. Porém ele se defende de antemão das críticas, dizendo que, tal como o músico que recria a obra de Beethoven quando a interpreta ao piano, ele também recria a de Millet, (re)pintando-a. Tampouco hesita em se comparar ao violinista diante da partitura: a paleta das cores e o pincel assumem esse papel de intérpretes da “partitura” de

¹⁸ VAN GOGH, Vincent. *Les lettres: édition critique complète illustrée*. Org. Leo Jansen, Hans Luijten e Nienke Bakker. Arles: Actres Sud; Amsterdam: Van Gogh Museum; Haia: Huygens Institute, 2009. v. 5, p. 100-105.

Millet, tal como o são o arco e as cordas do violino para a música de Beethoven. Cito alguns trechos dessa longa reflexão, que muito se aproxima do “Pierre Menard, autor do Quixote”, de Borges (entretanto com uma diferença fundamental, que logo comentarei – os comentários abaixo, entre colchetes, são meus):

– Sempre nos pedem a nós pintores que nós próprios *componhamos* e que *sejamos apenas compositores* [e não copistas].

Pode ser – mas na música não é assim – e se uma pessoa tocar Beethoven, ela acrescentará sua interpretação pessoal – em música, e então sobretudo no que diz respeito ao canto – a *interpretação* de um compositor é alguma coisa, e não é obrigatório que apenas o compositor toque suas próprias composições [ou seja, qualquer um pode fazê-lo, *interpretando-as* e *acrescentando* “alguma coisa”].

Bem – eu, sobretudo agora que estou doente, procuro fazer algo para me consolar, para meu próprio prazer.¹⁹

Passa então a descrever seu método de copista:

[...] coloco o branco e preto de Delacroix ou de Millet ou segundo eles [*d’après eux*: refere-se às gravuras que reproduzem as obras dos mestres] diante de mim como motivo. – Em seguida, eu improviso com a cor a partir disso [a partir da gravura em branco e preto], porém, bem entendido, *não sendo totalmente eu*, mas sim buscando me lembrar dos quadros *deles* – porém a lembrança, a vaga consonância de cores que estão no sentimento, senão exatas – isso é uma interpretação minha.

Um monte de pessoas não copia. Um monte de outras copia – eu me pus a fazer isso por acaso, e acho que ensina e sobretudo às vezes consola.²⁰

Van Gogh é um copista mais radical do que Pierre Ménard de Borges, pois ele realiza suas cópias a partir de cópias, quer dizer, as gravuras xilo, lito ou fotográficas dos quadros de Millet, Delacroix, Rembrandt e outros. Cópia de cópia em grego é o que Sócrates, na *República* de Platão, chama de *phántasma*, e que nesse contexto se traduz como *simulacro*. Se Millet ainda estava preso à lógica da representação, que exigia a fidelidade ao modelo real (a paisagem e as figuras da região de Barbizon

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 101.

que costumava pintar), Van Gogh, tomando a reprodução de uma obra de seus mestres como modelo, rompe com o dogma da representação: seja por uma deficiência de memória, seja por incapacidade de reproduzir tal qual (de que ele se queixa mais de uma vez), seja pelo desejo de ser um autêntico intérprete, como na música, tudo em seu quadro se *transporta* e, ao mesmo tempo, se *metamorfoseia*. Estamos em pleno *concerto das cores*, a “sinfonia de Van Gogh”, como será nomeada por mais de um crítico. Por exemplo, só a figura do Semeador e a paisagem lembram de forma esquemática o original de Millet. No mais, apenas diferenças: o colorido é mais intenso (adequado à Provença de Arles e região, distinto da região de Barbizon, onde Millet pintou) e a pincelada é mais grossa, engendrando um grafismo mais próximo da caricatura de Daumier (que ele também copia) do que da estilização romântica da Escola de Barbizon. Isso é “*alguma coisa*” (o suplemento) que ele acrescentou à tela de Millet, suplementando-a, quer dizer, *traduzindo-a* em seu próprio idioma, seu idioleto artístico. A tela pintada de Millet funciona como *partitura* para o intérprete-pintor Van Gogh, com toda a liberdade (e as limitações) que uma interpretação musical-pictórica comporta: dentro de certos limites, mas também com grande inventividade em relação ao original.

FIGURAS 1 E 2 – O SEMEADOR DE MILLET (À ESQUERDA) E DE VAN GOGH (*D'APRÈS MILLET*, À DIREITA)



A metáfora da *cópia como tradução* comparece de forma explícita numa outra carta a Theo, de 3 de novembro de 1889. Nesse caso, trata-se de dar cor não a uma gravura em preto e branco realizada a partir de uma pintura de Millet, mas de *colorir* um desenho de Millet originalmente em preto e branco, *Les deux bêcheurs* [Os dois lavradores]: “me parece que fazer pintura a partir [*d’après*] desses desenhos de Millet é *traduzi-los numa outra língua*, em vez de simplesmente copiá-los”.²¹ O próprio Van Gogh grifa “traduzi-los numa outra língua”, ou seja, ele tem plena consciência de que passar do desenho à pintura é traduzir, transpor, transferir da *língua do desenho* para a *língua pictórica*, as quais, embora vizinhas, são muito distintas pelo simples motivo da *cor*, que muda tudo. Agora não é mais a *metáfora musical-interpretativa* que serve de parâmetro, mas a “própria” *tradução como metáfora* da reinvenção pictórica. Um *duplo transporte* ou *deslocamento metafórico*: da música para a linguagem verbal, servindo como *analogia* para entender a cópia pictórica como transporte e metamorfose de um desenho (de Millet) em pintura (de Van Gogh).

FIGURA 3 – OS DOIS LAVRADORES (DESENHO DE MILLET)



²¹ *Ibid.*, p. 128.

FIGURA 4 – OS DOIS LAVRADORES (PINTURA DE VAN GOGH
D’APRÈS – OU A PARTIR – DE MILLET)



Vale sinalizar ainda que Van Gogh *traduz* (tradução como metáfora) o tempo todo, nas cartas para o irmão e outros correspondentes, o trabalho que está realizando de dois modos: ele descreve minuciosamente os motivos, figuras, detalhes, cores e tonalidades de suas telas, *traduzindo-os* em palavras; não satisfeito, por vezes ele faz pequenos esboços dessas telas, *traduzindo-as* numa imagem, para que seu correspondente “visualize” o trabalho; como a máquina de fotografar portátil ainda não havia sido inventada, seria custoso solicitar a um fotógrafo profissional que fizesse o registro (isso já existia, mas era caro, e além disso, como visto, ele não gostava de fotografia, por ser demasiado infiel ao modelo). O pintor holandês era, assim, um *tradutor* em tempo integral, mesmo quando não se declarava como tal.

FIGURA 5 – CARTA DE VAN GOGH A THEO (COM CROQUIS DE O QUARTO DE ARLES)



Em 13 de janeiro ele retorna ao assunto, abordando a continuidade do trabalho, tanto com os desenhos quanto com as gravuras feitas a partir de telas a óleo de Millet:

Quanto mais reflito, mais chego à conclusão de que procurar reproduzir as coisas de Millet, as quais ele não teve tempo de pintar a óleo [no caso dos desenhos], tem sua razão de ser. Trabalhar então, seja com seus desenhos, seja com suas gravuras em madeira, *não é puna e simplesmente copiar, é antes traduzir numa outra língua, a das cores, as impressões de claro escuro em preto & branco.*²²

Finalmente, numa outra carta, de 1º de fevereiro de 1890, em que retoma esse tópico um tanto culposo (seus comentários são sempre para justificar essa atitude “servil” e/ou para evitar a acusação de “plágio”), ele reforça sua teoria hipermoderna da cópia.²³ Repete que suas cópias de Millet são uma forma de

²² Ibid., p. 182, grifo nosso.

²³ Ibid., p. 194-195.

tradução, visto que está traduzindo os quadros fotografados e enviados por Theo em novas cores. Ele utiliza primeiro o verbo **TRADUZIR** e em seguida o substantivo “tradução”, grafados assim na edição das cartas pela Actes Sud: o primeiro em caixa alta, o segundo entre aspas. O verbo e o substantivo se referem mais uma vez às cópias que realiza a partir das reproduções de quadros de Millet retratando a vida e o trabalho no campo.

O verbo traduzir e o substantivo tradução vêm com destaque porque Van Gogh sabe que se trata de uma metáfora, pois não está se referindo à tradução “propriamente dita” (expressão aqui já questionada), ou aquela que assim o senso comum nomeia, a interlingual. Metáfora tanto mais importante no contexto geral das cartas porque sua cunhada, a mulher de Theo, Johana van Gogh-Bonger, a Jo, é proficiente em inglês e fará, após sua morte, as primeiras traduções de sua vasta correspondência do holandês para esse idioma. Van Gogh também desde muito cedo foi um tradutor improvisado, na medida em que dominava com menor ou maior habilidade três línguas além da sua: o inglês (morou na Inglaterra e chegou a escrever cartas nesse idioma, bem como lia os livros no original, inclusive Shakespeare durante sua internação no sanatório) e o alemão, por ser uma língua aparentada ao holandês. Porém, sobretudo, ele não somente falava francês, mas também um terço da gigantesca correspondência foi escrito nesse idioma – inclusive as cartas a seu irmão Theo e a sua irmã Wil, holandesa que nunca morou na França. Era, portanto, um autêntico *autotradutor*: se ainda pensava em holandês (mas é impossível saber até que ponto), a língua que escolheu para escrever no final da vida foi o francês, e o fazia com um refinamento estilístico impressionante para quem teve pouca educação formal nesse idioma. Os muitos erros gramaticais e ortográficos nem um pouco desabonam seu imenso desafio de estrangeiro: escrever numa língua que não era a sua, desenvolvendo uma reflexão altamente sofisticada sobre o pintor como *tradutor*, quer dizer, *intérprete* da realidade, da literatura (era também um grande leitor) e de outras obras pictóricas, copiando e transferindo-as para suas próprias telas!

Então esse tradutor linguístico (tradutor agora no sentido “próprio” do termo), Vincent van Gogh, compreende que suas cópias de outros pintores são “traduções” (tradução agora em sentido “impróprio”, isto é, figurado ou metafórico), entre aspas, ou “interpretações”, tal como um músico virtuose reinventa as peças de Beethoven a cada vez que as toca. A modernidade e a pós-modernidade do século XX e do século XXI provaram que Van Gogh estava certo em sua aposta tradutória-interpretativa. Ele realizou, na verdade, o que chamo de *estética da emulação*.

Van Gogh parece ser um teórico dos dois séculos que tivesse lido Benjamin, Borges e Derrida a um só tempo. Há nele, em inúmeras cartas, uma sofisticada reflexão sobre as técnicas de reprodução disponíveis no mercado das artes do século XIX, tal como descreve Benjamin em seu clássico *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.²⁴ Contudo, eu diria o contrário: foram Benjamin, Borges e Derrida que *interpretaram* a obra de artistas como Van Gogh e assim puderam produzir ficções e teorias afins da arte emergente na modernidade oitocentista, plenamente realizada na novecentista. São eles, o escritor argentino e os dois pensadores europeus, os verdadeiros “emuladores” de Van Gogh, Kafka, dadaístas, surrealistas & cia. O caso de Van Gogh é tanto mais radical porque sua primeira profissão foi de negociante de quadros e reproduções, ou seja, *marchand*, na loja Goupil & Cia., em Haia, depois em Londres e em Paris, pertencente a seu parente homônimo, o tio Cent (apelido como redução do prenome Vincent).

A expressão “estética da emulação” aparece em todos os meus livros de ficção publicados até aqui (mas não nos ensaios) e diz respeito ao fato de um artista tomar outro como modelo, numa atitude em princípio reverente.²⁵ Porém, desde os românticos, é impossível pensar a emulação (categoria proveniente da antiguidade clássica: a *emulatio*) como mera subserviência, pois ela comporta certo grau de rivalidade e um desafio: o de ir além do modelo escolhido. O verdadeiro emulador, hoje, acrescenta “alguma coisa”, *suplementando*

²⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Obras escolhidas, v. 1.); BENJAMIN, Walter. *Das kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Primeira e terceira redação. In: _____. *Gesammelte Schriften*. Org. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1991. v. 1, p. 431-508.

Há ao menos duas outras traduções brasileiras desse texto: BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Tradução: Marijane Lisboa. In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 9-40; BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Tradução: José Lino Grünnewald. In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 3-28.

²⁵ Cf. NASCIMENTO, Evando. *Retrato desnatural: diários 2004-2007*. Rio de Janeiro: Record, 2008; NASCIMENTO, Evando. *Cantos do mundo: contos*. Rio de Janeiro: Record, 2010; NASCIMENTO, Evando. *Cantos profanos: contos*. São Paulo: Globo Livros/Biblioteca Azul, 2014; NASCIMENTO, Evando. *A desordem das inscrições: contracantos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019. Os trabalhos visuais que realizo desde 2015, sob as rubricas de “desenhos-escritos” e de “pinturas-escritas”, se inscrevem também numa linha de tradução intersemiótica ou gramatológica. No último desses quatro livros de ficção, *A desordem das inscrições*, treze dos desenhos-escritos estão reproduzidos, dialogando intensamente com os textos da coletânea, sem que haja hierarquia entre palavra e imagem (por isso mesmo, não se trata de meras “ilustrações”).

o original, dizendo ou expondo o que ele não pôde dizer nem expor.²⁶ Assinalo que a antiga *emulatio* já comportava certo grau de rivalidade, mas a liberdade de reinvenção por parte dos escritores e artistas era muito menor do que na modernidade. Na Antiguidade, o ato de emular autores ancestrais significava tomá-los como *auctoritas*, isto é, autoridade na matéria; razão pela qual o número de escritores ou artistas a serem emulados era sempre limitado pela tradição. Na modernidade pós-romântica, a liberdade emuladora praticamente não tem limites. No século XX, os artistas elevarão o gesto à enésima potência, notadamente Pablo Picasso, com sua série de emulações de Velázquez (*Las meninas*) e de Manet (*O almoço na relva*), entre outros.²⁷

Van Gogh chega a aludir uma razão (ou desculpa) para fazer o que faz: popularizar o trabalho do mestre Millet, tornando-o mais acessível ao público, papel que as próprias reproduções comerciais já exerciam: “é por uma admiração bastante profunda e sincera por Millet que [essas cópias] foram feitas. Embora um dia possam ser então criticadas ou desprezadas como cópias, não será menos verdadeiro que isso tem sua razão de ser no fato de procurar tornar mais acessível ao grande público ordinário o trabalho de Millet”.²⁸

Nesse sentido, a aposta emuladora, consciente ou inconsciente, de Van Gogh funcionou: atualmente suas telas *d’après* Millet (depois de, a partir de, segundo) são muito mais conhecidas e admiradas no mundo inteiro do que aquelas do próprio pintor romântico. Como um “perigoso suplemento” (mais uma vez, Derrida), a cópia substituiu o modelo na admiração do público, o intérprete expropriou a partitura original da pintura alheia, introduzindo sua própria paleta tonal. Quantos textos da antiguidade não chegaram até nós apenas por meio de *traduções* e de *interpretações tradutórias*? Quantas esculturas originais gregas em bronze nos foram legadas somente através das cópias romanas em mármore, tal como se vê no Louvre em diversos outros museus? A sobrevivência, a sobrevida e mesmo a supervivência (*Überleben*, segundo Benjamin) do original dependem das cópias e de suas

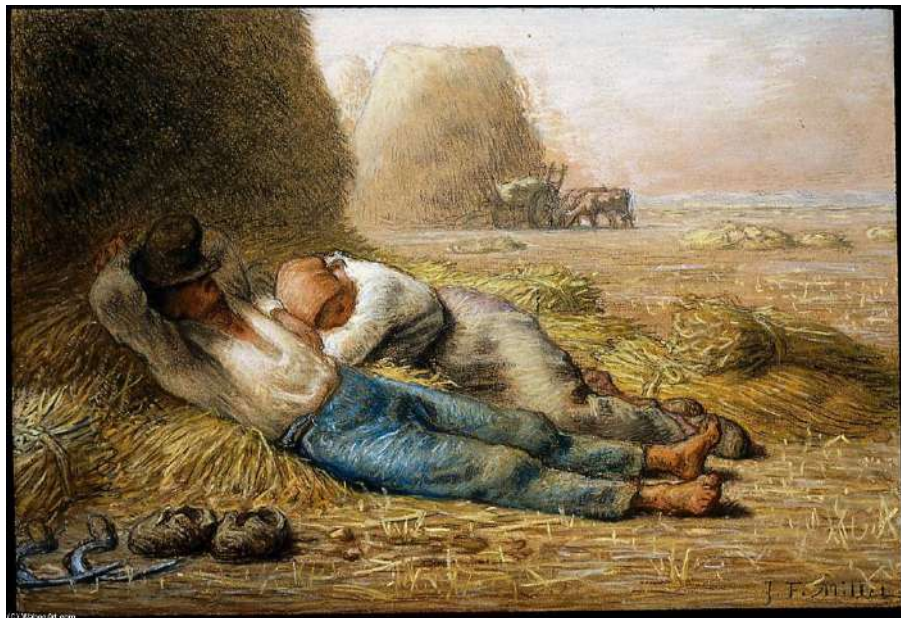
²⁶ Tendo como referência sobretudo o pensamento de René Girard, João Cezar de Castro Rocha tem desenvolvido o que chama de “poética da emulação”. Cf. ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

²⁷ Esse foi o tema de uma exposição realizada em Paris, no Grand Palais, entre 8 de outubro de 2008 e 2 de fevereiro de 2009, consignada no catálogo. Cf. BALDASSARI, Anne; BERNADAC, Marie-Laure (Org.). *Picasso et les maîtres*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2008.

²⁸ *Ibid.*, p. 182.

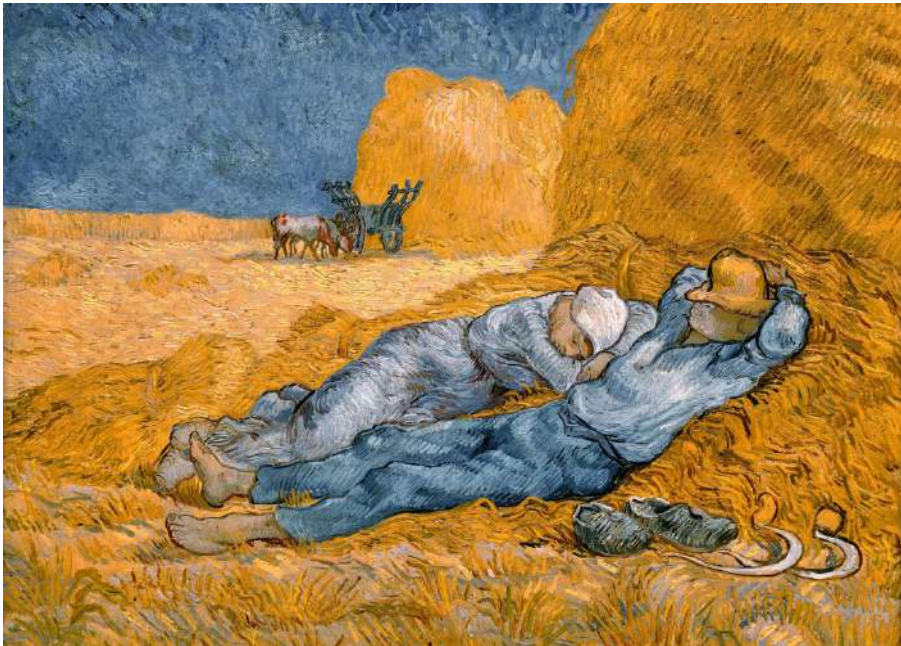
muitas traduções-interpretações, isto é, de suas múltiplas metamorfoses,²⁹ com o risco de se apagar em definitivo a Origem e de se substituir o original por sua cópia mais ou menos perfeita, mais ou menos inexata.

FIGURA 6 – O REPOUSO DO CAMPONÊS, OU A SESTA, DE MILLET



²⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução: Suzana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução: antologia bilíngüe*. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Tradução, 2001. v. 1, p. 187-215 [*Die Aufgabe des Übersetzers*]. In: TIEDEMANN, Rolf. Schweppenhäuser, Hermann (Ed.). *Gesammelte Schriften: Kleine Prosa – Baudelaire Übertragungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. v. 4, p. 7-21.]; BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução: Karlheinz Barck. *Cadernos do Mestrado*, Rio de Janeiro, série A tarefa de traduzir, 1992. v. 1, p. i-xxii; BENJAMIN, Walter. La tâche du traducteur. In: _____. *Œuvres*. Tradução: Maurice de Gandillac. Paris: Gallimard, 2000. t. 1, p. 244-262.

FIGURA 7 – O REPOUSO DO CAMPONÊS, OU A SESTA, DE VAN GOGH (D’APRÈS MILLET)



Muito antes dessas cópias de seus mestres admirados, Van Gogh já recorrera em carta à metáfora da tradução. Em 1882, morando em Haia, ele começava a pintar, juntando essa outra difícil arte à do desenho, que já então dominava, depois de muito esforço. Queixa-se a Theo que seus pais jamais compreenderão sua pintura, pois para eles pintar é somente uma questão de representar a realidade tal como é vista. Ora, o que está em jogo para o novíssimo pintor é “traduzir a poesia”³⁰ que se encontra na bela figura de um lavrador, nos sulcos do campo lavrado, em um pouco de areia, de mar e de céu. Ou seja, arte é reinvenção da realidade, não sua simples imitação. O modelo real não deve ser meramente reproduzido, mas transposto e metamorfoseado, quer dizer, *traduzido* em linguagem pictórica e singular.

Muitos anos mais tarde, vivendo em Arles, sul da França, ele recorre à metáfora da *metamorfose*, numa carta a sua irmã preferida, Willemien, a Wil.

³⁰ VAN GOGH, Vincent. *Les lettres: édition critique complète illustrée*. Arles: Actes Sud; Amsterdam: Van Gogh Museum; Haia: Huygens Institute, 2009. v. 2, p. 143.

O contexto é de luto, pois soubera da morte de Anton Mauve, um grande pintor da Escola de Haia, que o iniciara brevemente na arte pictórica. A perda o deixa perplexo, levando-o a especular sobre o destino dos humanos em geral e dos pintores em particular. Para isso, recorre a uma analogia: uma lagarta que come folhas, quando se metamorfoseia num casulo, não deve pensar logo no futuro, quando se tornará borboleta, pois corre o risco de se expor prematuramente e ser esmagada como inseto nocivo por um jardineiro ou quaisquer outras pessoas interessadas “nas verduras e nos legumes”. Daí surge um paralelo: nós humanos não somos capazes de julgar a respeito de nosso futuro, correndo o mesmo risco das lagartas, se especulamos a esse respeito. Sendo assim: “Pela mesma razão que a lagarta deve comer raízes [sem se expor ao perigo] para assegurar seu desenvolvimento ulterior,/ estimo que um pintor deve fazer quadros”,³¹ quer dizer, “alimentar-se” deles, em vez de se aventurar a respeito do que virá depois.

Eis um artista altamente dedicado à tradução da realidade como metáfora e à pintura como metamorfose. E isso vale para sua relação com a arte, tanto quanto para sua relação com a vida: sem tradução e sem metamorfose, nada de pintura ou de existência realizadas adequadamente. Tudo é uma questão de talento artístico e existencial.

A tradução intersemiótica ou intersemiológica, ou ainda “gramatológica”, teorizada e praticada por Van Gogh serve de modelo geral para a impossível e necessária tarefa (ou renúncia: *Aufgabe*) do tradutor. A verdadeira tradução emula, desafia, rivaliza com o original. No momento em que parece servi-lo, o trai profundamente, transportando-o e metamorfoseando-o num outro plano intra ou interlinguístico e intersemiótico. Claro está que, para fins comerciais, a maior parte das traduções apenas busca servir ao original, sem suplementá-lo, ou fazendo isso minimamente. Todavia, seria ignorar o poder das línguas e de seus próprios contextos imaginar que a tradução servil nunca seja capaz de trair inventivamente seu original, dando-lhe uma grande sobrevida, mas também deslocando-o, num só gesto. Isso é tão mais decisivo porque a verdadeira vida e sobrevivência do original e de suas traduções depende em ampla medida de sua recepção. E, quando entra em jogo o público (leigo ou especializado), o êxito nunca está de antemão garantido. Há sempre que se

³¹ VAN GOGH, Vincent. *Les lettres: édition critique complète illustrée*. Arles: Actres Sud; Amsterdam: Van Gogh Museum; Haia: Huygens Institute, 2009. v. 4, p. 15.

contar com os lances do acaso e acreditar que o destino trama a favor do autor ou do artista e de seu *tradutor*.³²

Rio de Janeiro, setembro de 2019/fevereiro de 2023.

³² Desde a realização do evento na Biblioteca Nacional em 2019, publiquei o romance *Diários de Vincent: impressões do estrangeiro* (São Paulo: Circuito, 2021), no qual essas questões de tradução, metáfora, metamorfose e emulação comparecem sob forma de ficção. Quando do lançamento do livro, dei uma entrevista a Dirce Waltrick do Amarante, publicada em 29 de junho de 2021 na revista *Cult*, a qual pode ser lida no site da editora: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-pulsao-estrangeiro-de-van-gogh>.

Plurilinguismo literário: da teoria à gênese

Olga Anokhina
Emilio Sciarrino

Nas últimas décadas, os pesquisadores têm se interessado de mais perto pelas questões do plurilinguismo nos vários domínios científicos. Todavia, raras são as pesquisas que interrogam o vínculo entre plurilinguismo e criatividade no domínio da escrita. No entanto, em consequência de movimentos migratórios sempre crescentes desde o último século, numerosos escritores plurilíngues emergiram em diferentes países europeus (França, Alemanha, Grécia, Itália, Bélgica, países nórdicos ou ainda países da ex-União Soviética etc.). Certo número desses escritores que criam na língua de seu país de adoção beneficiou-se de reconhecimento pela crítica, pelo grande público e pelo que se pode chamar de *establishment* cultural. Ora, esses escritores plenamente reconhecidos por seus países de adoção representam apenas a ponta visível do *iceberg*, pois o número significativo de autores que vivem e escrevem *entre línguas*¹ põe em questão a ideia segundo a qual se trataria de um fenômeno marginal ou excepcional.

De resto, convém lembrar que o plurilinguismo literário não é um fato novo que se limitaria aos séculos XIX e XX. Ao contrário, ele representa uma tradição vigorosa nas literaturas ocidentais desde a Idade Média, como o mostrou Leonardo Forster em seu ensaio pioneiro.² Mas as primeiras manifestações da escrita plurilíngue são ainda mais antigas e remontam à Antiguidade. Pode-se citar evidentemente a célebre Pedra de Roseta (196 a.C.), que apresenta – no mesmo suporte – três versões de um mesmo texto: egípcio em hieróglifos, egípcio demótico e alfabeto grego. Numerosos documentos da Antiguidade tardia testemunham igualmente a coexistência de várias línguas em documentos escritos de diferentes naturezas (jurídicos, literários e

¹ ANOKHINA, Olga; AUSONI, Alain (Org.). *Vivre entre les langues, écrire en français*. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2019. (Multilinguisme, traduction, creation); e ANOKHINA, Olga; ARCOCHA, Aurelia (Org.). *Creación, traducción, autotraducción*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2023.

² FORSTER, Leonard. *The poet's tongues: multilingualism in literature*. Cambridge: Cambridge University Press; University of Otago Press, 1970. Ver também a síntese: KNAUTH, Alfons. *Literary multilingualism I: general outlines and Western World*. In: BEHAR, Lisa Block de et al. (Ed.). *Comparative literature: sharing knowledges for preserving cultural diversity*. Oxford: Eolss Publishers, 1999. v. 3.

correspondências).³ A poesia árabe andaluza (séculos X-XIII), assim como a poesia provençal (séculos X-XII) ou a poesia medieval basca (séculos XV e XVI), é outro exemplo do plurilinguismo que encontra sua manifestação na produção literária europeia. Em outro continente e numa cultura muito diferente, constataram-se fenômenos de plurilinguismo nos escritos do povo maia, em especial no documento chamado Códex de Madri (*el Códice de Madrid*). Os pesquisadores puderam identificar nele a mistura das línguas maias (englobadas sob o nome de yucateca) com a família de línguas cholanas.⁴

São numerosas as obras-primas da literatura europeia que fazem do plurilinguismo um dos princípios essenciais de sua poética: pensemos em Dante ou ainda em Joyce, para citar apenas dois exemplos célebres. Aos grandes clássicos plurilíngues consagrados pela crítica poderemos acrescentar também o vasto domínio da literatura pós-colonial;⁵ o *corpus* dos escritores migrantes⁶ e “exilados”; o conjunto bem pouco representado na França, mas importante em outros países dos escritores que utilizam um dialeto⁷; ou ainda todos os autores que retranscrevem em suas obras situações de bilinguismo ou de diglossia;⁸ sem contar, enfim, os escritores políglotas que, por inúmeras razões, inclusive escolhas pessoais, fizeram da diversidade das línguas um de seus princípios criadores.⁹ Enfim, essa lista já longa compreende também os numerosos

³ Ver o ciclo de conferências *on-line* de Jean-Luc Fournet: FOURNET, Jean-Luc. Multilinguisme et multiculturalisme dans l'Égypte de l'Antiquité tardive. *Collège de France*, Paris, 2016-2017. Disponível em: <https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/cours/babel-sur-le-nil-multilinguisme-et-multiculturalisme-dans-egypte-de-antiquite-tardive-1>. Acesso em: 28 ago. 2023.

⁴ LACADENA, Alfonso. Bilingüismo en el Códice de Madrid. *Los Investigadores de la cultura Maya*, Cidade do México, n. 5, p. 184-204, 1997; BRICKER, Victoria. Bilingualism in the Maya Codices and the Books of Chilam Balam. *Written Language and Literacy*, Amsterdam, v. 3, n. 1, p. 77-115, 2000. Language and dialect variation in the Maya hieroglyphic script.

⁵ ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The Empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*. London: Routledge, 1989.

⁶ No que diz respeito ao campo da língua francesa, ver: MOSER, Ursula Mathis; MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit (Org.). *Passages et ancrages en France: dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Paris: Honoré Champion, 2012.

⁷ É o caso de numerosos escritores italianos, de Pier Paolo Pasolini e Stefano D'Arrigo, passando por Carlo Emilio Gadda.

⁸ A diglossia indica a coexistência num mesmo locutor e no mesmo território, de duas línguas que têm uma utilização diferenciada ligada a um contexto social de dominação de uma língua sobre a outra. GIORDAN, Henri; RICARD, Alain (Org.). *Diglossie et littérature*. Bordeaux: Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1976; ver também a propósito do uso do termo “diglossia”: SUCHET, Myriam. *Outils pour une traduction postcoloniale*. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2009. p. 43.

⁹ Ver: MIZUBAYASHI, Akira. *Une langue venue d'ailleurs*. Paris: Gallimard, 2011.

casos de escritores que, sendo considerados equivocadamente monolíngues, na verdade empregaram diferentes línguas em seu processo criativo; veremos adiante alguns exemplos disso.

Outro campo de pesquisa permanece praticamente inexplorado até hoje: o estudo dos artistas plurilíngues (pintores,¹⁰ músicos, artistas plásticos, fotógrafos, cineastas...) e do impacto que seu plurilinguismo exerce em sua criatividade.

Apesar da riqueza e da diversidade desse patrimônio literário mundial, uma visão tradicionalmente monolíngue da escrita impediu por muito tempo que se levasse em conta o plurilinguismo. Essa concepção vesga, que associa uma língua e uma literatura a uma nação, é na verdade herdada das subdivisões do conhecimento ocidental forjadas no século XIX, que foram posteriormente muito relativizadas,¹¹ mas que continuam a influenciar pesadamente as dinâmicas de recepção contemporâneas.

É por isso que, a despeito dos exemplos de plurilinguismo literário que acabamos de citar, foi necessário o esforço de numerosos estudos para desconstruir a ideia do monolinguismo, ainda forte no campo científico,¹² a fim de constituir progressivamente um verdadeiro campo de estudos hoje emergente cujos desafios não são apenas estéticos ou literários no sentido estrito, mas também filosóficos e antropológicos. Todavia, diante da multiplicação exponencial de abordagens divergentes e em razão da forte dispersão das terminologias críticas e dos sistemas conceituais mobilizados, é necessário desenvolver uma reflexão metodológica e epistemológica. Nesse contexto, a crítica genética desempenha papel central, repondo no cerne do estudo os textos e os antetextos que permitem explorar os processos de criação plurilíngue, a fim de daí tirar conclusões teóricas.

IMPRECISÃO TERMINOLÓGICA E CONCEITUAL

Quando se trata de uma disciplina jovem, como é o caso das pesquisas no campo do plurilinguismo literário, impõe-se com muita frequência a questão da terminologia. De fato, como designar esse fenômeno de escrita em várias línguas? Pode-se tomar emprestado à sociolinguística a noção de *code switching*,

¹⁰ Por exemplo, Natasha Lvovich demonstra como o plurilinguismo de Chagall se manifesta em suas criações pictóricas e em especial na *Autorretrato com sete dedos* [*Autoportrait aux 7 doigts*]. Cf. LVOVICH, Natasha. Translingual identity and art: Marc Chagall's stride through the *Gates of Janus*, em *Critical Multilingualism Studies*, Tucson, n. 3, v. 1, p. 112-134, 2015.

¹¹ Sobre a crítica das literaturas nacionais, ver: CURTIUS, Ernst Robert. *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*. Tradução: Jean Bréjoux. Paris: Presses Universitaires de France, 1956. p. 24.

¹² PAVLENKO, Aneta. *Emotions and multilingualism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 3.

que designa uma alternância de duas ou várias línguas ou dialetos no âmbito do mesmo ato enunciativo. Esse conceito foi elaborado para dar conta das mudanças de línguas muito frequentes no âmbito do mesmo discurso oral em sujeitos plurilíngues. Ora, observam-se fenômenos muito similares na escrita. Todavia, como veremos, parece judicioso designar por esse termo uma das estratégias criativas que vamos identificar adiante e que dá lugar, quando da escrita e/ou numa obra publicada, a mais de uma língua.¹³

Poderíamos também utilizar a noção de *heterolinguismo* proposta por Rainier Grutman para indicar, de modo específico, fenômenos heterolíngues observados na escrita. O heterolinguismo designa “a presença *num texto* de idiomas estrangeiros, em qualquer forma que isso se dê, assim como de variedades (sociais, regionais ou cronológicas) da língua principal”.¹⁴ De fato, o termo *heterolíngue* apresenta uma alternativa sinonímica feliz para o termo “plurilíngue” que discutiremos adiante.

Alguns pesquisadores norte-americanos preferem falar em *translinguismo*. Esse termo foi popularizado pelos trabalhos de Steven G. Kellman.¹⁵ Segundo ele, os escritores translíngues são autores que escrevem em mais de uma língua, ou então numa outra língua que não sua língua materna, ou ainda numa mistura de línguas. Parece-nos que esse termo, adotado também por alguns pesquisadores europeus, não traz nenhuma vantagem – pelo menos em sua definição evocada mais acima – e apenas reforça a imprecisão conceitual e terminológica que reina nesse campo atualmente, tanto mais que não está situado em relação aos conceitos já existentes. O termo *translíngue/translinguismo* provém de fato da língua inglesa (*translingual/translingualism*) e passa a concorrer com os conceitos utilizados nas línguas romanas (*multilíngue/multilinguismo versus plurilíngue/plurilinguismo*). Todavia, pode ser algumas vezes pertinente quando designa fenômenos linguísticos singulares que aparecem em consequência da interação de várias línguas. Trata-se nesse caso não de escritores, mas de manifestações, de fenômenos textuais translíngues.

Numerosos pesquisadores europeus, em especial pesquisadores franceses, optaram por seguir as recomendações europeias em um cuidado de harmonização

¹³ Definimos as *estratégias de escrita* como as diferentes *práticas* adotadas pelos SCRIPTEURS (consciente ou inconscientemente) para chegar a tal ou tal objetivo (no caso, à redação de um texto).

¹⁴ GRUTMAN, Rainier. *Des langues qui résonnent: l’heterolinguisme au XIXe siècle québécois*. Montréal: Fides-CETUQ, 1997. p. 37.

¹⁵ KELLMAN, Steven. *The translingual imagination*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000; KELLMAN, Steven. *Switching languages: translingual writers reflect on their craft*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.

terminológica. O *multilinguismo* remete então à coexistência de várias línguas no mesmo território, dentro de um mesmo país, no âmbito de uma sociedade. Por definição, um país ou uma comunidade será multilíngue. O *plurilinguismo*, por sua vez, é relativo ao indivíduo. Define a capacidade de uma pessoa de dominar várias línguas. Assim, mesmo certos pesquisadores anglo-saxões – raros, é verdade, mas particularmente habilitados –, como William Mackey, a quem se deve contribuição importante para os estudos do plurilinguismo durante várias décadas,¹⁶ militam pelo emprego do termo *plurilinguismo* para designar indivíduos, inclusive na língua inglesa.

Constata-se, portanto, que hoje a terminologia não está fixada – se é que um dia virá a estar – e que sempre houve dificuldades para escolher entre os termos *multilíngues* ou *plurilíngues*, em especial no que se refere aos textos, como salienta François Rastier:

Distinguimos [...] o *plurilinguismo* (capacidade de dominar várias línguas) do *multilinguismo* (coexistência de várias línguas num espaço social), mas a obra multilíngue relativiza, e até mesmo ultrapassa essa distinção tornada provisória, pois, se as línguas permanecem justapostas no âmbito do texto empírico, no âmbito da obra, elas se falam a seu modo e falam diferentemente ao leitor tendo um discurso comum, mesmo se mostram uma heterogeneidade de superfície.¹⁷

Assim, tomamos o partido de seguir as recomendações e os usos europeus em matéria terminológica, privilegiando o termo “plurilíngue” em referência aos escritores e a seus textos. De resto, parece-nos importante propor uma nova *definição do escritor plurilíngue* que integre todos os dados e características que vamos evocar. Designamos como *escritor plurilíngue* uma pessoa que, quando de sua escrita, utiliza duas ou várias línguas cujos vestígios podemos encontrar – explícitos ou implícitos – seja em suas obras publicadas, seja nos documentos de trabalho que acompanham seu processo criativo (os rascunhos, as notas, o diário de escrita etc.), mesmo se a obra publicada tem uma aparência monolíngue. Por extensão, o texto assim produzido será igualmente designado como plurilíngue.

¹⁶ MACKEY, William. *Bilinguisme et contact des langues*. Paris: Klincksieck, 1976.

¹⁷ RASTIER, François. Introduction. In: ANOKHINA, Olga; RASTIER, François (Org.). *Écrire en langues: littératures et plurilinguisme*. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2015. (Multilinguisme, Traduction, Création).

RESULTADOS DA PESQUISA SOBRE O PLURILINGUISMO LITERÁRIO

Desde os anos 2000, os estudos críticos literários sobre escritores plurilíngues na França¹⁸ e no estrangeiro¹⁹ contribuíram incontestavelmente para a tomada de consciência da amplitude desse fenômeno. Mas essas pesquisas apresentam vários limites. De um lado, em sua maioria, voltam sua atenção quase que exclusivamente para obras publicadas – ora, obras de aparência monolíngue podem esconder um processo criativo polifônico, no curso do qual várias línguas desempenharam um papel, como já assinalamos. De outro lado, os críticos e os pesquisadores no campo literário tendem a dar muito crédito ao que os escritores dizem. Todavia, todo pesquisador em genética sabe que certas afirmações dos criadores não resistem à confrontação com os vestígios que o processo criativo deixou em seus documentos de trabalho. Não se trata evidentemente de pôr de lado esses testemunhos, que constituem fonte preciosa de informação, mas também não se pode elaborar teorias sobre a poética e o uso das línguas por um escritor – seja ele monolíngue, seja ele plurilíngue – baseando-se unicamente em conversas e fatos biográficos conhecidos. Na medida em que se sabe que as políticas editoriais nem sempre são favoráveis às publicações plurilíngues, o estudo do texto, da *materialidade textual* e até mesmo *antetextual* permite que se tenha acesso ao mundo criativo dos escritores habitados por várias línguas, um mundo que com muita frequência é ocultado pela edição.

As pesquisas empreendidas no domínio do plurilinguismo literário mostram claramente que a visão monolíngue do escritor, da literatura, da escrita é absolutamente infundada e pode ser posta em questão, de modo especial graças ao estudo dos documentos de trabalho dos escritores.²⁰ Mesmo na produção em língua “nacional” de célebres autores do século XIX considerados fundadores das literaturas nacionais modernas (Heine, Solomos, Tolstói, Manzoni, Pushkin...),

¹⁸ Ver, a título de exemplo, DELBART, Anne-Rosine. *Les exilés du langage: un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2005. (Francophonies); GASQUET, Axel; SUÁREZ, Modesta (Org.). *Écrivains plurilingues et écritures métisses: l'hospitalité des langues*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007; OUSTINOFF, Michaël. *Bilinguisme d'écriture et autotraduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris: L'Harmattan, 2001; BENSON, Stéphanie. *Les aventuriers de la langue fourchue: écriture multilingue et la désintégration de l'espace colonial*. 2011. Tese (Doutorado em Estudos Anglófonos) – Université de Bordeaux III, Bordeaux, 2011.

¹⁹ YILDIZ, Yasemin. *Beyond the mother tongue*. Nova York: Fordham University Press, 2012.

²⁰ Na França, o estudo dos manuscritos dos escritores plurilíngues foi iniciado pelas pesquisas desenvolvidas em 2005-2007 no âmbito do programa de cooperação internacional franco-russo Multilinguismo e Gênese de Textos (Academia das Ciências da Rússia/CNRS), que levou em 2012 à formação de uma estrutura institucional – a equipe de pesquisa Multilinguismo, Traduction, Création – no Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM).

podemos distinguir a influência de outras línguas e de outras culturas que encontramos no conjunto de sua produção escrita.

Se esses fatos são bem conhecidos dos especialistas, isso não dá lugar forçosamente a análises aprofundadas do papel das línguas na criação desses escritores e, sobretudo, são em geral ignorados pelo grande público.

Para melhor compreender a especificidade do plurilinguismo literário e das questões que lhe são inerentes é preciso agora voltar brevemente às primeiras manifestações do interesse científico por esse assunto.²¹

O estudo do plurilinguismo nasce no domínio da linguística antes de se estender ao da literatura. De fato, os progressos da linguística permitiram identificar melhor o funcionamento do plurilinguismo em geral graças à obra *Languages in contact*, de Uriel Weinreich (1952).²² Esse ensaio é oriundo dos trabalhos da escola linguística de Nova York (aliás, fundamental na história do estruturalismo).²³ Uriel Weinreich mostra que, longe de constituir universos fechados e autônomos, as línguas entram em contato tão logo coexistam num locutor e provoquem fenômenos de *interferências*. Weinreich distingue vários tipos de interferências, como a *mudança* de língua e a *mistura* de línguas. Todos os níveis da língua são afetados: fonética, léxico e sintaxe. Essas interferências não dependem, porém, apenas da natureza das línguas. O contato entre as línguas pode também ser influenciado por fatores externos (como a *competência linguística* de um locutor ou então sua *situação social*).

Somente algumas décadas mais tarde a pesquisa se interessará verdadeiramente pelo plurilinguismo literário, em especial após a publicação do ensaio de Mikhail Bakhtine *Problemas da poética de Dostoiévski*, que introduz a noção de *polifonia*. Os aprofundamentos do conceito de plurilinguismo a partir dos anos 1980 dão-se durante o declínio do pensamento estruturalista, com o qual as leituras francesas de Bakhtine contribuíram para confirmar. Essas abordagens consideram o plurilinguismo um conceito *cultural* no sentido amplo, envolvendo questões filosóficas e políticas. Tratar-se-á então de pôr em questão o monolinguismo, mostrando que a língua única se difrata e se desmultiplica sempre de modo ambivalente, que ela se compõe de um conjunto de forças e devires. Essa interpretação, defendida em especial por Gilles Deleuze e Félix Guattari,

²¹ Esse estado da pesquisa foi exposto em detalhe em SCIARRINO, Emilio. *Le plurilinguisme en littérature: le cas italien*. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2016. p. 13-22.

²² WEINREICH, Uriel. *Languages in contact: findings and problems*. Nova York: Linguistic Circle of New York, 1953.

²³ No que diz respeito à importância da escola de linguística de Nova York na história do estruturalismo, ver: DOSSE, François. *Histoire du structuralisme*. Tome I: le champ du signe, 1945-1966. Paris: Éditions La Découverte, 2012. p. 77.

refere-se a numerosos escritores plurilíngues: Franz Kafka, Samuel Beckett, Ghérasim Luca, Pier Paolo Pasolini.²⁴ Esses autores pertenceriam a uma “literatura menor”, noção que os dois filósofos retomam de Kafka e que carregam de significações políticas.²⁵

Alguns anos mais tarde, Jacques Derrida, por sua vez, dá ao plurilinguismo toda a sua importância filosófica. Partindo de uma desconstrução do *logos*, ou seja, de uma crítica da razão ocidental centrada na palavra escrita, o filósofo encontra no plurilinguismo um exemplo ideal da impossibilidade de reduzir a linguagem à expressão de uma significação unívoca. Se seus estudos sobre Paul Celan²⁶ e James Joyce²⁷ se tornam referências, é sobretudo em *O monolinguismo do outro*²⁸ que ele conceitua a oposição entre plurilinguismo e monolinguismo, inspirada em especial por Édouard Glissant e Abdelkebir Khatibi. Em suma, esse momento cultural afasta-se da abordagem formal e reafirma a oposição entre monolinguismo e plurilinguismo, insistindo sobretudo em seus desafios éticos e políticos.

Para resumir, os estudos sobre o plurilinguismo afastaram-se cada vez mais da análise linguística do texto de modo a tender a uma reflexão teórica, com o risco de perder de vista a singularidade irredutível de cada escrita. O limite dessa abordagem, a partir de então, está em diluir o plurilinguismo (real ou suposto) do texto num universo conceitual mais vasto, valorizando alguns exemplos canônicos que supostamente representam todo o universo dos escritores plurilíngues. Além do mais, à cisão entre forma e conteúdo acrescenta-se a confusão entre a própria obra literária e o discurso teórico que a circunda. Ao contrário, ao repor o texto e o antetexto no cerne das pesquisas sobre o plurilinguismo literário, a crítica genética permite definir precisamente a situação plurilíngue de cada autor e identificar a realidade dos processos de escrita plurilíngues.

DEFINIR A SITUAÇÃO PLURILÍNGUE DE UM ESCRITOR GRAÇAS A SEUS ARQUIVOS

O estudo dos arquivos permite que se tenha acesso à realidade das situações plurilíngues dos autores sem cair nos clichês (que às vezes são alimentados pelos próprios escritores). Para conhecer e estudar verdadeiramente um escritor

²⁴ DELEUZE, Gilles; BENE, Carmelo. *Superpositions*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979. p. 107.

²⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.

²⁶ DERRIDA, Jacques. *Schibboleth: pour Paul Celan*. Paris: Galilée, 1986.

²⁷ DERRIDA, Jacques. *Ulysse gramophone*. Paris: Galilée, 1987.

²⁸ DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée, 1996.

plurilíngue, é preciso compreender sua *situação* no domínio e uso das línguas, identificando suas competências linguísticas reais para compreender como elas são utilizadas em sua escrita. Com esse fim, longe de se satisfazer com hipóteses ou com ideias recebidas, é necessário identificar os arquivos disponíveis de um escritor plurilíngue (aqui, o pesquisador às vezes é confrontado com a relativa dificuldade de ter acesso a documentos que podem estar dispersos por vários países) a fim de explorar os vestígios de plurilinguismo em seus documentos de trabalho, em sua correspondência etc.

Por exemplo, uma biblioteca de autor plurilíngue constitui um terreno particularmente interessante, pois pode revelar o conjunto das línguas solicitadas pelo escritor em suas leituras cotidianas, bem como a proporção de cada um desses idiomas, em outros termos, seu ambiente linguístico e intertextual mais pessoal.²⁹

As correspondências – em que com frequência as línguas mobilizadas dependem também dos destinatários – abundam também em informações sobre o contexto familiar do escritor, sobre os detalhes de seu percurso transnacional (itinerários das viagens, leituras e influências artísticas, meio profissional...) e, algumas vezes, sobre seu processo criativo. Os arquivos epistolares testemunham também o vínculo vital que o autor mantém com uma mais vasta comunidade desterritorializada. Como mostram os arquivos de Giuseppe Ungaretti, as correspondências com os tradutores são com frequência ricas em informações sobre a gênese da obra plurilíngue, ao mesmo tempo que mostram o vínculo estreito que existe entre tradução e criação.

Quando disponíveis, documentos como cadernos, diários pessoais e outros textos autobiográficos são essenciais para registrar em detalhe a trajetória de um escritor. Nos casos dos escritores pouco conhecidos ou esquecidos, esses documentos tornam-se mesmo indispensáveis, pois como conhecer de outro modo a biografia de um autor nunca anteriormente estudado? Correspondências e diários pessoais, onde habitualmente se encontram numerosos fenômenos plurilíngues, permitem também determinar se existe uma continuidade entre o universo linguístico que circunda o escritor e o mundo de sua criação.

Isso nos leva aos rascunhos e aos documentos preparatórios da obra, que são, certamente, depositários de informações cruciais quanto aos papéis das línguas no processo de escrita. Esses documentos testemunham a riqueza abundante das línguas mobilizadas durante a redação pelos escritores políglotas (até mesmo

²⁹ No caso, é possível ter *marginalia* assim como listas de vocabulário, traduções ou reflexões metalinguísticas, em suma vestígios de uma aprendizagem linguística. É, por exemplo, o caso da biblioteca plurilíngue de Haroldo de Campos (cf. HIDALGO NÁCHER, Max. O dispositivo de leitura de Haroldo de Campos e os usos da biblioteca. 452^oF *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 19, p. 216-231, 2018).

hiperpolíglotas),³⁰ implicando, além de numerosas línguas vivas, línguas antigas, dialetos e mesmo línguas inventadas. Se esses documentos permitem em geral identificar diferentes estratégias de escrita que detalharemos mais adiante, nos casos mais evidentes a revelação de inéditos chega a expor toda uma parte da obra escrita em outra língua, como no caso de Fernando Pessoa, o poeta português com numerosos heterônimos, alguns dos quais escreviam exclusivamente em francês e em inglês.

O estudo escrupuloso desses arquivos plurilíngues contribui, assim, para oferecer um perfil linguístico e histórico do autor muito mais fino do que aquele que se depreende unicamente a partir da leitura de sua obra publicada e a partir das fontes críticas, que com frequência caem no preconceito monolíngue ou que, ao contrário, cedem à tentação de fazer de cada autor o equivalente de James Joyce. Deixemos claro que não se tratará apenas de julgar a competência linguística de um autor, já que existe uma distância entre essa competência e o desempenho escrito (em outros termos, o uso literário de uma língua), mas sobretudo de compreender como o escritor emprega, e até mesmo põe em cena, seus diferentes idiomas em função de múltiplos critérios: em relação à postura que ele deseja adotar, em ligação com seu universo estético e, claro, em função de seu projeto poético pessoal.

Esse tipo de abordagem permite salientar várias situações recorrentes entre os escritores plurilíngues. A mais manifesta é a do bilinguismo ou da diglossia, que tem significativamente atraído a atenção dos pesquisadores.³¹ Todavia, é preciso observar que uma dupla de línguas com frequência esconde uma multiplicidade linguística bem maior em atuação, o que os primeiros estudos na matéria nem sempre salientaram. Vladimir Nabokov era um verdadeiro autor trilingue, e não bilingue; Samuel Beckett, ao mesmo tempo que partilha sua obra entre o francês e o inglês, era também um fino conhecedor do italiano e do alemão.³² Em outros termos, existe um

³⁰ Define-se como hiperpolíglota uma pessoa que fala mais de seis línguas (esse termo teria sido forjado por Richard Hudson em 2003. A esse respeito, ver: HYLSTENSTAM, Kenneth (Org.). *Advanced proficiency and exceptional ability in second languages*. Boston: Gruyter Mouton, 2016. p. 215, nota 1). Os escritores hiperpolíglotas são numerosos: Tolstói dominava umas quinze línguas, João Guimarães Rosa aprendeu umas vinte . . .

³¹ OUSTINOFF, Michael. *Bilinguisme d'écriture et autotraduction*.

³² A propósito das referências italianas de Beckett, Dante em particular, ver por exemplo: CASELLI, Daniela. *Beckett's Dantes. Intertextuality in the fiction and criticism*. Manchester: Manchester University Press, 2009. Quanto à importância do alemão para Beckett, ver: FISCHER-SEIDEL, Therese; FRIES-DIECKMANN, Marion (Org.). *Der unbekannte Beckett: Samuel Beckett und die deutsche Kultur*. Frankfurt-Main: Suhrkamp, 2005; FRIES-DIECKMANN, Marion. *Samuel Beckett und die deutsche Sprache: eine Untersuchung der deutschen Übersetzungen des dramatischen Werks*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007; WEISSMANN, Dirk. *Writing from the Midzone: réflexions sur la territorialité de l'écrivain plurilingue auto-traducteur*. In: JENN, Ronald; OSTER, Corinne (Org.). *Territoires de la traduction*. Arras: Artois Presses Université, 2014. p. 95-106.

continuum entre o *bilinguismo* e o *plurilinguismo radical*, que é a assinatura de certos autores como Joyce ou, em menor medida, Edoardo Sanguineti (que empregava em seus poemas o italiano, o francês, o inglês, o alemão, o espanhol, o latim e o grego antigo).

Enfim, outra dessas situações é o *falso monolinguismo* ou *monolinguismo aparente*. Essa situação diz respeito a autores que tradicionalmente são considerados monolíngues, mas cujo processo de escrita na verdade mobilizou várias línguas. Para citar somente um exemplo, o romance *I promessi sposi*, de Alessandro Manzoni, considerado o texto fundador da língua moderna italiana, teve várias fases de redação em que o dialeto milânês se misturava ao francês antes de conhecer uma nova versão, normalizada segundo a norma Toscana.³³

PARA UMA TIPOLOGIA DAS ESTRATÉGIAS CRIATIVAS PLURILÍNGUES

Além de contribuir de modo crucial para determinar com precisão o perfil linguístico do escritor, a crítica genética permite identificar as estratégias recorrentes nos escritores que pertencem, no entanto, a épocas e a áreas culturais muito diferentes.

A observação dos manuscritos de vários escritores plurilíngues pôs em evidência, a partir das práticas individuais, algumas tendências gerais no uso das línguas por esses escritores singulares. Já pudemos apresentar um esboço dessa tipologia.³⁴ Essas considerações teóricas que têm alcance geral foram elaboradas graças a trabalhos individuais, tendo sido alguns de seus resultados difundidos em obras recentes.³⁵

Foram identificadas quatro grandes estratégias: (1) a separação funcional das línguas; (2) a mistura das línguas; (3) a escrita paralela em 2 línguas; e (4) a escrita consecutiva ou a autotradução. Contudo, não se trata evidentemente de uma lista exaustiva, já que cada escritor pode recorrer a uma paleta variada dessas práticas segundo a fase criativa, segundo a obra ou ainda segundo o momento de sua vida, mesmo que tendências gerais sejam identificáveis para cada criador.

³³ O conjunto da literatura italiana poderia ser lido pelo prisma do monolinguismo e do plurilinguismo, segundo as análises de CONTINI, Gianfranco. *Varianti e altra linguistica*. Torino: Einaudi, 1970.

³⁴ ANOKHINA, Olga. Étudier les écrivains plurilingues grâce aux manuscrits. In: ANOKHINA, Olga; RASTIER, François (Org.). *Écrire en langues: littératures et plurilinguisme*. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2015. p. 31-43.

³⁵ Cf. ANOKHINA, O. (Org.). *Multilinguisme et créativité littéraire*. Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant; L'Harmattan, 2012; e sua tradução para o espanhol: ANOKHINA, Olga (Org.). *Multilingüismo y creatividad literaria*. Medellín: Mutatis Mutandis Ebooks, 2019. Tradução coletiva coordenada por Martha Lucía Pulido Correa.

SEPARAÇÃO FUNCIONAL DAS LÍNGUAS

Os estudos dos documentos preparatórios de certos escritores plurilíngues puderam mostrar que eles utilizam duas línguas em seu processo criativo, mas que conferem a cada uma delas uma tarefa específica. Na maior parte do tempo, uma das línguas está consagrada ao acompanhamento e ao estímulo metadiscursivo do desenvolvimento textual numa outra língua. Assim, no caso de um escritor plurilíngue que utiliza essa estratégia de escrita, os comentários metadiscursivos que constroem uma espécie de diálogo interior do escritor consigo mesmo são redigidos numa língua diferente daquela escolhida para a escrita do texto propriamente dito. Esse procedimento criativo, que concede a cada uma das línguas do escritor um papel específico, foi utilizado por escritores plurilíngues em diferentes épocas.

O caso mais célebre é sem dúvida o de Petrarca (século XIV), que foi considerado, ao contrário de Dante, escritor “monolíngue”, mas que na verdade utilizava o latim e o italiano em seu processo de criação, concedendo a cada uma dessas línguas um papel bem definido. Ele se dava indicações metadiscursivas em latim enquanto escrevia versos em italiano:

[...] os autógrafos do *Cancioneiro* estão de fatos cheios de marcas de aprovação ou de insatisfação em relação ao texto italiano, inscritas em latim tais como *vel* (para introduzir variantes pontuais), *hic placet, hoc placet, hec uidetur proximè perfectioni*, ou então *non videtur satis triste principium, dic aliter hic*, quando o verso não é satisfatório.³⁶

Alguns séculos mais tarde, observa-se fenômeno muito similar nos manuscritos de Alexandre Pushkin (séc. XIX). Boris Tomachevski afirma que, no caso do poeta russo, o francês é solicitado sobretudo na etapa de planificação, enquanto a língua russa surge desde as primeiras tentativas de *textualização*.³⁷ Assim como em Petrarca, a repartição das línguas em Pushkin faz-se então em função da etapa ou da fase criativa.

³⁶ GIAVERI, Maria Teresa. Entre le latin et l'italien, entre la philologie et la génétique: le Manuscrit Vatican Latin 3196 de Pétrarque. In: ANOKHINA, Olga (Org.). *Multilinguisme et créativité littéraire*. Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant; L'Harmattan, 2012. p. 41-54. Aqui e adiante, o itálico é utilizado para diferenciar graficamente duas línguas presentes no âmbito do mesmo texto.

³⁷ TOMACHEVSKI, Boris. *L'écrivain et le livre*. Moscou-Leningrad: Priboi, 1928. Em russo.

Observa-se a mesma lógica criativa nos manuscritos do escritor Dionysios Solomos (1798-1857). O grande poeta e fundador da literatura nacional grega, cuja língua principal era o italiano, preparava uma matriz de suas obras em prosa, em língua italiana, e compunha em seguida os versos em grego.

Todavia, desse processo criativo complexo que se apoia em várias línguas, nada resta no estado publicado da obra, que apresentará por consequência uma aparência totalmente monolíngue.

CODE SWITCHING OU A MISTURA DAS LÍNGUAS

Contrariamente aos escritores que praticam a separação funcional das línguas em um processo criativo e que produzem – em razão mesmo dessa separação – uma obra de aparência monolíngue, os escritores que recorrem ao *code switching*, se manifestando pela mistura das línguas em seus textos, são os únicos que dão a ver a importância das línguas para a sua criação, inclusive nos textos publicados, mesmo que sua realidade criativa plurilíngue seja muito mais significativa no processo de escrita (manifesto em seus documentos de trabalho) do que em suas obras publicadas.

Esses escritores utilizam, portanto, uma estratégia criativa diametralmente oposta à separação funcional das línguas. O *code switching* foi estudado e teorizado nos anos 1970 pela sociolinguística, que observou a produção oral dos locutores plurilíngues. Ora, essa mistura de dois ou vários códigos linguísticos, frequente nos locutores plurilíngues, está também muito presente nos rascunhos dos escritores plurilíngues, em suas trocas epistolares e mesmo em suas obras publicadas.

O *code switching* ostensivo caracteriza em especial a produção de certos escritores americanos de origem hispânica, em que a mistura das duas línguas, espanhol e inglês, está muito presente nas obras publicadas:³⁸

Estoy sentada en el comedor de nuestro departamento, taipeando en el laptop de Pierre which somehow, de milagro, did NOT get ruined by the sheets of water que inundaron nuestro departamento while we were in Chile. Si hay un Dios, his/her name is écriture, porque although we returned to the disconcerting fact of una cañería revantada in the departamento above our,

³⁸ STAVANS, Ilan. *Spanglish: the making of a new american language*. Londres: HarperCollins, 2003.

y muchísimo water damage in our apartment, the computer, my work and most of my books were spared (my first editions of Pizarnik, unscathed !).³⁹

No que diz respeito aos escritores europeus – mesmo que suas obras publicadas sejam mais conformes às normas linguísticas unilíngues que as dos escritores *chicanos* –, na realidade, no curso de sua atividade de escrita, entre eles são também muito numerosos aqueles que misturam os códigos linguísticos.

Mencionamos mais acima o fato de que Dionysios Solomos tenta, em princípio, separar a escrita de versos em grego e a redação em prosa em língua italiana, mas em seus manuscritos encontramos também passagens em que as duas línguas se misturam e sua relação se torna mais complexa.

Em Pushkin, que, como vimos, respeita habitualmente a separação funcional das línguas na escrita de uma obra em prosa, reservando o francês para a planificação e o russo para a textualização, pode-se, porém, observar um fenômeno de *code switching* em sua composição poética e em sua correspondência privada. A alternância dos códigos em Pushkin tem na maior parte do tempo valor irônico, humorístico, como neste poema:

А что театр? [E o teatro?]
 О! Сиротеет [oh, está abandonado],
C'est bien mauvais, ça fait pitié. [Isso é bem ruim, dá pena.]
 Тальма совсем оглох, слабеет [Talma ficou surdo e debilitado],
 И мамзель Марс [e a Srta. Mars]
 увы! стареет [infelizmente envelhece],
 Зато Потье [mas Potier], *le grand Potier* ! [o grande Potier !]

Mesmo em certos planos de Pushkin, observa-se uma mistura muito pronunciada de francês e de russo. A distribuição funcional das línguas nos planos do escritor russo não é sempre tão clara quanto afirmava Boris Tomachevski. Na realidade, em Pushkin, a interação das línguas é diferente para cada obra. Assim, os planos das obras não concluídas, e sobretudo aquelas cuja textualização não foi iniciada, são sistematicamente escritos em francês, ao passo que para seu célebre romance *A filha do capitão* o francês não é utilizado na planificação. Essa mistura de francês e russo nos planos, que representa a nosso ver

³⁹ CHÁVEZ-SILVERMAN, Susana. *Killer crónicas: bilingual memories*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2004.

uma cristalização da linguagem interior,⁴⁰ leva-nos a pensar que as duas línguas formam em Pushkin – e em vários outros escritores plurilíngues – uma matriz linguística comum de que seu pensamento se serve indiferentemente.

Nos escritores que praticam a mistura dos códigos linguísticos, é raro que uma das línguas utilizadas domine completamente as outras; antes, cada uma delas faz sua contribuição – mais ou menos facilmente identificável – para o processo criativo, plurilíngue por essência. A importância de todas essas línguas é tão forte para esses criadores que eles procuram manifestá-las em suas obras publicadas, mesmo se, do ponto de vista quantitativo, a presença dos elementos heterolíngues seja com frequência menos significativa numa obra publicada em relação ao que se pode identificar em seus dossiês preparatórios.

O leitor apenas do texto publicado é, então, confrontado com a questão fundamental posta de um ponto de vista genético: por que razão, escolha deliberada ou compulsão tal língua parece preferível a tal outra num determinado ponto? Não se pode esperar que essa questão seja resolvida sem recorrer aos rascunhos. Pode-se, por exemplo, pensar em Leon Tolstói, cujo célebre romance *Guerra e paz* contém páginas inteiras em francês em meio ao texto russo publicado.⁴¹ Ora, nos manuscritos desse grande escritor russo, o francês está presente por toda a parte: nos planos, nas notas, nas cadernetas, nos roteiros, nos rascunhos, bem como na margem das obras de sua biblioteca pessoal. Tolstói utiliza uma espécie de língua mista franco-russa que poderia ser qualificada de idioleto tolstoiano, não apenas na etapa de planificação, mas também nas etapas bem avançadas da textualização. Observam-se numerosas interferências provenientes do francês em diferentes níveis: gráfico, léxico-morfológico, sintático e fraseológico.

Algumas dessas notas franco-russas chegam até a fase pré-editorial, e mesmo editorial.⁴² Em vida, o escritor se dedicava então a “limpar” seus textos de uma onipresença do francês, auxiliado nesse “combate” por outras pessoas que participavam ativamente da edição, como sua esposa ou seu secretário. Esse combate

⁴⁰ Sobre a noção de linguagem interior, teorizada por Lev Vygotsky, ver: ANOKHINA, Olga. The genesis of texts: planning and interior language. *Belgian Journal of Linguistics*, Amsterdam, n. 23, p. 63-72, 2009. New approaches in textual linguistics.

⁴¹ ANOKHINA, Olga. Écrivains russes du XIX^e siècle: écrivains plurilingues? In: ANOKHINA, Olga; DEMBECK, Till; WEISSMANN, Dirk (Org.). *Mapping multilingualism in 19th century European literatures: le plurilinguisme dans les littératures européennes du XIX^e siècle*. Münster: LIT Verlag, 2019. p. 141-157.

⁴² A crítica genética identificou quatro estágios principais no processo criativo de uma obra literária: pré-redaccional, redaccional, pré-editorial e editorial (DE BIASI, Pierre Marc. *A genética dos textos*. Trad. Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2010).

prosseguirá em todas as edições posteriores de seus romances, tendo cada nova edição o objetivo de “russificar” ainda mais o texto original heterolíngue de Tolstói. O caso ilustra a verdadeira defasagem que existe entre o processo criativo fortemente plurilíngue e a pressão editorial que tende com frequência ao monolinguismo.

Mais perto de nós, Vladimir Nabokov também se valia constantemente de uma matriz plurilíngue composta das línguas russa, francesa e inglesa, de modo que com frequência se encontram várias interferências linguísticas no conjunto de sua produção: nos rascunhos, nas cartas e mesmo nas obras publicadas. Quando se observam de perto os neologismos e os jogos de palavras onipresentes em suas obras anglófonas, constata-se que, com muita frequência, essa criatividade linguística é motivada pelas línguas russa e francesa.⁴³

Ao contrário, o exemplo a seguir mostra claramente como a língua francesa se impõe quando da escrita em russo. O trecho provém de seu último romance escrito em russo, *O Don* (1937), considerado o ponto alto da criação de Nabokov em língua russa e uma das obras-primas da literatura russa do século XX. Mostra a que ponto o conhecimento da língua francesa modela sua escrita em russo:⁴⁴

Все равно. *J'aime l'épée qui brille, le poisson qui frétille et le petit ventre de ma gentille.* (Откуда ? Сережа Боткин любил повторять.)

«В среду, там же». *Oui, si tu veux, ça me va...* Но ты наверное придешь ? Она ответила, что **никогда не подкладывает никаких кроликов.** [Pouco importa. *Gosto da espada que brilha, do peixe que se agita e da barriguinha da minha pequena.* (De onde vem isso? Sereja Botkine gostava de repetir isso.)

“Quarta-feira, no mesmo lugar”. *Sim, se você quiser, isso me convém...* Mas você está certa de vir? Ela respondeu que **nunca dá bolo.***]⁴⁵

Nesse exemplo, vemos como uma canção (*J'aime l'épée qui brille, le Poisson qui frétille et le petit ventre de ma gentille*), um fragmento de diálogo (*Oui, si tu veux, ça me va*) e uma expressão idiomática (*poser un lapin*) em língua francesa se

⁴³ GRAYSON, Jane. *Nabokov translated. A comparison of Nabokov's Russian and English prose.* Oxford: Oxford University Press, 1977.

⁴⁴ Esse documento manuscrito, que contém elementos que nunca foram integrados ao estado publicado da obra, foi descrito e analisado em detalhe por Jane Grayson. Ver: GRAYSON, Jane. *Метаморфозы Дара [Metamorfoses do Don]*. In: AVERIN, A.V. *Владимир Набоков: pro et contra [Vladimir Nabokov: pró e contra]*. São Petersburgo: Ed. Instituto Humanitário Cristão Russo, 1999.

* A expressão em francês “*poser un lapin*”, literalmente “pôr um coelho”, significa “não comparecer a um compromisso”. (N. do T.)

⁴⁵ Nossa tradução. Library of Congress, Manuscript Division, Vladimir Nabokov, *Dar*, Box 2, Folder 6 (cahier), s.d., última página.

integram naturalmente ao texto russo. Notemos que esse exemplo é particularmente significativo, já que a expressão *poser un lapin* não tem nenhum sentido para o locutor monolíngue russo, mas ela pertence à matriz linguística do escritor e aparece, assim, num dos estados redacionais de seu romance.

O estudo dos manuscritos e da correspondência de Nabokov permite ver que seu recurso a outras línguas no âmbito de seus escritos não é um simples procedimento estilístico. Trata-se da realidade linguística e cognitiva de um locutor plurilíngue que passa naturalmente de uma língua a outra. Ele domina perfeitamente os diferentes códigos linguísticos, mas não pode permanecer encerrado no quadro estreito de uma única língua. O plurilinguismo e o multiculturalismo como inerentes a essa pessoa encontram então sua expressão, seja oralmente, em situações apropriadas, seja na escrita, como é o caso dos escritores plurilíngues.

O exemplo de Fernando Pessoa permitiu identificar outra estratégia, a da *mudança de língua definitiva no correr da gênese*: no correr da escrita, o escritor abandona uma língua para passar, em definitivo, a outra. Assim, Fernando Pessoa começa a escrever um poema em francês ou em inglês, mas passa muito rapidamente ao português, que lhe permite exprimir mais plenamente sua criatividade. Diferentemente dos escritores *chicanos* ou de Nabokov, nos quais o *code switching* é um fenômeno permanente, em Fernando Pessoa a mudança de língua intervém no início do processo criativo.

Existem duas outras estratégias criativas (escrita simultânea em duas línguas e escrita consecutiva em duas línguas) que dão lugar a duas obras monolíngues perfeitamente distintas, escritas em duas línguas diferentes. Consequentemente, essas duas obras são destinadas aos leitores de línguas e de nacionalidades diferentes e têm, cada uma, suas próprias recepções nos mercados editoriais dos dois países. Algumas vezes, a existência de uma obra gêmea em outra língua do escritor nem mesmo é mencionada e fica consequentemente ignorada pelo público e pela crítica. Todavia, como vamos ver agora, o processo criativo dessas obras, na aparência separadas e independentes, faz parte de um único e mesmo processo de que podemos ter uma ideia unicamente graças aos documentos de trabalho do escritor.

ESCRITA SIMULTÂNEA EM DUAS LÍNGUAS

A escrita simultânea ou paralela em duas línguas é uma estratégia criativa bastante rara, empregada sobretudo no caso da composição poética bilingue. De fato,

certos poetas deram origem a poemas gêmeos⁴⁶ em, pelo menos, duas línguas. Esses poemas duplos podem estar integrados numa única obra publicada que terá uma identidade plurilíngue manifesta, e até mesmo reivindicada (poetas chicanos, Debiens, Federman), ou então podem também dar lugar a duas obras separadas que terão uma aparência monolíngue (Celan, Rabearivelo). Nesses dois casos, é impossível saber como foram criadas essas obras gêmeas sem ter acesso aos vestígios do processo criativo que levou ao seu surgimento.

Essa estratégia criativa singular pôde ser identificada graças às pesquisas de Claire Riffard relativas aos manuscritos do poeta malgaxe Jean-Joseph Rabearivelo (1903-1937).⁴⁷ A observação de seus documentos de trabalho permitiu estabelecer a verdadeira lógica criativa de alguns de seus poemas duplos. Contrariamente às afirmações contraditórias de Rabearivelo sobre a primazia da escrita numa ou noutra de suas duas línguas, francês e malgaxe, as páginas do caderno manuscrito divididas em duas partes deixam ver a relação muito complexa de estímulo mútuo entre as duas línguas faladas pelo poeta.

Essa mesma estratégia criativa é algumas vezes utilizada por Manuel Puig.⁴⁸ Mesmo que a análise aprofundada da gênese de algumas de suas obras mostre a simultaneidade da campanha de correção, sua escrita de duas versões – em espanhol e em inglês – tem a ver com um processo consecutivo que se aproxima da autotradução, ou seja, da recriação, pelo autor do texto, dessa mesma obra em outra língua. Em geral, essa recriação (ou tradução) é operada pelo escritor uma vez que o texto já tem forma mais ou menos finalizada numa outra língua. Por essa razão, chamamos a escrita consecutiva em duas línguas, a ser abordada adiante, de *autotradução*.

Mesmo a noção de simultaneidade tendo seus limites (“Indo mais longe, damo-nos conta, porém, de que a oposição entre sucessividade e simultaneidade é mais superficial do que parece. Há sempre sucessividade na cocriação simultânea”),⁴⁹ ela é, no entanto, essencial para distinguir e definir as estratégias criativas plurilíngues.

⁴⁶ Para retomar o termo “poemas gêmeos”, ver: FEDERMAN, Raymond. *A voice within a voice: Federman translating/translating Federman*. [S. l.: s. n.], 1996. Disponível em: <https://www.federman.com/rfsr2.htm>. Acesso em: 30 ago. 2023.

⁴⁷ Para uma análise detalhada, ver: RIFFARD, Claire. Étude des manuscrits malgaches bilingues de J. J. Rabearivelo. In: ANOKHINA, Olga (Org.). *Multilinguisme et créativité littéraire*. Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant; L'Harmattan, 2012. p. 55-65; e RIFFARD, Claire. Aperçus d'une genèse bilingue chez Jean-Joseph Rabearivelo. *Genesis*, Paris, n. 46, p. 81-92, 2018.

⁴⁸ CABRERA, Delfina. Tisser le texte et cacher les fils: l'écriture plurilingue de Manuel Puig. *Genesis*, Paris, n. 46, p. 51-63, 2018. Entre les langues.

⁴⁹ DONIN, Nicolas; FERRER, Daniel. Auteur(s) et acteurs de la genèse. *Genesis*, Paris, n. 41, p. 7-26, 2015.

A AUTOTRADUÇÃO OU COMO ANULAR O FECHAMENTO DO TEXTO

Ao contrário da *escrita em paralelo*, que engendra praticamente ao mesmo tempo duas obras em duas línguas diferentes e que parece bastante minoritária no arsenal das estratégias de escrita utilizadas por escritores plurilíngues, a autotradução que opera de maneira *consecutiva* em duas (ou várias) línguas é extremamente difundida e constitui mesmo uma prática de escrita majoritária.⁵⁰ De fato, grande número de escritores plurilíngues ou efetuam eles mesmos as traduções de suas obras (como Nancy Huston, Samuel Beckett, Vassilis Alexakis, Anne Weber e muitos outros) ou supervisionam as traduções feitas por seus colaboradores (como Vladimir Nabokov, Amélia Rosselli, Giuseppe Ungaretti⁵¹ ou Günter Grass).⁵² Diante da opacidade dos índices paratextuais que acompanham a publicação dos textos autotraduzidos,⁵³ é o recurso aos documentos de trabalho que também permite estabelecer a parte de cada um, escritor e tradutor(es), no processo colaborativo de recriação de uma obra em outra língua. Os estudos genéticos oferecem informações essenciais quanto a esses processos de escritas híbridas que combinam a tradução e a criação literária.

Há numerosas razões pelas quais os escritores se autotraduzem. Para alguns, empenhar-se na tradução de sua obra permite remediar a desconfiança que têm em relação a seus tradutores. Para outros, a autotradução permite identificar as imperfeições, as fraquezas do texto: serve então como uma espécie de espelho para o texto já escrito. Mas a principal razão que motiva os escritores plurilíngues a se autotraduzir reside sem dúvida no fato de que a autotradução lhes permite continuar a escrever, anulando assim o finalização do texto.⁵⁴

⁵⁰ FOSCOLO, Anna Lushenkova; SMORAG-GOLDBERG, Malgorzata (Org.). *Plurilinguisme et autotraduction: langue perdue, "langue sauvée"*. Paris: EUR'ORBEM, 2019.

⁵¹ SOUZA, Rubia de. *Les "Cinq livres" de Giuseppe Ungaretti et Jean Lescure: un processus de création en traduction*. Anvers, 2023. Tese (Doutorado em Tradução) – Université d'Anvers, Antuérpia, 2023

⁵² CORDINGLEY, Anthony; MANNING, Céline Frigau (Org.). *Collaborative translation: from the Renaissance to the digital age*. London: Bloomsbury, 2016; e HERSANT, Patrick (Org.). *Traduire avec l'auteur*. Paris: Sorbonne Université Presses, 2020.

⁵³ HARTMANN, Esa; HERSANT, Patrick (Org.). *Au miroir de la traduction: avant-texte, intratexte, paratexte*. Paris: Archives Contemporaines, 2019. (Multilinguisme, Traduction, Création). Disponível em: <https://www.archivescontemporaines.com/publications/9782813003089>. Acesso em: 24 out. 2023.

⁵⁴ ANOKHINA, Olga. L'autotraduction ou Comment annuler la clôture du texte? In: FOSCOLO, Anna Lushenkova; SMORAG-GOLDBERG, Malgorzata (Org.). *Plurilinguisme et autotraduction: langue perdue, "langue sauvée"*. Paris: Eur'Orbem, 2019. p. 49-62.

Os pesquisadores em genética sabem a que ponto os escritores resistem a esse encerramento, sempre adiando o momento inelutável da autorização para publicar. Os escritores plurilíngues têm essa possibilidade extraordinária de desarmar a restrição do fechamento, de ultrapassar a conclusão de uma obra consolidada por sua edição,⁵⁵ reescrevendo-a em outra língua. Diferentemente daqueles que produzem dois textos quase idênticos ($A = B$), como faz por exemplo Manuel Puig, no caso de certos escritores plurilíngues a tradução de seu texto para outra língua leva-os à reescrita parcial e até mesmo completa. Por sua vez, essa nova versão os faz voltar a seu texto inicial a fim de modificá-lo de novo, instaurando assim um processo criativo circular: $A \rightarrow B \rightarrow A$.⁵⁶ A escrita na língua B, então, faz parte ao mesmo tempo de sua própria gênese e da gênese da obra em língua A, constituindo um estado textual intermediário que desempenha o papel de uma revisão disfarçada.

A porosidade das fronteiras entre a escrita plurilíngue, a tradução efetuada solitariamente – a autotradução propriamente dita – e a *tradução em colaboração* com o escritor deu origem a grande número de trabalhos e de tentativas de estabelecer a tipologia dessas práticas. As modalidades intermediárias foram identificadas e designadas de diferentes maneiras pelos pesquisadores: a *semiautotradução*,⁵⁷ a *autotradução partilhada*,⁵⁸ a *(auto)tradução parcialmente autoral*⁵⁹ ou ainda a *autotradução indireta*.⁶⁰ Essas designações salientam a complexidade dos fenômenos autotradutórios e colaborativos que só podem ser trazidos à luz com a ajuda dos documentos de trabalho.

⁵⁵ LEBRAVE, Jean-Louis. *L'écriture inachevée*. In: BUDOR, Dominique; FERRARIS, Denis (Org.). *Objets inachevés de l'écriture*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001. p. 19-30.

⁵⁶ ANOKHINA, Olga. Cas limites d'autotraduction: cercle, spirale, chaos. In: HARTMANN, Esa; HERSANT, Patrick (Org.). *Au miroir de la traduction: avant-texte, intratexte, paratexte*. Paris: Éditions des Archives contemporaines, 2019. p. 97-109. Disponível em: <https://www.archivescontemporaines.com/publications/9782813003089>. Acesso em: 24 out. 2023.

⁵⁷ DASILVA, Xosé Manuel. O dilema de traducir a obra autotraducida. In: INTERNATIONAL CONFERENCE SELF-TRANSLATION IN THE IBERIAN PENINSULA, 2013, Cork. *Proceedings* [...]. Cork: University College Cork, 2013; e DASILVA, Xosé Manuel. En torno al concepto de *semiautotraducción*. *Quaderns, Revista de Traducció*, Bellaterra, n. 23, p. 15-33, 2016.

⁵⁸ SANTOYO, Julio-César. Autotraducciones: ensayo de tipología. In: ALBA, Pila Martino; MARTÍNEZ, Juan Antonio Albaladejo; PULIDO, Marta (Org.). *Al humanista, traductor y maestro Miguel Ángel Vega Cernuda*. Madrid: Dykinson, 2012. p. 205-222.

⁵⁹ PENAVLVER, Maria Recuenco. Más allá de la traducción: la autotraducción. *Trans: Revista de Traductología*, Málaga, n. 15, p. 193-208, 2011.

⁶⁰ RAMIS, Josep Miguel. *Autotraducció i Sebastià Juan Arbó*. El cas de "Terres de l'Ebre". Barcelona, 2011. Tese (Doutorado) – Universidade Pompeu Fabra, Barcelona, 2011

SURGIMENTO DE UMA CONSCIÊNCIA METALINGUÍSTICA

Gostaríamos agora de chamar a atenção para uma característica que é própria dos escritores de maneira geral, mas que se encontra particularmente acentuada nos escritores plurilíngues. Trata-se da consciência metalinguística, que pode ser definida como uma “habilidade para refletir sobre a linguagem que se torna objeto de nosso pensamento”.⁶¹

As pesquisas em psicologia cognitiva e em psicolinguística mostraram que o bilinguismo em crianças favorece o desenvolvimento de sua consciência metalinguística. A perspectiva aberta pelos trabalhos sobre a inteligência múltipla⁶² permite afirmar que um escritor – considerado em psicologia cognitiva um *scriptor expert* – tem uma *inteligência verbal* muito desenvolvida. Ora, esse tipo de inteligência parece estar ligado em especial, à *consciência metalinguística*, que também tem um nível de desenvolvimento muito elevado num escritor. Embora a consciência metalinguística seja própria de todo escritor (em sua condição de *scriptor expert*), os estudos referentes ao impacto positivo do bilinguismo na consciência metalinguística da criança levam a pensar que ela deve ser particularmente desenvolvida nos escritores plurilíngues. Os estudos preliminares dos diferentes casos de escritores que falam e escrevem várias línguas levam-nos a distinguir várias manifestações de consciência metalinguística que passaremos em revista.

APRENDIZAGEM DE OUTRAS LÍNGUAS COMO MOTOR DE CRIATIVIDADE

Em certos escritores plurilíngues, o fascínio pelas línguas os leva algumas vezes a aprender novos idiomas, às vezes muito afastadas de seu universo cultural de referência. Assim, Vassilis Alexakis, escritor de origem *grega* e de expressão francesa, dedica-se ao aprendizado do sango, língua veicular da República Centro-Africana.

O escritor brasileiro João Guimarães Rosa leva essa curiosidade intelectual e linguística ainda mais longe, multiplicando as descobertas linguísticas:

Eu falo: português, alemão, francês, inglês, espanhol, italiano, esperanto, um pouco de russo; leio: sueco, holandês, latim e grego (mas com o dicionário

⁶¹ Para as definições da consciência linguística, ver: TRÉVISE, Anne (Org.). *Activité et représentations métalinguistiques dans les acquisitions des langues. AILE: Acquisition et interaction en langue étrangère*, Marseille, n. 8, 1996.

⁶² GARDNER, Howard. *Les Intelligences multiples*. Paris: Odile Jacob, 1996.

agarrado); entendo alguns dialetos alemães; estudei a gramática: do húngaro, do árabe, do sânscrito, do lituano, do polonês, do tupi, do hebraico, do japonês, do checo, do finlandês, do dinamarquês; bisbilhotei um pouco a respeito de outras. MAS TUDO MAL. E acho que estudar o espírito e o mecanismo de outras línguas ajuda muito à compreensão mais profunda do idioma nacional. Principalmente, porém, estudando-se por divertimento, gosto e distração.⁶³

Se essas línguas não parecem intervir diretamente em sua escrita em português, elas estimulam fortemente a criatividade linguística de Guimarães Rosa. De fato, os escritores desse tipo têm necessidade de extrair sua inspiração de outros sistemas linguísticos, mesmo se só utilizam uma língua para sua escrita.

TRADUÇÃO DE OUTROS ESCRITORES

A paixão pelas línguas e pela linguagem pode motivar intensa atividade de tradução a que se entregavam certos escritores plurilíngues. Esse foi por exemplo o caso de Prosper Mérimée, incansável tradutor para o francês de Gogol, Pushkin e Tolstói. Outro exemplo digno de nota é Paul Celan, que traduzia do russo, do inglês, do romeno, do italiano, do português, do hebraico e do francês para o alemão. Rainer Maria Rilke, que escrevia sua própria poesia em alemão, em francês, em italiano e em russo, tinha também uma incessante atividade de tradução, traduzindo em alemão poesia do francês, do italiano, do latim, do médio alto alemão, do inglês, do dinamarquês, do sueco, do russo. Fernando Pessoa é outro exemplo flagrante de poeta tradutor apaixonado, e isso apesar do fato de ele considerar a tradução de poesia um ato impossível: “nenhuma tradução, supondo que existe, pode dar conhecimento da obra em sua completa e verdadeira vida”.⁶⁴ Fernando Pessoa traduziu poesia do inglês, do francês do espanhol, do grego, do alemão, do russo, do japonês, do persa, do italiano para o português, mas também para outras línguas, em especial para o inglês e o francês. Ele se designava como tradutor: “Profissão: a designação mais própria será ‘traductor’, a mais exacta a de ‘correspondente estrangeiro em casas comerciais’. O ser poeta e escriptor não constitue profissão, mas vocação”.⁶⁵

⁶³ Carta de João Guimarães Rosa a sua prima, Lenice Guimarães de Paula Pitanguy, 19 de outubro de 1966. Disponível em: https://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_guimaraesrosa_ago2006.htm.

⁶⁴ PESSOA, Fernando Pessoa. A virtude principal da literatura – o não ser música. *Arquivo Pessoa*, [s. l.], [1990?]. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/typographia/textos/arquivopessoa-2407.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2023.

⁶⁵ Citado em FISCHER, Claudia J. Auto-tradução e experimentação linguística na gênese d’*O Marinheiro* de Fernando Pessoa. *Pessoa Plural*, Providence; Coventry; Bogotá, n. 1, p. 1-69, 2012.

Para esse tipo de escritor que se consagra muito à tradução de outros autores, a atividade de tradução ocupa lugar de importância comparável àquela ocupada pela criação de suas próprias obras.⁶⁶

Foi possível observar em certos escritores que a tradução, sobretudo a de poesia, pode derivar para sua própria composição poética, quando o ato tradutório prefigura e estimula o ato criativo. Vê-se isso, por exemplo, em Valéry. O primeiro verso das bucólicas de Virgílio, que Valéry traduz como “O Tityre, tandis qu’à l’aise sous le hêtre”, está transferido de modo quase idêntico na primeira réplica de seu *Dialogue de l’arbre* (1943): “Que fais-tu là Tityre, amant de l’ombre à l’aise sous ce hêtre?”. Alguns versos adiante, o verso traduzido por Valéry como “*toi, tranquille à l’ombre*” apresenta evidente semelhança homofônica com o célebre *incipit* de seu *Cimetière marin*: “*Ce toit tranquille, où marchent des colombes*”.⁶⁷ Essa passagem de um ato tradutório ao ato criativo, que parece ser bastante frequente nos poetas-tradutores, deve ainda ser exemplificada pela contribuição de novos *corpora*.

INVENÇÃO DE UMA LÍNGUA

Existem também escritores que levaram seu fascínio pelas línguas e pela linguagem até o ponto de criar sua própria língua. É em certa medida o caso de Joyce,⁶⁸ de Tolkien e é o caso de Frédéric Werst, que, em seu romance *Ward (I^{er} et II^{ème} siècles)*, criou uma língua “ward”. As tentativas de criação de línguas, que vêm opor-se à tendência ao desaparecimento das línguas naturais, são numerosas. Inicialmente reservada aos sábios com ideias utópicas,⁶⁹ a criação de novas línguas tende hoje em dia a se democratizar.⁷⁰

⁶⁶ Essa atividade de tradução ao longo de suas vidas deve ser distinguida da tradução a que se dedicam os jovens escritores plurilíngues. Neste último caso, trata-se de uma espécie de exercício que lhes permite praticar a aperfeiçoar seu instrumento linguístico. Uma vez entregues ao exercício da escrita pelo viés da tradução, começam então a escrever suas próprias ficções.

⁶⁷ LAVIERI, Antonio. Paul Valéry. Tradurre il mondo, tradurre la poesia. *Testo a fronte*, [s. l.], n. 18, p. 147-164, 1998. Grifo nosso.

⁶⁸ A esse respeito, ver: FERRER, Daniel. *Finnegans wake* ou la créativité multilingue. In: ANOKHINA, Olga (Org.). *Multilinguisme et créativité littéraire*. Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant; L’Harmattan, 2012. p. 109-114.

⁶⁹ Ver: ECO, Umberto. *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*. Paris: Points, 1997. A tradição de inventores da língua é muito antiga. Lembremos quanto a isso a língua macarrônica, surgida na Itália no século XV, que combinava os elementos provenientes da língua latina com aqueles das línguas regionais.

⁷⁰ DANNA, Serena. Inventer une langue, c’est facile (et ça peut rapporter gros)! *Courrier International*, Paris, 8 fev. 2012. Disponível em: <https://www.courrierinternational.com/article/2012/02/08/inventer-une-langue-c-est-facile-et-ça-peut-rapporter-gros>. Acesso em: 28 ago. 2023.

REFLEXÃO METALINGUÍSTICA DESENVOLVIDA

Certos escritores desenvolveram uma reflexão mais ou menos importante sobre a língua e o estilo, a exemplo de Proust, que afirmou que “os belos livros são escritos numa espécie de língua estrangeira”.⁷¹ Atribui-se também uma reflexão particularmente pertinente sobre o ato criativo a Valéry, cujos manuscritos e cuja correspondência revelam de resto um plurilinguismo oculto.⁷² Um escritor plurilíngue, sobretudo aquele que aprendeu várias línguas na infância, tem muito cedo uma consciência aguda das particularidades inerentes a cada língua: diferenças fonológicas, morfológicas, sintáticas e semânticas. Chegados à idade adulta tendo em suas bagagens duas ou várias línguas praticadas intensamente, inclusive em seu processo de escrita, esses autores exprimem então de maneira explícita como vivem e escrevem ao mesmo tempo em várias línguas e entre as línguas. É interessante observar que os escritores salientam a importância de sua idade no momento em que deixaram o país natal: esse momento – mais ou menos doloroso – opera uma espécie de cesura em seu contato com seu meio linguístico de origem e cristaliza sua competência linguística. Assim, o russo de Luba Jurgenson, professora na Sorbonne e escritora de expressão francesa, de certo modo se congelou aos 17 anos, quando ela deixou a União Soviética, segundo declarações da própria autora.⁷³

CONCLUSÃO

As pesquisas sobre o plurilinguismo literário fazem parte de um campo mais amplo que estuda diferentes manifestações do plurilinguismo. Trata-se de uma disciplina em plena formação que poderia ser chamada – a exemplo do campo interdisciplinar surgido nos anos 1960-1970 e que foi chamado de ciências cognitivas – de estudos do multilinguismo (*multilingual studies*). É fundamental incluir desde já as pesquisas sobre a escrita plurilíngue, que se apoiam numa metodologia científica – a crítica genética – cuja solidez já foi demonstrada. É somente se baseando em dados empíricos verificáveis fornecidos pelos vestígios escritos nos documentos de trabalho que o campo dos estudos literários

⁷¹ PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1954. p. 297-298.

⁷² SANNA, Antonietta. Les langues des affects: le cas de Valéry. In: ANOKHINA, Olga (Org.). *Multilinguisme et créativité littéraire*. Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant; L'Harmattan, 2012. p. 115-125.

⁷³ HOLTER, Julia. Luba Jurgenson – Écrire entre deux corps. *Genesis*, Paris, n. 46, p. 121-129, 2018.

poderá evitar o perigo das teorias sem base e impor-se, ao lado de outras disciplinas, nesse novo campo de pesquisa interdisciplinar.

A abordagem genética do plurilinguismo literário traz, de fato, uma preciosa contribuição para o conhecimento dos *corpora* envolvidos, sem correr o risco de diluir o plurilinguismo num vasto universo teórico e abstrato. Ela contribui também para a inteligibilidade de um campo às vezes isolado em alguns estudos exemplares e que deve ainda se afirmar diante da persistência dos preconceitos monolíngues. Pois, nos contextos plurilíngues, a situação do autor bem como seu estilo estão indissolivelmente ligados a uma diversidade de idiomas e a uma prática original da tradução cujos vestígios são visíveis e verificáveis nos arquivos. Essa abordagem genética, que reata com o espírito histórico e linguístico dos estudos pioneiros, permite completar a desconstrução das concepções monolíngues e monoculturais da literatura, provando concretamente que o multiculturalismo e o plurilinguismo são elementos essenciais da criação literária. Ela é igualmente capaz de estender consideravelmente o campo do plurilinguismo ao mostrar até que ponto esse fenômeno se impõe em todas as literaturas do mundo.

Assim como a observação da criação coletiva ou a dos processos criativos nos campos não literários (música, arquitetura, teatro, cinema...), o estudo dos escritores plurilíngues e dos tradutores enriquece consideravelmente os *corpora* explorados até então pela crítica genética, contribuindo com novos questionamentos e desafios teóricos e metodológicos. Se, como mostraram os teóricos e os estudos citados mais acima, nenhuma escrita é realmente monolíngue, as escritas que lidam com diversas línguas naturais permitem aos geneticistas identificar mecanismos que habitualmente permanecem imperceptíveis.

Como mostram vários casos já evocados, pudemos assim expor a importância do plurilinguismo em escritores às vezes reduzidos a uma dimensão unicamente nacional ao revelar aspectos até então desconhecidos de suas obras e de suas traduções. Por fim, trata-se de aplicar o programa de Auerbach, que, a propósito da filologia da literatura mundial, afirmava: “nossa pátria filológica é a Terra; não pode mais ser a nação”.⁷⁴

*Tradução de
Júlio Castañon Guimarães*

⁷⁴ AUERBACH, Erich. *Philologie de la littérature mondiale*. Trad. Diane Meur. In: PRADEAU, Christophe; SAMOYAU, Tiphaine (Org.). *Où est la littérature mondiale?* Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2005. p. 37.

DOCUMENTOS

Documentos

Publicam-se nas páginas a seguir fac-símiles de manuscritos que fazem parte do acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) da Fundação Casa de Rui Barbosa. São documentos que se relacionam com o tema do primeiro conjunto de textos deste número da *Escritos*.

Nas primeiras quatro páginas está reproduzido o manuscrito de um poema de Castro Alves. O manuscrito é composto de duas folhas, de que foram utilizados a frente e o verso. Embora aí tenha o título “Apóstolos”, o poema veio a ser publicado com o título “Jesuítas” em *Espumas flutuantes*. Tem como epígrafe versos de “À un martyr”, poema de *Les châtiments*, de Victor Hugo, o que vale a pena de ser salientado, pois na última página do manuscrito estão transcritas, em tradução, as estrofes finais de um longo poema também de Victor Hugo. Na tradução, o poema intitula-se “Lágrimas no ermo”. Trata-se da tradução de autoria não de Castro Alves, mas de Carlos Ferreira. O título em francês é “À Villequier”, e o poema faz parte do livro de Victor Hugo *Les contemplations*.

Nas páginas seguintes, encontram-se datiloscritos, com anotações manuscritas, de três traduções realizadas por Vinicius de Moraes. Primeiro, tem-se a tradução de *The hollow men*, poema de T. S. Eliot. Foi publicada no Suplemento Literário de *A Manhã*, em 19 de outubro de 1941, acompanhada de uma nota do tradutor. Em seguida, vêm duas páginas da tradução de uma peça teatral, *'Tis pity she's a whore*, do dramaturgo britânico John Ford (1586-1639?). Vinicius traduziu o título como *Pena que ela seja uma p...* (No AMLB encontra-se o datiloscrito de outra tradução dessa peça, realizada por Manuel Bandeira, com o título *Pena ela ser o que é.*) Por fim, tem-se a tradução da primeira das *Elegias de Duíno*, de Rainer Maria Rilke. Foi publicada no Suplemento Literário de *A Manhã*, de 14 de junho de 1942, acompanhada de um artigo do tradutor, “A vida, o amor e a morte”, em que ele diz não saber alemão e ter feito o trabalho a partir de edições em francês e em inglês, além de ter contado com a ajuda de amigos.

Apostolos

Ômes pereje vîux vous apportez mon Dieu
 Je vîns vous apporter ma tête!

(V. Hugo)

Quando o vento da Fé soprava Europa
 Como o tufão que impelle ao ar - a tropa
 Das aquias que gosarão no alcantil
 Do limbo de Roma - a pentaria
 O bando dos Apost'los saou dia
 Nos cerros do Brasil

Tropes idos! Extinctos luximintos!
 Ope' da cathedra aos quatro ventos
 Percorra nos ceus...
 Floria após na India ou na Tartaria
 No Mississippi, no Peru, na Arabia
 Uma palmeira - Deus!

Omario Nalty, do Lazio a vîla
 A huya não, as quinas delatella
 Dobbkandez a galé
 Levaram sem saber ao mundo inteiro
 Os vandalos sublimes de Cordeiro
 Os Attilas de fé!

Onde ia aquella não? - No Oriente
 A outra? - No pólo. A outra? - A occidente
 Outra? - No norte. Outra? - No sul.
 E que buscava? A phoca além no pólo
 E ambar o crato no indiano solo,
 Mulheres a Stambul.

AME C. ALVES

Curro - na Australia, pedras em Nicóia!
 «Munha em rezon dia em soy caeira

O filho de Jesus...

« Pescadores... nós vamos no mar fundo
 « Pescar almae pra o Christo em todo mundo
 « Com um anzol - a Cruz! »

Homens de ferro! Mal na vaga fria
 Colombo ou Gama um filho de estória
 No mar nos eccarecer,

Um padre a travessava os equadores,
 Dijo: « Genios! saiz os catibores
 Da matilha de Deus! »

Depois as solidões surpresas vistas
 Esse homem inusual que surgia?
 Foi a primeira vez
 E a onça venando d' esquecida
 Julgando o Crucifixo... alguma clava
 Invenivel Talhy!

O martyrio, o devoto, o carido, o cipinho,
 A pedra, a serpe de setas maninho
 A fome, o frio, a dor
 O insecto, os rios, as lianas
 Chuva, miasmas, setas e savanas
 Horror e mais horror...

Nada tembara aquellas fronte calmas
 Nada surtava aquellas grandes almas

Voltadas pra' angélicas...
 No entanto elles se tumbão no jomato
 Por couraça - a cotaina esparagada
 É uma cruz por bordão!
 Um dia a tata do Inipi selvagem
 Jicava almas... embaixo do golhagem
 Rangera estranho pé...
 O caboclo da ríbe ao chão saltava
 A setta heurada o arco recostava
 Estrugou o borbão...
 E o tucupe brandido a tribu fiera
 De um tigre ou de um jaguar ficava d'espera
 Com gesto ameaçador...
 Surgiu então no meio do terreiro
 O padre colmo, santo, sob alicerce,
 O Papa de amor.
 Quantas vezes então sobre a foguieira
 Dos catalos & ombrios da madeira
 Entre o fumo e a luz...
 Fray do maré murmurava ungião
 « Amão! Eu vim trazer vos minha vida
 Vm trazer vos Jesus! »
 Grandes homens! Apostolos heroicos!
 Elles bijão mais do que os Stoicos!
 « Dor - tu és um prager!
 Felha, és um hito! Braço - és uma gema!
 Crato - és um sceptro! Chamma - um diadema
 « O morte, - és o vibério

Outras vezes no eterno itinerário, *Deus, que viveu em tuos braços, e em tuos braços, humilde e do,*
 O sol, que viveu em tuos braços, *Nestes de um coração de vosso glorioso e da,*
 No Christo a santa Cruz, *Por vos, despenda do!*
 Enviara de vir ashas aos seus dedos
 A mesma Cruz abrindo os braços grandes
 Aos indios subtra, *Oh! eu sei que a terra e o mar, e o céu, e a terra,*
Oh! eu sei que a terra e o mar, e o céu, e a terra,
Oh! eu sei que a terra e o mar, e o céu, e a terra,
 E os ilhéus que o verbo do Messias
 Prepararão de lado o valle ás serras altas, *Eu não resisto mais! Por que em meus braços,*
 No pólo as Equadoras, *Que é que vos arrebata?*
 E o Niagara já contar aos marcos
 E o Chumbos até arremessar aos ares
 O nome de Senhor!

Antônio de Castro Alves

En vos supplico, ó Deus... minha alma sopra e cansa...
 Devós coudi darar
 Sua, bee como uma mãe, humilde, qual criança
 Nunca vos adorar!
 Considerei também seu tecto, desde a aurora,
 Bando e combato, em leito, e trabalhos,
 Esplendores a natureza ao homem que aignora,
 Misterio aclarando o ley de doggalhar.
 Seu en havia apontando a calera guernaga,
 Comprido como mistério...
 Sua en nobi podia, é não tal premio em paga
 Seu en não podia, não,
 Devos que vos também sobre esta terra ponte
 Devos não caber em bronze e em aço...
 O a mim - stult mortal - sem riso ao horizonte
 Me armançasis ophi, a vejo o meador!
 Louvára e a vos assim - Gloriosa
 - A terra a blasphemar,
 Sinto rajando ao céu, bem como do o impetu
 Fajar potes, ao mar!
 Ajaz de suplicando a vinda appareca...
 Devos em honra o sol e as estrelas...
 O que se do mundo o tal e o engenho...
 Sinto, sobre os vós, não há, no mundo!
 Devos, em gloriosa

Oh! viva em choro, e pranto, e trancido...
 Cantagrimas de um peito...
 Devos, em vós, não está, em vós, não está
 O a mim - stult mortal - sem riso ao horizonte
 Me armançasis ophi, a vejo o meador!
 Louvára e a vos assim - Gloriosa
 - A terra a blasphemar,
 Sinto rajando ao céu, bem como do o impetu
 Fajar potes, ao mar!
 Ajaz de suplicando a vinda appareca...
 Devos em honra o sol e as estrelas...
 O que se do mundo o tal e o engenho...
 Sinto, sobre os vós, não há, no mundo!
 Devos, em gloriosa

OS HOMENS ÔCOS

T.S.Eliot

Uma esmelinha para um Pobre Cego

I

Nós somos os homens ôcos
 Os homens empalhados
~~Muitas vezes sempre~~ *muitos juntos curvados*
 O cranio cheio de palha. ~~Huuhuu~~ *Ai de nós!*
 As vozes resse^{quidas}~~quidas~~, se
~~(As)~~ *As* ~~vozes~~ *vozes* ~~que~~ *que* ~~fazemos~~
 São quietas, são alvares
 Como o vento em grama sêca
 Ou ratos correndo em vidro moido
 Na nossa ~~adega~~ *adega* ~~de~~ *de* ~~alca~~.

Vulto sem forma, sombra sem côr,
 Força paralítica, gesto sem moção;

Aqueles que cruzaram
 De olhos fixos, o outro lado do Reino da morte
 Lembram-nos - talvez - não como
 Terríveis almas perdidas
 Mas como os homens ôcos
 Os homens empalhados.

II

Os olhos com que não cuso sonhar
 No reino irreal da morte
 Esses, não voltam mais:
 Ei-los, olhos que são
 Luz de sol numa ruina
 E ~~há~~ *há* ~~o~~ *o* ~~árvore~~ *fonte* ~~que~~ *que* ~~está~~ *está* ~~de~~ *de* ~~se~~ *se* ~~apagando~~ *apagando*
 E ~~há~~ *há* ~~(Vozes que estão~~
 Ao vento cantando
 Mais distantes e solenes
 Que uma estrêla ~~de~~ *de* ~~se~~ *se* ~~apagando~~ *apagando*.

Não me deixeis ir além
 No reino irreal da morte

V. 318 - 1 -

~~Mas tambem~~ ~~acessar~~ ~~de~~
~~N não me desistia usar~~

Deixei-me porém usar

Disfarces deliberados *galhos) curvados*
 Peles *pellos mudo) murchos (murchos)*
 Usas ~~marinhas~~ de rato, penas de corvo, ~~estremos~~ *colagados*
 Num campo
 A ~~manca~~ *de 4*
~~que se~~ *como se* vento, ~~sobera~~
 Unde para onde vai
 Nunca além -

Não aquele ultimo encontro
 No reino do crepúsculo

III

É está a terra do cacto
 É esta a terra defunta
 Aqui imagens de pedra
 Se levantam e aqui ~~reunem~~ *se junta*
 A súplica da mão de um *homem* morto
 À luz de uma estrêla morta.

 É bem assim
 No outro reino da morte
 Um despertar solitario
 Na hora leve em que nós
 Trememos mais de ternura
 E labios que levam beijos
 Partem-se em prece, na pedra.

IV

Os olhos não estão aqui,
 Não vivem olhos aqui
 No vale da morta estrêla

Nesse vale desdentado
~~Boca~~ *partida desmantelada)*
~~Boca~~ *aberta* (dos nossos reinos perdidos)
~~Deitos~~ *partidos)*

Nesse humano fim do mundo

Seguimos tateando
~~Passos~~ *Mudos)*
~~Sons~~ *de* palavras
~~Reunidos~~ *Reunidos)*
 Reunidos ao longe das praias do rio túmido

Cegos
~~Sua~~ *vôz*, a não ser
 Ressurjam-nes olhos

Estrélas perpétuas
Resas multifolias
Do reino do crepúsculo
Única esperança
D^es homens vasio.

v

Vamos rodar em volta de cacto
Em volta do cacte, em volta do cacto
Vamos redar em volta de cacto
Até ^{de/}amanhã às cinco.

Entre a ideia
E a realidade
Entre o movimento
E o ato
Cai a Sombra

Peis Teu é o Reino

Entre a concepção
E a criação
Entre a emeção
E a resposta
Cai a Sombra

A Vida é muito longa

Entre o desejo
E o espasmo
Entre a potencia
E a existencia
Entre a essencia
E a descendencia *ped*
Cai a Sombra

Peis Teu é o Reino

Peis Teu é
A Vida é
Peis Teu é o

V.M. 318

-3-

U

Assim ~~que~~ será o fim do mundo
Assim ~~que~~ será o fim do mundo
Assim ~~que~~ será o fim do mundo
Não com um ~~can~~^{boia (bong)} mas um berre.

(traduzido em 3.8.41)

Vinicius de Moraes

VM nº 318

-4-

~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~

I.º ATO

~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~
(A nua diante da casa de Flório)

FREI/
~~FRADE~~

- Chega de discussões sobre isto! Sabes muito bem, meu filho, que não se trata aqui de questões académicas ... Uma filosofia mais amena poderia telerar argumentos que não se pode justificar, mas o Céu não admite brincadeiras. Intelligências houve que presumiram demais da intelligência, tentando provar per teles sofismas que Deus não existe. Estas descobriram primeiro o caminho mais curto para o Inferno, enquanto enchiam o mundo de um ateísmo diabólico. Tais indagações são inúteis. É bem melhor abençoar a existência do Sol ~~de~~ que ficar pensando por que êle brilha. E no entanto, Aquêles de quem fallas paira mais alto do que o Sol. Basta! Não quero ouvir mais uma palavra sobre o assunto!

GIO. - Bondoso Padre, eu ^{me}abri ~~para~~ ~~abrir~~ as portas de minha alma aflita, despejei-me de tudo o que penso e sinto, tornei-me pobre de segredos. Não deixei uma palavra per ser dita, e disse coisas como jamais houvera cusado. E é êste o consêlo que recebo? Não me será possível, então fazer o que a qualquer outro homem é permitido — amar?

FRADE. - Sim, podes amar, meu querido filho.

GIO. - Como é possível não exaltar uma tal beleza que, fôsse - ela recriada diante dos Deuses, ^{transformaram} e êles a ~~transformam~~ ~~em~~ e Deusa, e cairiam de joelhos diante d'ela como eu ~~caio~~ diante dêles?

FRADE - Oh, imprudente! Oh, louco!...

GIO. - Será que um pequeno nada, um preceito estabelecido pelos homens, êsse de irmão e irmã, deva constituir uma barreira entre minha felicidade eterna e eu? Tivemos, - sim, o mesmo pai. O mesmo ventre deu-nos a ambos nascimento e vida. →

V.M.M. 324

-44-

FRADE. -- Em boa hora. A minha benção para as ^{duas} doas. E que ^{os} que é mais: pedemos realizar a cerimônia ao nascer do sol.

As circunstâncias de beijam e abraçam.
 ↳ Aparecem, na presença, Hippelita e Vasques, que se falam em segredo.

HIPP. -- Ele ficou noivo?

VAS. -- Sim eu estava lá.

HIPP. -- E quando é o casamento?

VAS. -- Hoje, ao amanhecer.

HIPP. -- Ao amanhecer? Perfeito não preciso mais que de duas horas para fazê-lo dormir seu último sono. Tu véras, Vasques se não seu capaz!

VAS. -- Não duvide de sua palavra, senhora. E espero que não davi-
de de minha discrição. Sou inteiramente seu.

HIPP. -- Seres tua a despeito de tudo. — Mas, porque tão rápido? ...
Oh, que homem cruel! Poderia jurar que ele se riria se me visse cherando por tua causa.

VAS. -- É... Esse é um feio defeito que ele tem...

HIPP. -- Não! ~~Esse~~ Que ria ~~quando~~ quando quiser. Estou firmemente decidida. Tu serás fiel ao prometido?

VAS. -- De que me valeria uma traição diante da esperança que tenho de me alçar até ... ~~isso~~

HIPP. -- Até... e meu corpo, Vasques. Ah, a minha mocidade já es-
pera tudo desses prazeres novos. Se fôrmos bem sucedidas,
Seranze não terá ^{mais que} poucas horas para viver.

*Da parte Annabells e
 Saes, todos esperam o casamento,
 e se supuzo Joelhem-a para
 receber a bênção de
 Frei Benaventura.*

P A N D

F I M D O 1.º A T O

Vampi 321

-44-

A PRIMEIRA ELEGIA DE DUINO

Quem pois, se eu gritasse, me ouviria em meio às hierarquias
dos anjos? e ainda ^{que} um deles de repente
me tomasse em seu coração: eu me ^{apagaria} destruido ^(disolvido)
pela sua presença mais forte. Porque outra coisa não é o belo
senão o primeiro grau do terrível; e mal o podemos suportar
e se assim nos assombra, é que desdenha de nos destruir.
Todo anjo é terrível. Hei de conter-me, pois
e hei de reter em mim o apelo de um triste soluço.

Ah, a quem então nos é dado recorrer? Nem aos anjos, nem aos homens.
e os próprios animais, de instinto, como que percebem
que não nos sentimos vivos nem felizes nesse mundo definido.
Resta-nos, talvez, sobre a encosta, uma árvore
a revêr cada dia; resta-nos o caminho de inverno
e a fidelidade a um hábito frívolo que se compraz em nós
e se deixa e nunca mais parte de nós.

Oh, a noite, e a noite, quando o vento cheio dos espaços do mundo
nos cobre a face - a quem não seria ela, desejada
pouquemente inútil, erguendo ante o coração do solitário
sua ameaça. Aos amantes é ela mais amiga?
Ah, que sabem eles senão mascarar a si mesmos e um ao outro
o próprio fado... Não o descobriste, ainda? Lança de teus braços o vazio
para os espaços sensíveis; talvez os pássaros
sintam num vôo emocionado o ar mais amplo.

Sim, amaram-te as primaveras. Muitas estrelas
esperaram que as sentisses. Do passado
uma vaga cresceu, se aproximou; ou então quando ^{nos passos} passavas
junto à janela aberta, era ^{um} o violino a te segredar. Tudo era destino.
Mas lhe estiveste à altura? Não andaste sempre absorto
à espera, como se tudo te anunciasse a bem-amada?

(E onde a queres abrigar, agora que grandes e estranhos sonhos
viverem e morrem em ti, e às vezes deixam-se estar contigo à noite...)
Mas se te sentes ^{saúdo} infeliz, canta os amantes;
ah, que seu sentimento célebre está longe de ser imortal.
Canta, a esses fracos ^{desolado} que quase invejas, que te aparecem

VMm 322

- 1 -

-2-

tão mais amorosos do que os íntimos; ^{satisfeito} não deixa nunca de cantar
a tua inacessível louvação;

pensa que o herói persiste, que seu fim mesmo
^{é um subterfugio de vida; sua última criação.}

Mas os amantes! ^{mas a natureza está lá a coltar em si o amado} sem força, a natureza os acalenta
como se lhe faltasse duplamente a energia para se realizar.

Já pensaste em Gaspara Stampa, a quem
^{todas as frustradas quizeram imitar, exaltando o exemplo}

de tal amante? As mais velhas penas
^{não seriam em nós as mais fecundas? Já não é chegada}
o instante de nos libertar da amaça, embora amantes

resistindo-lhe trêmulos, como resiste a flecha à corda
para viver, concentrada no alvo, um fim mais alto? ^{uma coisa que se ultrapassou e si mesmo!}
Porque não há repouso em nada.

Vozes, vozes! Escuta, meu coração, como outrora

só os santos sabiam escutar, e tanto, que o apelo imenso

os levantava da terra, enquanto prosseguiam de joelhos

inflexíveis, inconscientes de tudo ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~
^{meu} sob a fascinação total da escuta. Não que possas, longe disso

suportar a voz de Deus. Mas ouve o sopro de espaço

a incessante mensagem que é o silêncio.

Sobe a ti agora o murmurar dos que morreram jovens.

Em todos os lugares onde foste, nas igrejas de Roma e de Nápoles
seu destino não te falou de coisas calmas?

Ou mesmo uma inscrição se impunha, grave
como um dia, naquele voto que viste em Santa Maria Formosa.

Que se quererão eles? Com doçura
quero libertá-los da aparência de engano que às vezes
perturba um pouco o movimento puro de suas almas.

Naturalmente ^{mais hábitos em}
bem certo, deve ser estranho não estar mais na terra
^{ter noções}
não ~~seguir~~ mais hábitos apenas conseguidos
não dar mais nem às rosas nem às coisas em promessa
a significação de um futuro humano

Vejni 322

-2-

-3-

deve ser estranho nada mais ser na angustia infinita das mãos
 ter que abandonar mesmo o proprio nome
 como um brinquedo jogado.

Estranho, não mais desejar desejos, estranho vê
 tudo o que foi laço na vida, se desfazer voltendo no espaço.
 Morrer é doloroso, e há tanta coisa a reencontrar para nos podermos sentir
 devagar, uma parcela da etrnidade. No entanto
 os vivos cometem o erro de tudo distinguir. Os anjos(dizem)
 nem sempre sabem se caminham entre vivos ou mortos. O eterno rio
 leva atravez os dois reinos, sem parar, todas as idades
 e em ambos, o que se ouve é sua voz.

Na verdade eles não nos querem, esses eleitos precoces da morte
 docemente e ser se liberta da terra como do seio materno
 ao mesmo tempo que prossegue em seu caminho. Mas nós, que precisamos
 de tão grandes misterios, nós, para quem
 a vitoria nasce do luto, sem eles, poderíamos viver?
 Será vã a legenda de que outrora, para chorar Linos
 a primeira música ousou penetrar a rigidez da materia inerte
 e tanto, que então, no espaço emocionado, ~~xxx~~por onde
 quase divino o jovem se esvanecia
 o vasio, fecundado, conheceu emfim essa vibração
 que para nós se tornou em extase, consolação, ~~seccro~~...

Tradução de
 Vinicius de Moraes.

-3-

V.M.M. 322

DE PAPEL E DE RECEPÇÃO

As histórias que o papel conta: papel e investimentos simbólicos na correspondência da prisão do 2º marquês de Alorna (1726-1802)

Vanda Anastácio

Como resistir ao fascínio do papel? Como escapar à sedução exercida pelas infinitas possibilidades de seus usos? Como abarcar a multiplicidade de significados simbólicos e emocionais investidos no papel ao longo do tempo? Como poderemos dissociar as possibilidades de expressão e de comunicação que o papel possibilita, da identidade que ajuda construir, das redes que permite tecer e das comunidades de práticas que possibilita gerar?

Neste trabalho, gostaríamos de examinar essas questões centrando-nos, brevemente, em duas dimensões da *mobilidade* desse objeto: uma dimensão mais ampla, relacionada com o comércio internacional de papel, documentando a circulação de papel importado em Portugal nos séculos XVII e XVIII, e uma dimensão mais restrita, focando a importância vital da circulação de papel no seio de um grupo relativamente pequeno de pessoas, formado por familiares, parentes, clientes e protetores.

FABRICO, COMÉRCIO E CONSUMO DE PAPEL

Embora o fabrico de papel em Portugal esteja documentado desde 1411¹ e haja provas da presença da imprensa no território desde 1487,^{2,3} durante a maior parte da Época Moderna, Portugal foi, em grande medida, um importador de

¹ RUAS, João. Notícia sobre a História do papel em Portugal. *Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias*, Lisboa, v. 33, p. 31-37, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cultura/2344>. Acesso em: 11 set. 2023.

² MARTINS, José V. de Pina. *O Tratado de Confissom e os problemas do livro impresso em Portugal no século XV*. Lisboa: INCM, 1973; MENDES, Valentina Sul. *Os incunábulo das bibliotecas portuguesas*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura; Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1995.

³ Os primeiros livros impressos em território português foram fruto do engenho de impressores judeus e católicos: em 1487, o impressor judeu Samuel Gacon publicou, em Faro, uma versão do Pentateuco. A esse incunábulo seguiu-se, um ano depois (1488), a obra de Sánchez de Verrial, que publicou, em Chaves, um livro sobre os sacramentos cristãos com o título *Sacramental*. Em 1489, Eliezar Toledano (novamente um impressor judeu) publicou em Lisboa os *Comentários ao Pentateuco* de Moshe ben Nachman e no mesmo ano foi publicada em Chaves uma obra em português sobre o sacramento da penitência, o *Tratado de Confissom* (ver: MARTINS, José V. de Pina. *O Tratado de Confissom*; MENDES, Valentina Sul. *Os incunábulo das bibliotecas portuguesas*).

papel fino. Durante os séculos XV e XVI, os principais fornecedores parecem ter sido os fabricantes da França e da Itália,⁴ mas no século XVII, durante os 60 anos em que Portugal integrou o Império Habsburgo enquanto parte da “Monarquia Dual” (1580-1640),⁵ as dinâmicas de disponibilidade e de prestígio do papel europeu alteraram-se. No início de 1600, apesar da forte concorrência dos fabricantes de Génova, a França era o maior exportador europeu de papel,⁶ mas por volta de 1630 os primeiros moinhos de papel movidos pela força do vento foram estabelecidos na Holanda e, na década de 1670, os fabricantes holandeses tinham já aperfeiçoado um novo dispositivo tecnológico, conhecido como “o batedor holandês” ou “cilindro holandês”, que não só melhorou a qualidade do produto, mas também aumentou a sua produção. Segundo o historiador Mark Kurlansky, “Um ano após a instalação dos batedores, a Holanda tornou-se um exportador de papel branco e um grande concorrente internacional”.⁷

A reputação do papel holandês não parou de crescer com o passar do tempo. Em 1751, no artigo “Papier”, incluído na *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers* editada por Diderot e D’Alembert, o Chevalier de Jaucourt afirmava que embora “França, Holanda, Génova e Inglaterra” fossem os países que “melhor fazem papel”, o papel holandês era o mais branco de todos,⁸ e concluía que “a Holanda faz o papel mais bonito do mundo, e em maior quantidade”.⁹ Naquela época, o papel fino holandês superava a produção de qualquer outro país. Joseph Jérôme de La Lande, um cientista francês que escreveu *Art de faire le papier* (Arte de fabricar papel) em 1761, procurou investigar esse estado de coisas e dedicou vários capítulos do seu livro ao exame das diferenças entre os

⁴ MELO, Arnaldo Faria de Ataíde e. *O papel como elemento de identificação*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1926. Disponível em: <https://purl.pt/182>. Acesso em: 12 set. 2023; ANASTÁCIO, Vanda. Introdução. *Visões de glória* (Uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha). Lisboa: INIC-Gulbenkian, 1994. v. 2, p. XI-XXVI; ANASTÁCIO, Vanda. *Leituras potencialmente perigosas e outros estudos sobre Camões e a sua época*. Lisboa: Caleidoscópio, 2020. p. 162-169.

⁵ SCHAUB, Jean Frédéric. The union between Portugal and the Spanish Monarchy. In: BOUZA, Fernando; CARDIM, Pedro; FEROS, Antonio (Org.). *The Iberian world 1450-1820*. Londres: Routledge, 2019.

⁶ MÜLLER, Lothar. *White magic: the age of paper*. Cambridge; Malden: Polity, 2014. p. 37-46.

⁷ KURLANSKY, Mark. *Paper*. Paging through history. Nova York: Norton & Company, 2016. p. 170.

⁸ “Les manufactures de papier se sont multipliés dans presque toute l’Europe; cependant la France, la Hollande, Gènes & Angleterre sont les pays où on le fait le mieux. En general il depend beaucoup de la qualité du linge dont on se sert dans les lieux où on fabrique le papier [. . .]. C’est pour cela que les papiers de Hollande & de Flandres sont plus blancs que ceux d’Italie & de France, & beaucoup plus que celui d’Allemagne” (JAUCOURT, Chevalier de. Papier. In: DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond [Ed.]. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*. Chicago: University of Chicago, 1751. Disponível em: <https://encyclopedia.uchicago.edu>. Acesso em: 12 set. 2023).

⁹ “La Hollande qui fait le plus beau papier du monde, & en plus grande quantité” (Ibid.).

modos de produção de papel na França e na Holanda (incluindo a construção das fábricas, a triagem de trapos, os processos de branqueamento etc.). La Lande reconheceu as inovações tecnológicas holandesas, destacou o facto de os fabricantes de papel holandeses dependerem da importação de trapo para poderem trabalhar, mas admitiu, embora com relutância, que o papel holandês era “mais suave, mais fino, mais liso, macio e transparente” do que o papel francês.¹⁰ A competição entre os dois países pelo mercado internacional chegou a incluir actos de espionagem industrial por parte de proprietários de fábricas e de funcionários do governo francês,¹¹ e levou até à criação de marcas d’água enganosas por fabricantes de papel franceses, como “armes d’Amsterdam”, para dar a entender que eram holandeses.¹²

Em Portugal, no mesmo período, houve várias tentativas para desenvolver a produção de papel. Várias manufaturas foram estabelecidas em Lisboa (1623), Tomar (1633) e Vila Viçosa (1637), mas a produção portuguesa de papel fino era escassa e as empresas foram de curta duração.¹³ A procura por papel aumentou exponencialmente após a restauração da independência, em 1640. Durante os 28 anos de guerra que se seguiram, o papel foi fundamental para alimentar a máquina de propaganda impressa impulsionada pelo recém-aclamado rei d. João IV. Em 1641 foi criado o primeiro periódico português – a *Gazeta da Restauração*¹⁴ –, e agentes e embaixadores portugueses inundaram as cortes e imprensas europeias com panfletos e memoriais em várias línguas, defendendo o direito do novo rei ao trono português.¹⁵ Sobreviver como país independente implicou, também, reestruturar a administração pública e criar uma burocracia baseada na circulação de documentos em papel, capaz de gerir um Império com territórios na Índia, África e Brasil. Hierarquias de comando e redes

¹⁰ “*Le papier de Hollande a un oeil plus doux, plus fin, plus uni, plus transparent [...] Le papier de Hollande est plus épais, mieux fourni que le nôtre*” (LA LANDE, Joseph Jérôme de. *Art de faire le papier*. Paris: Saillant & Nyon, 1761. p. 81-82).

¹¹ KURLANSKY, Mark. *Paper*. Paging through history, p. 232.

¹² *Ibid*, p. 131.

¹³ Ver: RUAS, João. Notícia sobre a história do papel em Portugal, p. 2-3; Viterbo VITERBO, Francisco Sousa. *Artes industriaes e indústrias portuguesas, o vidro e o papel*. Coimbra: [s. n.], 1903. p. 70; MELO, Arnaldo Faria de Ataíde e. *O papel como elemento de identificação*, p. 23-26.

¹⁴ DIAS, Eurico Gomes. *Gazetas da Restauração (1641-1648): uma revisão das estratégias diplomático-militares portuguesas*. Lisboa: ID-MNE, 2006.

¹⁵ MARQUES, João Francisco. *A parenética portuguesa da Restauração 1640-1668: a revolta e a mentalidade*. Porto: INIC, 1989; BOUZA ÁLVAREZ, Fernando. *Imagen y propaganda: capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: Akal, 1998; ANASTÁCIO, Vanda. Heróicas virtudes e escritos que as publiquem. D. Quixote nos papéis da Restauração. *Revue der iberischen Halbinseln*, Berlim, n. 28, p. 117-136, 2007; ANASTÁCIO, Vanda. Fragmenting Iberia: images of Castile in seventeenth century Portuguese pamphlets. *Portuguese Studies*, Leeds, v. 25, n. 2, p. 199-214, 2009.

de correspondentes operavam à distância por meio de ordens e disposições escritas.¹⁶ Em 1655, 15 anos após a separação política de Espanha, o historiador português Manuel Severim de Faria, no seu livro *Notícias de Portugal*, afirmava que o papel era “coisa de muito uso” em Portugal, mas notava que “todo nos vem de fora”.¹⁷

Os governantes portugueses tornaram-se cada vez mais conscientes dessa procura crescente. Preocupados com a dependência do país das importações dos grandes fabricantes de papel da França, Génova e Holanda, tentaram incentivar os empresários interessados a desenvolver a produção papelreira. Em 1706, um investidor genovês chamado Giuseppe Maria Ottoni (ou José Maria Ottone, na versão portuguesa) obteve uma licença do rei d. Pedro II que lhe concedia o monopólio do fabrico de papel no Norte de Portugal. Em associação com Marcos Bacelar Dantas, oficial do exército estacionado no Minho, estabeleceu uma manufatura em Braga.¹⁸ Em 1708, foi criada outra fábrica em Santa Maria da Feira¹⁹ e 10 anos mais tarde d. João V apoiou a parceria estabelecida entre o mesmo Giuseppe Maria Ottoni e dois oficiais do governo (o conde da Ericeira e João Neto Arnaud) para construir uma fábrica de papel maior na Lousã.²⁰ Até à morte de d. João V, ocorrida em 1750, tinham sido criadas pelo menos quatro novas fábricas de papel (em Paranhos, Lousã, São José de Braga e Abelheira), a maioria por particulares, que contavam com o apoio legal do Estado.²¹

¹⁶ PÉREZ FERNÁNDEZ, José María. Paper in motion: communication, knowledge and power: case studies for an interdisciplinary approach. *Cromohs. Cyber Review of Modern Historiography*, Florença, n. 23, 2020, p. 81-112; MÜLLER, Lothar. *White magic*, p. 31-37.

¹⁷ FARIA, Manuel Severim de. *Notícias de Portugal*. Lisboa: Officina Craesbeeckiana, 1655. p. 19.

¹⁸ OLIVEIRA, Aurélio. Fabrico de papel em Braga no século XVI. *História: Revista da Faculdade de Letras, Porto*, ano III, v. 8, p. 25, 2007; SANTOS, Maria José Ferreira Maria. *José Maria Ottone e a indústria do papel em Portugal no século XVIII*. O Papel Ontem e Hoje. Catálogo da Exposição. Coimbra: Renova; Arquivo da Universidade de Coimbra, 2008. p. 41.

¹⁹ SANTOS, Maria José Ferreira dos. *A Indústria do papel em Paços de Brandão e Terras de Santa Maria* (sec. XVIII e XIX). Santa Maria da Feira: Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, 1997; GASPAR, Andreia Filipa Jorge. *Pelos caminhos da indústria do papel: uma abordagem histórico-geográfica. O caso da Soporcel*. Coimbra, 2014. Relatório Final de Estágio (Mestrado em Ensino de História e Geografia) – Universidade de Coimbra. p. 45-62.

²⁰ CAMPOS, Maria do Rosário Castiço de. A fábrica de papel da Lousã e o processo de industrialização em Portugal. *História: Revista da Faculdade de Letras, Porto*, n. III, v. 10, p. 145-150, 2009.

²¹ COSTA, Avelino Poole da. A indústria do papel em Portugal. *Boletim da Direcção Geral da Indústria*, Lisboa, série 2, n. 22-25, 1946; MACEDO, Jorge Borges de. *Problemas de história da indústria portuguesa no século XVIII*. Lisboa: Estudos de Economia Aplicada, 1963; SEQUEIRA, Gustavo de Matos. *A Abelheira e o fabrico do papel em Portugal*. Lisboa: Tipografia Portugal, 1935; COSTA, Leonor Freire; LAINS, Pedro; MIRANDA, Susana Münch. *História económica de Portugal (1143-2010)*. 3. ed. Lisboa: Esfera dos Livros, 2014; LUZ, Alex Faverzani da. O fomento manufatureiro em Portugal e os efeitos da política económica pombalina (século XVIII). *Revista Trilhas da História*, Três Lagoas, v. 8, n. 15, p. 90-104, jul./dez. 2018.

A produção, porém, era principalmente de papel pardo, de embrulho e de embalagem, e demasiado escassa para atender às necessidades do país. Além disso, o aumento da produção de papel provocou o aumento da procura de trapo, e surgiu um comércio paralelo de exportação desse último material, que se expandiu à sombra da indústria, e levou à escassez de trapos, conduzindo mesmo, em algumas ocasiões, à interrupção do fabrico. De acordo com um Alvará emitido em abril de 1749 proibindo a exportação de trapo,²² a maior fábrica de papel da Lousã corria o risco de fechar devido à escassez de trapos causada por “homens que os compram e os mandam para fora destes Reinos”.^{23,24}

Apesar das mudanças de governo, a produção de papel continuou a estar no centro das preocupações dos decisores portugueses. Após o Terramoto de Lisboa de 1755, d. José I e o seu primeiro-ministro, Sebastião José de Carvalho e Melo, dedicaram especial atenção à indústria papelreira no quadro da reconstrução das infraestruturas económicas e financeiras.²⁵ A política de reduzir as importações de bens de consumo e estimular as exportações só poderia ser alcançada melhorando as indústrias existentes e criando outras novas. Para fomentar a sua manufatura, o governo adquiriu as fábricas de papel com dificuldades financeiras e assumiu a sua administração.²⁶ Mais uma vez, foram implementadas medidas de atração de investimento privado por meio da concessão de empréstimos, privilégios legais e isenções fiscais. Em consequência, foram instaladas pelo menos seis novas fábricas de papel em São Payo-Moreira dos Cónegos (1787), Santa Maria da Feira (1789), Queluz, Rio de Mouro e Alenquer (1790-91) e Paços de Brandão (1795).²⁷

²² MELO, Arnaldo Faria de Ataíde e. *O papel como elemento de identificação*, p. 87.

²³ *Ibid.*, p. 96.

²⁴ Sobre o comércio internacional de trapos, ver: MÜLLER, Lothar. *White magic*, p. 46-51.

²⁵ Pedreira, Jorge. Os negociantes de Lisboa na segunda metade do século XVIII: padrões de recrutamento e percursos sociais. *Análise Social*, Lisboa, v. 27, n. 116-117, p. 407-440, 1992; PEDREIRA, Jorge. *Tratos e contratos: actividades, interesses e orientações dos investimentos dos negociantes da praça de Lisboa (1755-1822)*. *Análise Social*, Lisboa, v. 31, n. 136-137, p. 355-379, 1996.

²⁶ *Ibid.*, p. 374; CAMPOS, Maria do Rosário Castiço. *Redes de sociabilidade e poder: Lousã no século XVIII*. Coimbra, 2003. Dissertação (Doutoramento em História Moderna) – Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras; LOURENÇO, José Henrique Leitão. *A indústria na Vila de Alenquer (1565-1931)*. Alenquer: Alenculta, 2017; LOURENÇO, José Henrique Leitão; MOREIRA, António. Desenvolvimento industrial e atraso tecnológico em Portugal na segunda metade do século XVIII. In: SANTOS, Maria Helena Carvalho dos (Coord.). *Pombal revisitado*. Lisboa: Estampa, 1984. v. 2.

²⁷ *Ibid.*, p. 64; CARREIRA, Maria de São Luiz da. *Marcas de água, Arquivo Histórico Parlamentar – Monarquia Constitucional 1821-1910*. 2012. Tese (Mestrado em Arquivística) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012. p. 47-48.

Jacome Ratton (1736-1821) fez parte do grupo de empresários apoiados pelo marquês de Pombal que se sentiram tentados a investir em papel. Nas suas memórias, publicadas em 1813, Ratton afirma que, nas décadas de 1760 e 1770, a maior parte dos papéis finos que circulavam em Portugal eram importados, principalmente de Génova, França e Holanda, e testemunha quer o desvio de matérias-primas, quer a escassez e má qualidade do papel produzido localmente:

Desvanecido o projecto da fábrica de chitas, lembrei-me estabelecer uma de papel fino, parecendo-me ser igualmente proveitosa, senão de maior utilidade; por ser hum genero de primeira necessidade, e de grandissimo consumo em Portugal, e suas colonias, vindo-lhe todo de fora, principalmente de Itália, França e Hollanda, para cujos países se transportavam os poucos trapos, que se aproveitavão.²⁸

A julgar pelos argumentos apresentados por Estevão Cabral na *Memória sobre o papel*, que apresentou à Academia das Ciências de Lisboa em 1791, no final do século XVIII, a situação não tinha mudado muito. Não só a escassez de trapos continuava a ocorrer como as importações avultadas de papel fino eram, em sua opinião, causa de empobrecimento e de desperdício dos recursos nacionais:

Reduzo o meu assunto a falar de uma só cousa, por motivo da qual nos sai das mãos um tesouro, que pela nota impressa das alfandegas, consta serem mais de duzentos mil cruzados, que todos os anos contribuímos a Génova e à Holanda. O papel digo.²⁹

Nessa altura, a produção holandesa de papel havia alcançado tal nível de proficiência e de prestígio que era quase impossível, a qualquer indústria nascente, competir com ela.

²⁸ RATTON, Jácome. *Recordacoens de Jacome Ratton, fidalgo cavalleiro da Caza Real, cavalleiro da ordem de Christo, ex-negociante da praça de Lisboa, e deputado do tribunal supremo da Real Junta do Commercio, Agricultura, Fabricas e Navegação*. Sobre occurrencias do seu tempo, em Portugal, durante o lapso de sessenta e tres annos e meio, aliás de maio de 1747 a setembro de 1810, que rezidio em Lisboa: acompanhadas de algumas subsequentes reflexoens suas, para informacoens de seus proprios filhos. Com documentos no fim. Londres: H. Bryer; Bridge Street; Blackfriars, 1813.

²⁹ CABRAL, Estevão. *Memoria sobre o papel*. In: CARDOSO, José Luiz (Ed.). *Memorias económicas da Academia das Ciências de Lisboa para o adiantamento da agricultura, das artes e da indústria em Portugal e suas conquistas (1789-1815)*. Lisboa: Banco de Portugal, 1991. t. 4, p. 154.

HISTÓRIAS E USOS PRIVADOS

De que modo se refletiram as inovações no fabrico de papel e as mudanças no equilíbrio de forças nos circuitos comerciais, na vida das pessoas? Gostaria de argumentar que a qualidade, a proveniência do papel e até mesmo a sua disponibilidade ou escassez têm implicações nas práticas sociais, nas perceções individuais, nas formas de expressão pessoal e nos investimentos emocionais e de sentido que lhe estão associados.

A 3 de Setembro de 1758, em Lisboa, houve um atentado contra o rei d. José. A responsabilidade do crime foi imputada ao duque de Aveiro e aos marqueses de Távora, que foram torturados e executados em público, em 13 de janeiro de 1759, após julgamento sumário. O mesmo destino teve o conde de Atouguia, genro dos marqueses, dois dos seus filhos e alguns criados.³⁰ Na manhã do mesmo dia, outro genro dos presumíveis culpados, o 2º marquês de Alorna, d. João de Almeida Portugal, foi detido em casa e encarcerado, sem acusação formal nem julgamento, na torre de Belém. Segundo o registo dos presos tornado público por Alberto Telles em 1887, d. João foi transferido para o forte da Junqueira a 2 de janeiro de 1761.³¹ Seis meses depois, a mulher e os filhos foram enviados para o convento de São Félix, em Chelas.³² O filho d. Pedro, herdeiro do título da Casa de Alorna, foi colocado sob a tutela do marquês de Pombal. A família ficaria separada durante 18 anos, até à morte de d. José I, a subida ao trono da rainha d. Maria I e o afastamento do marquês de Pombal.

O marquês de Alorna descreveu as condições em que viveu encarcerado no forte da Junqueira num livro redigido por volta de 1775, quando ainda se encontrava detido, intitulado *As prisões da Junqueira durante o ministério do marquez de Pombal*, que teve grande circulação manuscrita até ser publicado pela primeira vez em 1857. Nele se refere às más condições das celas, à penúria em que viviam os presos e às humilhações a que eram submetidos.³³

Quando foi transferido para o Forte da Junqueira, o edifício, situado na margem do Tejo, perto da água, acabava de ser modificado para poder servir de prisão. Eram 19 celas, situadas num andar intermédio entre a cave, onde havia

³⁰ NEVES, José Cassiano. *Lisboa e a tragédia dos Távoras*. Lisboa: [s. n.], 1983. p. 103-120.

³¹ TELLES, Alberto. A Bastilha Portuguesa. *A Ilustração Portuguesa*, Lisboa, ano 3, n. 42, p. 5-72, maio 1887.

³² ALORNA, Marquês de. *As prisões da Junqueira durante o Ministério do marquez de Pombal, escriptas alli mesmo pelo marquez de Alorna, uma das suas victimas, publicados conforme o original*. Edição: José de Sousa Amado. Lisboa: Typographia de Silva, 1857.

³³ *Ibid.*

duas câmaras de tortura e um cemitério, e o andar superior, onde ficavam os aposentos do diretor da prisão, de um escrivão, o capelão e os guardas. As celas eram pequenas e mal iluminadas. Não havia lugar para os presos se deitarem, mas, depois de muita insistência, d. João conseguiu autorização para construir um catre a partir de portas e barrotes velhos. Os prisioneiros eram mantidos em isolamento e impedidos de contactar uns com os outros e com o mundo exterior.

D. João sabia que estava inocente e viveu a situação de encarceramento como um ultraje à sua linhagem, à sua pessoa e à sua honra. Encarou a privação dos privilégios, a separação da família, o isolamento e o confinamento como ameaças à sua individualidade e à sua sanidade. Apesar de saber que podia piorar suas condições de vida, enfrentar a tortura e até a morte se tentasse entrar em contacto com os seus familiares, estava pronto a arriscar tudo para conseguir apoios. Segundo o seu relato, sempre que não havia guardas presentes, os presos encontravam meios de comunicar uns com os outros através de batimentos e sussurros “pelas janelas e às vezes pelas portas”.³⁴ A única forma de enviar mensagens para familiares, amigos e simpatizantes envolvia o suborno de guardas, criados e porteiros, mas dependia, acima de tudo, da disponibilidade de instrumentos e materiais de escrita. O mais versátil de todos e o mais fácil de esconder era, claramente, o papel. Mas não era fácil obtê-lo numa prisão onde os detidos deveriam permanecer incomunicáveis. Nessas circunstâncias, que podemos considerar extremas, o papel é investido de significados inesperados.

PAPEL E EMOÇÕES

Segundo o relato do marquês, no início da sua chegada ao Forte da Junqueira contava com a “alma compassiva”, a “bondade natural” e a “caridade” de um guarda, de nome Domingos, para comunicar com outros presos e contrabandear mensagens para sua família.³⁵ Juntamente com alguns criados, Domingos havia criado uma verdadeira rede de distribuição de cartas e de bens essenciais, dentro e fora do forte.³⁶ Infelizmente, ao fim de um ano e meio essas irregularidades

³⁴ “Os presos neste estado de tristeza não podiam deixar de recorrer a outro modo de desafogar o animo, que a forma destas prisões lhe apresentava; começaram a falar pelas janelas e algumas vezes pelas portas. Para condução das vozes dava bastante facilidade o muro do corredor” (Ibid., p. 27).

³⁵ “No princípio houve aqui um moço, chamado Domingos [...] que era de genio compassivo, e de uma bondade natural admirável. Continuamente estava empenhado em animar, e consolar estes afflictos [...]” (Ibid., p. 25-26).

³⁶ “Chegou a tanto a sua caridade que aos mais angustiados procurou logo notícias dos seus parentes. O bom sucesso das primeiras empresas o afoitou para outras maiores: todos os que tinham casa receberam deste modo toda a casta de alívios, e assim dinheiro, como coisas de comer, remédios, trastes, etc., de tudo tiveram nesse tempo abundancia.” (Ibid., p. 26).

foram descobertas, o guarda e os seus cúmplices foram presos e o isolamento foi reforçado. Mas, nessa altura, já os presos se tinham posto em contacto com as suas famílias e apoiantes e encontrado várias maneiras de iludir a vigilância.

Ainda que com interrupções, e muito constrangido pela dificuldade em obter materiais de escrita, o marquês de Alorna conseguiu manter uma correspondência secreta com a mulher e os filhos. Para alguém como d. João, para quem as mensagens escritas eram a única forma de entrar em contacto com o mundo fora da cela, o papel oferece a possibilidade de o fazer. Veículo de alívio emocional, torna-se um veículo da expressão escrita que permite fugir ao isolamento e abre a possibilidade de manter viva a esperança da liberdade.³⁷ Como a correspondência da família Alorna durou 18 anos, esta tornou-se também um substituto da expressão do afeto entre marido e mulher, e entre pai e filhos. Mas não poderia ter existido sem suporte material. Com efeito, graças ao papel, o marquês pôde alimentar o relacionamento afectivo com a mulher e acompanhar o crescimento dos filhos, cuja educação monitorizava à distância, dando conselhos, sugerindo leituras, condutas e resistência aos representantes do Estado.³⁸

As condições dessa correspondência variaram de acordo com as oportunidades, a boa vontade dos portadores e até com as mudanças dos regulamentos prisionais. A correspondência conservada é rica em pormenores acerca das várias maneiras como a vigilância era iludida: as mensagens eram entregues ao prisioneiro de noite, passadas aos mensageiros através de frestas nos telhados ou de buracos nas paredes da prisão; escondidas dentro de sacos de tecido pendurados em cordas, à noite, do lado de fora das celas, disfarçados entre restos de comida, enrolados com a roupa suja recolhida periodicamente pelos criados e assim por diante. Os documentos são especialmente eloquentes quando descrevem as dificuldades em fazer chegar papel ao marquês: nas cartas à mulher e às filhas, d. João pede constantemente que lhe enviem papéis e penas.³⁹

³⁷ CASTILLO GÓMEZ, Antónío. Escrito en prisión. Las escrituras carcelarias. *Península: revista de estudos ibéricos*, Porto, n. 0, p. 147-170, 2003; CASTILLO GÓMEZ, Antónío. *Entre la pluma y la pared*. Una historia social de la escritura en los Siglos de Oro. Madrid: Akal, 2006; SIERRA BLAS, Veronica. Escrituras y lecturas em reclusión. *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, Las Palmas, n. 19, p. 23-29, 2019; SILVER, Marie-France. Résister: la correspondance des prisonnières protestantes de la tour de Constance. In: SILVER, Marie France; SWEDERSKI, Marie-Laure Girou (Org.). *Femmes en toutes lettres*. Les épistolaires du XVIIIe siècle. Oxford: Voltaire Foundation, 2000. p. 97-108.

³⁸ ANASTÁCIO, Vanda. La educación de los sentimientos y de las costumbres: el punto de vista del segundo marquês de Alorna (1726-1802). In: BOLUFER, Monica; GOMIS, Juan (Org.). *Educar los sentimientos y las costumbres: una mirada desde la História*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2014. p. 109-130.

³⁹ NEVES, José Cassiano. *Lisboa e a tragédia dos Távoras*, p. 39; ANASTÁCIO, Vanda. Written in prison. In: DIONÍSIO, João (Ed.). *Private do (not) enter*. Personal writings and textual scholarship. Leiden: Rodopi, 2012. p. 43-56. (Coleção Variants, v. 8).

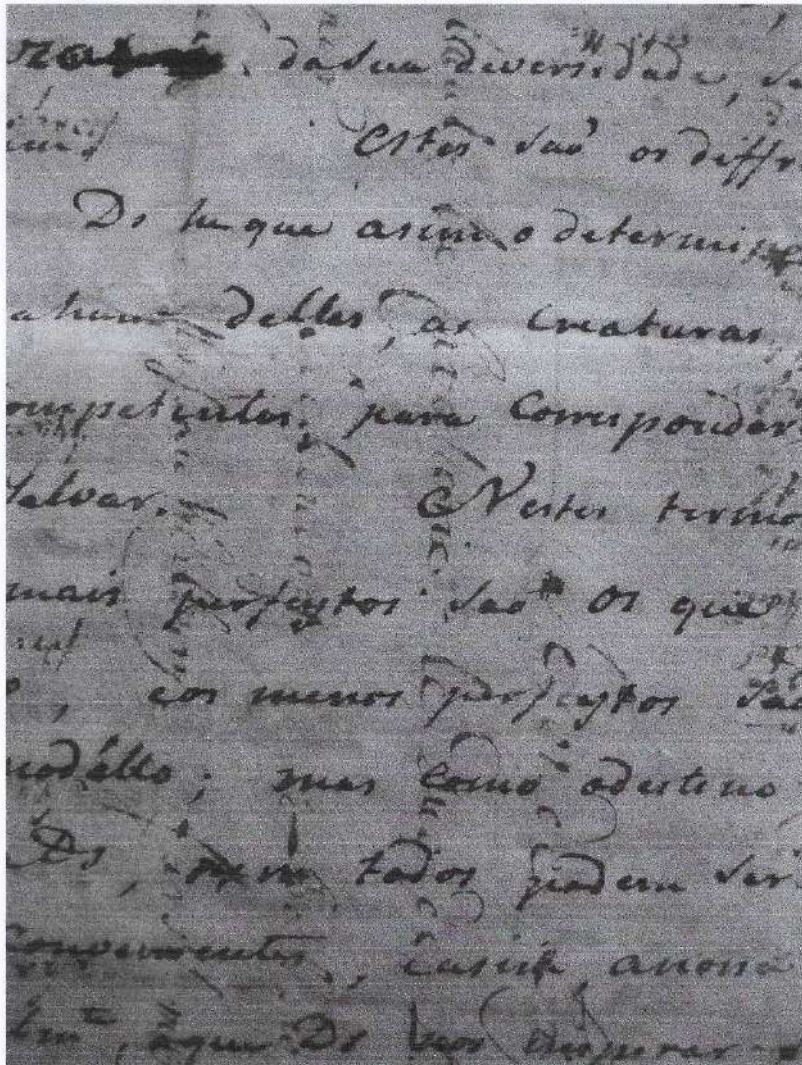
O confinamento, o isolamento, as privações e a incerteza quanto ao futuro eram difíceis de suportar, mas no discurso do marquês de Alorna a falta de papel parece ter sido mais grave do que qualquer outro constrangimento. A escassez de papel levou-o mesmo a inventar um processo de reciclagem dos pedaços soltos que conseguia reunir. Como explicou em carta ao filho, encontrou uma maneira de lavar a tinta dos pedaços de papel usado que lhe chegavam às mãos:

[...] para que tu vejas o aperto, e a pobreza em que me acho: sabe, que este papel que contem o que até agora tenho dito, já foi escrito de outras coisas, e a necessidade que é a mãe das artes, me fez imaginar com bom sucesso, que seria possível molhando-o, desvanecer-lhe as letras, de um certo modo, que seria dilatado explicar-te, e a feicidade foi, ter em que fazer semelhante experiência.⁴⁰

As cartas ainda apresentam as marcas desse processo. Em algumas delas veem-se vestígios de esquadrias, restos de tarjas pretas e de traços dos textos originalmente escritos, o que lhes confere semelhanças com os palimpsestos medievais (Figura 1).

⁴⁰ ALORNA, Marquês de. *Escritos do cárcere* [transcrição, fixação de texto e edição de Vanda Anastácio]. Lisboa: Caleidoscópio, 2022. p. 81.

FIGURA 1



~~Na~~ da sua diversidade, de
estes são os differ
De lu que a seu o determin
a hum d'elles, as creaturas
ou perfectas, para Compor
salvar. Nestes termin
mais perfectos são os que
com menos perfectos são
mod'ello; mas como o destino
De, para todos podem ser
consequentes, e assim a nossa
em, que De vos apanhar

Note-se que o papel não condicionava apenas as possibilidades de comunicação, mas também interferia na expressão escrita. Se atentarmos às queixas do marquês de Alorna sobre a falta de papel, concluiremos que atribui a esse facto algumas características dos seus textos. Escreve ao filho, por exemplo: “Tenho concluído esta carta, que procurei medir pelo papel que pude conseguir e que pude lavar”,⁴¹ e explica à esposa que as instruções que lhe enviava “Não pode ser coisa muito extensa porque para isso seria preciso ter cuidado com mais vagar, que é o que faço tenção de fazer quando tiver mais papel”.⁴² O marquês também atribui à falta de papel o facto de escrever mensagens coletivas às duas filhas em vez de cartas individuais endereçadas a cada uma delas,⁴³ pela falta de pormenor com que trata certos assuntos⁴⁴ e pelo silêncio sobre questões que precisariam ser tratadas mais longamente.⁴⁵ Em carta enviada à esposa chega a mencionar a escassez de papel como um dos inconvenientes que afetam o seu humor e o seu estilo, dizendo:

Não me posso apurar, porque me cansa e me enfastia, e além disso por mais erros que faça não se podem emendar, nem há modo de tornar atrás com tão pouco papel e, assim, estou como Pilatos, que o que escreveu, escreveu.⁴⁶

A escassez de papel reflete-se também na forma como d. João redigiu os seus escritos. As diferenças são visíveis quando se comparam as cartas escritas na prisão com as que escreveu em liberdade. No primeiro caso, o marquês tenta incluir muito texto num espaço curto, não deixa margens, diminui o tamanho da caligrafia, reduz ao mínimo o espaço entre as linhas e substitui os parágrafos por pequenos espaços em branco colocados imediatamente após os pontos finais (Figura 2). Pelo contrário, quando dispõe de papel em quantidade suficiente, segue as regras de apresentação do texto preconizadas nos manuais de redação de cartas da época, que descrevem o que poderíamos designar como

⁴¹ *Ibid.*, p. 99.

⁴² *Ibid.*, p. 46.

⁴³ Por exemplo: “Minhas filhas do meu coração a falta de papel que experimento e que me impede escrever a cada uma de vocês separadamente [...]” (*Ibid.*, p. 85).

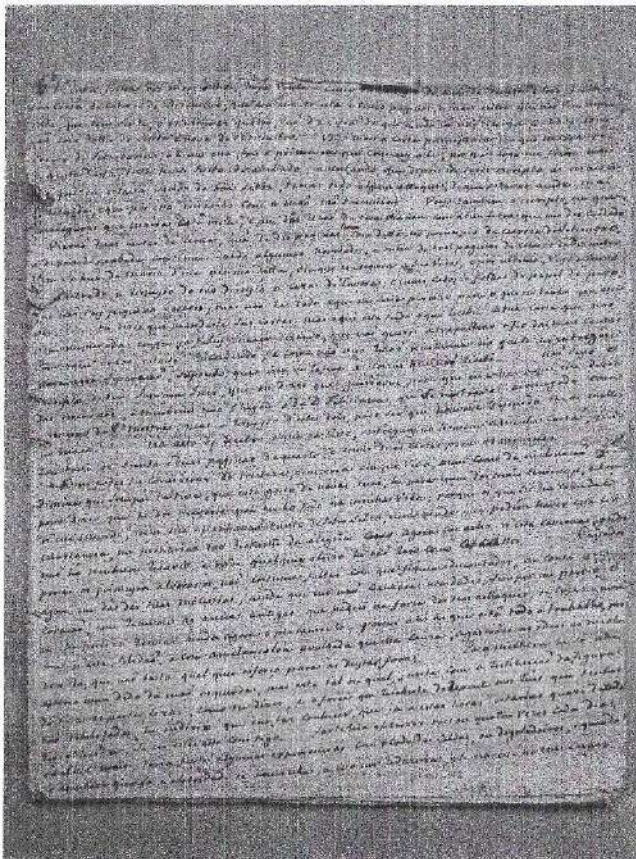
⁴⁴ “Já acabei de escrever a Leonor e, por mais breve que quis fazer a tal parlenga das Ciências, sempre me levou quatro folhas de papel. [...] Lá lhe recomendo que mande mais papel em maços e tem tu cuidado nisso porque, desse modo, me posso eu divertir bastante, fazendo-lhe algum benefício” (*Ibid.*, p. 41).

⁴⁵ “mas, como não tenho papel, nem fiz ainda considerações bastantes a respeito do que tu me dizes da nossa correspondência, ficará isso para outra vez.” (*Ibid.*, p. 58).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 38-39.

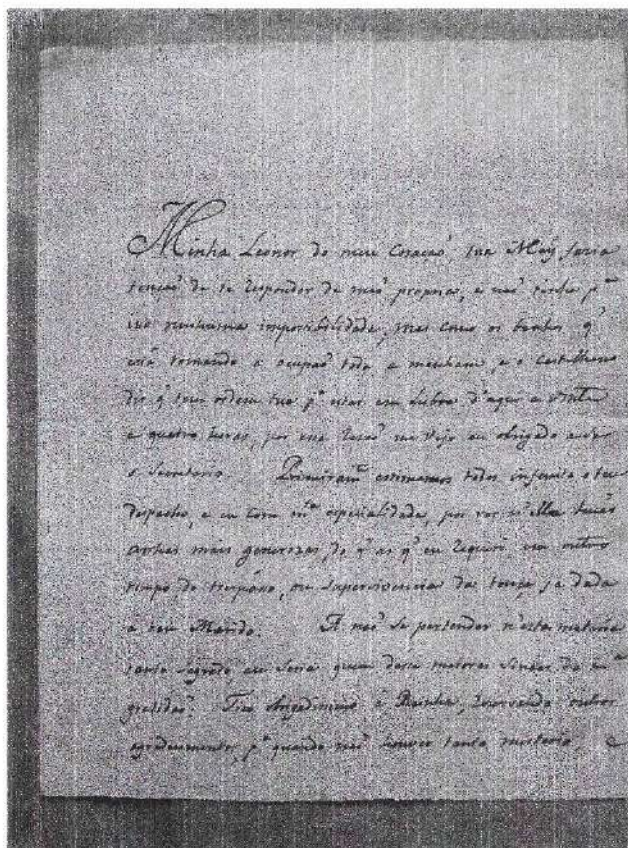
uma “retórica espacial” das cartas, em que os espaços em branco eram investidos de significado. Assim, deixa espaços em branco nos cabeçalhos (refletindo o respeito pelo destinatário) e na margem esquerda (para permitir que o destinatário segure o documento sem cobrir a mensagem) e dá mostras de cortesia para com o seu leitor, desenhando a primeira maiúscula do texto cuidadosamente, e abrindo parágrafos sempre que muda de assunto (Figura 3).⁴⁷

FIGURA 2



⁴⁷ ARAÚJO, Ana Cristina. A correspondência: regras epistolares e práticas de escrita. In: SOBRAL NETO, Maria (Org.). *As comunicações na Época Moderna*. Lisboa: Fundação Portuguesa das Comunicações, 2005. p. 105-124.

FIGURA 3



PAPEL... E PAPEL

Enquanto prisioneiros do Estado, os membros dessa família tiveram que enfrentar uma permanente falta de meios. No entanto, quando se tratava de papel, recorriam, preferencialmente, a papel holandês de boa qualidade. Na opinião do marquês, o “papel de Holanda” era o mais adequado para escrever ao permitir que a pena deslizasse suavemente sobre as páginas. Para poder escrever, d. João estava dependente do fornecimento regular do papel que a família

conseguia contrabandear para dentro dos muros da prisão, mas deu instruções claras acerca das suas preferências. Conhecia bem o papel francês, pois na sua adolescência, quando seu pai foi nomeado vice-rei da Índia, fora enviado para a França para terminar os estudos e vivera em Paris entre 1742 e 1746, na casa do embaixador português d. Luís da Cunha.⁴⁸ Embora não tenhamos provas de que estivesse ciente das tensões existentes na época entre os fabricantes de papel franceses e holandeses e da luta que travavam pelo monopólio do comércio do papel, numa das suas cartas compara ambos os produtos, afirmando:

Também me esquecia dizer-te que recebi três cadernos deste papel, que eu conheço muito bem porque é francês, e todos os desta casta tem excelente aparência, mas na experiência é muito inferior ao de Holanda. É pascento em algumas partes, não corre nele tão bem a tinta, e como esta que uso é da china, que não é tão boa para escrever, ainda se fazem mais sensíveis todos estes defeitos.⁴⁹

Pode dizer-se que o marquês de Alorna fala dos papéis franceses e holandeses “do ponto de vista do utilizador”. Os seus comentários lembram-nos que a qualidade, a textura e a uniformidade da superfície do papel eram especialmente relevantes na época pelo impacto que tinham na execução da complexa técnica manual necessária para escrever à pena, com aparos talhados à mão. Produzir um texto limpo e legível, sem manchas nem borrões, usando esses instrumentos, constituía um desafio. No que se refere ao papel, a julgar pelos documentos sobreviventes, a família de d. João acatou as suas preferências. Um olhar às filigranas do papel das suas cartas revela uma variedade de papéis produzidos na Holanda, principalmente pela firma Dirk & Cornelius Blauw – claramente a mais representada nessa coleção –, mas também papéis fabricados por Sebelle Ketel & Wassenbergh, D. Sebelle & Wend e Adrian Rogge. Trata-se de produtores holandeses bastante conhecidos da região de Zaand que dominaram o comércio internacional de papel na segunda metade do século XVIII. Dado o prestígio e a opinião de qualidade associada ao papel holandês importado, é possível que a sua utilização também fosse vista como um sinal de distinção: para um aristocrata setecentista culto, a escolha do tipo de papel de escrita podia ser encarada como um sinal de distinção, um indicador de pertença à sua classe. Mas a insistência no tipo de papel que desejava receber pode ainda ser

⁴⁸ Monteiro, 2000.

⁴⁹ Carta preservada na Biblioteca da Universidade de Coimbra, *Cartas do marquês de Alorna* (ref.: BGUC Nº 234).

interpretada como uma forma de tentar manter hábitos previamente adquiridos e de permitir que o marquês conservasse, apesar de tudo, algo da sua individualidade.

Proibidas e secretas, essas cartas apresentam outras características interessantes que também justificam a preocupação com a qualidade do papel. Nas suas mensagens, a família Alorna usou três tipos diferentes de tinta: tinta ferro-gálica comum, tinta da china preta e tinta vermelha, fabricada por d. João fervendo em água restos de pau-brasil (retirados de um banco da sua cela) e sumo de limão. Este último era também utilizado como tinta invisível sempre que os correspondentes desejavam fazer comentários ou transmitir informações sobre assuntos políticos ou temas mais íntimos, utilizando as entrelinhas de mensagens formais e inocentes escritas com tinta escura. Para ler esses textos, o papel tinha que ser colocado perto de uma fonte de calor, como a chama de uma vela, e deveria ser suficientemente grosso para não pegar fogo facilmente durante o processo. Alguns dos documentos exibem os três tipos de tinta, pois, após revelar o texto secreto escrito com sumo de limão com a ajuda de uma vela, d. João considerou algumas partes perigosas demais para serem vistas por outras pessoas e riscou-as logo a seguir à leitura com a tinta vermelha de pau-brasil que fabricava na prisão.

Dado o risco de sofrer represálias se as cartas fossem encontradas, podemos perguntar por que motivo o marquês não as destruiu, queimando-as simplesmente. Podemos argumentar que, depois de ter decifrado o conteúdo dessas mensagens, elas se terão tornado, para o seu leitor, algo mais do que simples pedaços de papel descartáveis, e que a materialidade desses documentos terá sido investida de forte significado emocional. O facto de poder tocar e sentir esses escritos parece ter sido encarado, pelo prisioneiro, como uma parte importante da experiência espiritual de receber alguma coisa enviada pelos seus entes queridos. A escrita pode transformar um pedaço de papel numa mensagem, mas o papel que contém essa mensagem torna-se dela parte intrínseca, tornando-a possível, tangível e repetível por meio da releitura.

A observação do progresso tecnológico e da dinâmica evolutiva das necessidades e expectativas da sociedade projetadas no comércio internacional de papel permite ao historiador compreender melhor a centralidade que ele adquiriu no tempo e no espaço. Mas o papel faz parte da vida humana há tanto tempo que os seus usos simbólicos multifacetados tendem a ser invisíveis. Num mundo fascinado pelas possibilidades de desmaterialização graças à produção de artefactos digitais, vale a pena recordar algumas das formas como significados emocionais podem ser projetados sobre esse material que, por ser leve e fácil de transportar, dobrar, esconder e manipular, pode encarnar os anseios recônditos e os afetos mais íntimos de quem o usa.

A recepção da *Missa de Requiem* 1816 de José Maurício Nunes Garcia na década de 1890

Carlos Alberto Figueiredo

José Maurício Nunes Garcia compôs sua *Missa de Requiem em ré menor* (CPM¹ 185) em 1816. Apesar da historiografia do século XIX e posterior insistir que a obra teria sido composta para as exéquias oficiais de d. Maria I (1734-1816), falecida no Rio de Janeiro, em 20 de março de 1816, a documentação existente comprova que a missa executada na cerimônia, em 23 de abril, foi a composição de Marcos Portugal (1762-1830). O *Requiem* de José Maurício foi executado, na verdade, numa cerimônia na igreja da Ordem Terceira do Carmo.²

A *Missa de Requiem em ré menor* é das obras mais conhecidas do compositor carioca e assume grandes proporções e dramaticidade, embora a formação original seja convencional: soprano, contralto, tenor, baixo, duas flautas, duas clarinetas, dois fagotes, duas trompas, dois violinos, duas violas, violoncelo e contrabaixo.³

Várias outras fontes do século XIX, existentes no Rio de Janeiro e em outras cidades brasileiras, tais como Campinas, São João del Rei e Belo Horizonte, transmitem a obra, envolvendo sempre mudanças na orquestração, sendo a mais utilizada no século XIX, aparentemente, aquela feita por Francisco Manuel da Silva.⁴

Muito se tem discutido sobre o fato de o *Requiem em ré menor* de José Maurício apresentar aproveitamento de materiais temáticos do *Requiem* de Mozart (1756-1791), o que é procedente em algumas seções da composição. José Maurício certamente conhecia a obra homônima de Mozart, tendo-a dirigido em 19 de dezembro de 1819, na igreja de Nossa Senhora do Parto.⁵

José Maurício Nunes Garcia compôs pelo menos mais três *Missas de Requiem*, segundo as fontes existentes:

¹ Índice catalográfico das obras de José Maurício Nunes Garcia, segundo MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: MEC, 1970.

² MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1996. p. 121.

³ GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa dos defuntos: composta pelo p^o Joze Mauricio Nunes Garcia com flautas, clarins e timballes ad libitum*. [S. l.: S. N.], 1816.

⁴ MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*, p. 271.

⁵ MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: biografia*, p. 142.

1) *Missa dos Defuntos* CPM 182 (1799), para SATB e baixo contínuo, transmitida por fontes autógrafas e de tradição,^{6,7} englobando a *Sequentia* em fonte isolada e fontes com esboços de instrumentação;

2) *Missa dos Defuntos* CPM 184 (1809), para SATB e baixo contínuo, transmitida por partitura autografa;⁸

3) *Requiem* CPM 190 (s. d.), para SATB, duas trompas, duas violas, dois violoncelos e baixo, transmitida por partitura em cópia de tradição.⁹

O objetivo do presente trabalho é estudar a recepção do *Requiem em ré menor* durante a década de 1890: suas apresentações, críticas, publicação e difusão em outros países. Se José Maurício esteve sempre presente nas cerimônias litúrgicas durante o século XIX, foi naquela década que a divulgação de sua obra ganhou novos rumos, principalmente pela publicação do *Requiem*.

Essa efervescência em torno de José Maurício e sua obra durante a década de 1890, capitaneada pelo visconde de Taunay, está ligada a vários fatores importantes naqueles anos pós Proclamação da República. Segundo Goldberg (2004: 162), “o interesse pelas composições do padre José Maurício Nunes Garcia estava fundamentado não só em seu valor artístico, mas também em uma questão ideológica: era uma questão de patriotismo”. Segundo Carvalho:

A Primeira República, neste momento, está empenhada em uma política de criação de uma identidade nacional, empenhada em uma política de transformação e afirmação do Brasil como uma nação civilizada, sendo que, para isso, é necessário a criação de um patrimônio artístico e cultural que represente esse desenvolvimento tão almejado.¹⁰

A “escolha” de José Maurício e sua obra apresenta o paradoxo de associar a forte tendência germanófila daqueles anos a um preto, sendo a postura do visconde de Taunay francamente contraditória, já que ele próprio, apesar de

⁶ GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa dos Defuntos*. In: _____. *Offício a 4 e Missa dos Defuntos a 4 Vozes e Acompanhamento*.¹⁰ Feito no Anno de 1799 Por Joze Mauricio Nunes Garcia Para o Anniversario Dos S.^{ms} Conegos Defuntos, 1799.

⁷ MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*, p. 262-263.

⁸ GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa dos defuntos a 4 vozes de capella composta por Joze Mauricio N. G. em 1809 p^a a Real capella*. [S.l.: s.n.], 1809.

⁹ MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*, p. 281-283.

¹⁰ CARVALHO apud GOLDBERG, Luiz Guilherme. Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 6., 2004, Juiz de Fora. *Anais* [...]. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004. p. 163.

abolicionista, demonstrava claramente seu racismo em relação aos pretos, calcado em teorias “científicas”.

Dois depoimentos seus ilustram esse posicionamento:

Incontestavel e muitas vezes comprovada é a vocação peculiar aos homens de cor preta e principalmente mestiços para as artes liberais. Ha, entretanto, exageração e não pequena no que geralmente se assevera e importante ressalva a fazer-se – aprendem com effeito depressa, suscitam grande esperança aos professores, parecem dever percorrer brilhante e rapida carreira, mas, chegados a certo ponto, param, estacam e retrogradam de modo sensível, de maneira que existencias que prometiam scintillantes fulgores se atufam, as mais das vezes, na obscuridade e no esquecimento.¹¹

Já foi, aliás, confirmada pelos estudos de ethnologia comparada a observação que acabámos de fazer. Com rarissimas excepções, a educação simultanea e em tudo identica de duas crianças intelligentes, vivas, bem dispostas physica e moralmente, uma, porém, branca, outra preta ou mestiça demonstra, a princípio, maior rapidez de progresso por parte desta, depois certa parada nos tempos da puberdade, e passada esta muito maior adiantamento da outra, que afinal se distancia longe e definitivamente.¹²

Como conseguiu Taunay reunir na figura de José Maurício seus ideais da supremacia da cultura e da música alemãs com sua visão preconceituosa da raça negra, à qual o compositor carioca pertencia? Segundo ele, “raros, raríssimos preenchem, como José Maurício, os destinos que se afiguravam seguros aos admiradores das primeiras manifestações artísticas”.¹³

Sua admiração por José Maurício tem, na verdade, origens familiares. Seu avô, o pintor Nicolas Antoine Taunay (1755-1830), veio para o Brasil como integrante da Missão Artística Francesa, em março de 1816, e desenvolveu grande admiração pelo compositor carioca naqueles anos, admiração que foi sendo legada aos demais descendentes que permaneceram no Brasil.¹⁴

¹¹ TAUNAY, Visconde de. *Uma grande gloria brasileira: José Maurício Nunes Garcia*. São Paulo: Melhoramentos, 1930. p. 56.

¹² *Ibid.*, p. 57.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

Outra questão importante nesse momento, envolvendo José Maurício e sua obra, foi o movimento deflagrado por José Rodrigues Barbosa (1857-1939), em outubro de 1895, a partir de sua coluna “Theatros e Musica” do *Jornal do Commercio* com vistas à reforma da música litúrgica conforme praticada nos templos católicos do Rio de Janeiro.¹⁵ Sua cruzada envolveu vários artistas e intelectuais do Rio de Janeiro, entre os quais Alberto Nepomuceno e o próprio visconde de Taunay. Foi uma batalha árdua durante vários anos, mas que não teve resultados positivos, devido à postura omissa dos arcebispos d. João Esberard (1843-1897) e d. Joaquim Arcoverde (1850-1930). No bojo dessa campanha, a música de José Maurício foi associada aos ideais de música litúrgica, conforme preconizados pelos principais envolvidos. Segundo o visconde de Taunay, “que unção, que solemnidade naquelle *Requiem*, a par de adorabilíssima singeleza! Eis a grande musica, a deixar bem longe todas as dramatisações descabidas na igreja de Rossini, Berlioz, Verdi e tantos outros!”¹⁶

JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA E O VISCONDE DE TAUNAY

Duas personagens são colocadas frente a frente em todo esse processo: o próprio compositor, José Maurício, e seu grande admirador, o visconde de Taunay.

José Maurício nasceu em 1767, no Rio de Janeiro, filho de escravizados libertos. Em 1792, torna-se padre e, em 1798, assume a função de Mestre de Capela da Sé do Rio de Janeiro. Em 1808, com a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro, é nomeado também Mestre da Real Capela. Faleceu em 1830, em grande pobreza. Sua produção musical é imensa, constando principalmente de obras litúrgicas, encontradas em inúmeros arquivos, acervos e bibliotecas no Brasil e no exterior. Foi professor de música de importantes músicos do século XIX, como Francisco Manoel da Silva (1795-1865) e Francisco da Luz Pinto (?-1865), entre outros. Apesar de padre, teve como companheira Severiana Rosa de Castro (?-?), com quem teve cinco filhos.

O visconde de Taunay (1843-1899) foi um escritor, militar e político do Império brasileiro. Era de família aristocrática, sendo filho de Felix Émile Taunay (1795-1881) e Gabriela Hermínia d’Escragnolle Taunay (?-?). Foi aluno do Colégio Pedro II, tendo ingressado no 4º Batalhão de Artilharia do Exército

¹⁵ É importante ressaltar que movimento semelhante já havia sido encabeçado por Oscar Guanabara, em 1892, a partir de sua coluna “Artes e Artistas”, do jornal *O Paiz*.

¹⁶ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, ano 74, n. 00183, 1 jul. 1896, p. 3.

Imperial em 1861. Formou-se em 1863 em Ciências Físicas e Matemática na Escola Militar e, em 1865, iniciou o curso de Engenharia Militar, curso só concluído após a Guerra do Paraguai (1864-1870), da qual participou ativamente na Comissão de Engenheiros. A partir de 1872, passa a se envolver na vida política do Império, filiando-se ao Partido Conservador, tendo sido Deputado Geral pela Província de Goiás, Presidente da Província de Santa Catarina (entre 1876 e 1877), Deputado Geral por Santa Catarina (em 1881), Presidente da Província do Paraná (entre 1885 e 1886) e Senador por Santa Catarina (entre 1886 e 1889). Foi abolicionista e monarquista. Foi jornalista, músico e pintor, tendo se casado, em 1874, com Cristina Teixeira Leite (1855-1938), filha do Barão de Vassouras, com quem teve quatro filhos. Foi também um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, em 1896. Taunay foi oficial da Ordem da Rosa, Cavaleiro da Ordem de São Bento, da Ordem de Avis e da Ordem de Cristo, e, apenas em 1889, no apagar das luzes do 2º Reinado, recebeu de d. Pedro II o título de “Visconde, com Grandeza”. Seu grande envolvimento com a cultura brasileira se expressa, entre outros exemplos, em seu romance *Inocência*, publicado em 1872. Nessa obra, Taunay faz uma acurada descrição da paisagem do sertão de Mato Grosso e de Goiás, seus personagens, sentimentos e linguajar. Um dos projetos mais polêmicos do visconde de Taunay foi a criação, em 1883, junto com André Rebouças (1838-1898), da Sociedade Central de Imigração (SCI). O objetivo dessa sociedade era atrair imigrantes de outros países para suprir a mão de obra para a lavoura brasileira, já bastante carente com o avanço do movimento abolicionista desde 1850. Mas o projeto envolvia alta seletividade. Era dada preferência aos alemães, franceses e italianos, ou seja, europeus de forma geral, com extrema rejeição aos chineses, árabes e turcos.¹⁷ Segundo Hazan, “vê-se que, na opinião de Taunay, a imigração seletiva transcendia os dilemas da agricultura e alentava um ideal identitário situado no plano da formação da nação”.¹⁸ A SCI foi firmemente combatida pelos “nativistas”, entre os quais se destacou o sergipano Sílvio Romero (1851-1914), que empreendia violentas diatribes contra a SCI. A sociedade perdurou até 1891, já com o advento da República e o afastamento do visconde de Taunay da vida política.

O encontro do visconde de Taunay com Bento das Mercês, em 1872, em uma cerimônia na Capela Imperial onde se executou uma obra de José Maurício,

¹⁷ HALL, Michael M. Reformadores de classe média no Império Brasileiro: A Sociedade Central de Imigração. *Revista de História*, São Paulo, v. 53, n. 105, p. 147-171, 1976. p. 160.

¹⁸ *Ibid.*

deflagrou nele a “cruzada” de divulgar as obras do compositor. Tendo assumido os cargos políticos já mencionados, propôs projetos de lei para a inventariação e publicação de obras de José Maurício, quase todos, infelizmente, rejeitados. Foi uma luta constante de 25 anos até a publicação do *Requiem em ré menor*.

As narrativas de Taunay sobre a vida de José Maurício, principalmente em seus escritos da década de 1890, apresentam muitas inverdades, equívocos e arroubos emocionais que prejudicam o real entendimento dos fatos e das personagens. O mais grave é que seus escritos se tornaram textos aos quais a tradição atribuiu autoridade, passando a ser a referência para qualquer outro texto escrito sobre José Maurício. É a total negação da crítica. A historiografia mauriciana se manteve na esteira das ideias do visconde de Taunay, e, só nas três últimas décadas do século XX, a pesquisadora Cleofe Person de Mattos (1913-2002), a partir de fontes primárias, pôde reconstituir grande parte dos fatos, em bases mais sólidas. Ainda assim, a própria pesquisadora não deixou de insistir em certas ideias legadas pela tradição: nem sempre o racional caminha junto com o emocional.

A COLEÇÃO GABRIELA ALVES DE SOUZA (GAS)

Bento Fernandes das Mercês (1805-1887) foi cantor, copista e arquivista da Capela Imperial do Rio de Janeiro, tendo sido também mestre de capela honorário na mesma instituição, a partir de 1861,¹⁹ e efetivo, a partir de 1880.²⁰ Foi também professor de música, regente no Teatro São Pedro, diretor de grupos de música atuantes em igrejas, além de diretor de um liceu musical, na década de 1850.²¹ Segundo Mattos, “a posição como arquivista da Capela Imperial facilitou a Bento das Mercês levar para casa muita música para copiar”,²² não as devolvendo posteriormente, o que já foi o início de sua coleção de fontes mauricianas. Além disso, Bento das Mercês foi adquirindo coleções de outros músicos e copistas atuantes no Rio de Janeiro, tais como José Baptista Lisboa, Francisco Manuel Chaves, Francisco Manuel da Silva, Francisco da Luz Pinto, João do

¹⁹ CARDOSO, André. *A Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro (1808-1889)*. Rio de Janeiro, 2001. Tese (Doutorado em Música) – Universidade do Rio de Janeiro, 2001. p. 172.

²⁰ *Ibid.*, p. 175.

²¹ MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: biografia*, p. 225-226.

²² *Ibid.*, p. 189.

Reis Pereira, Firmino Roiz da Silva, Luiz de Souza Rangel, Victorio Maria Geraldo, José de Faria Barros e Francisco Antônio da Costa,²³ o que fez com que essa coleção tomasse proporções fabulosas. Encontramos os vestígios dessa multiplicidade de origens nos diversos valores e numerações, muitos rasurados, encontrados nas capas ou nos primeiros fólios das partituras contidas na coleção de Bento das Mercês.

Já com idade avançada, em 1885, Bento das Mercês fez a proposta da venda de sua coleção ao Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, que não foi aceita.²⁴ E, assim, a coleção permaneceu com ele até sua morte, em 1887. Herdaram os manuscritos suas cunhadas Veridiana Carolina (?-?) e Peregrina Belarmina (?-?), sendo posteriormente legados a Gabriela Alves de Souza (?-?), que fez, então, a proposta de venda da agora conhecida como “Coleção Gabriela Alves de Souza” (Coleção GAS) ao governo federal da época.²⁵

Os trâmites para essa venda foram lentos, com idas e vindas da verba a ser destinada para tal. Em 14 de março de 1896, a *Gazeta de Notícias* lança um desafio ao Instituto Nacional de Música, que talvez tenha iniciado o processo que culminou na aquisição da Coleção GAS: “por que não trata o Instituto [Nacional de Música] de enriquecer-a [sua biblioteca] com os manuscritos do padre José Mauricio? É elle quem se deve pôr em campo para descobrir o seu paradeiro; [...]”²⁶ Porém, só um ano e meio depois, surge uma nova notícia sobre o assunto, no *Jornal do Commercio*:

A collecção Gabriella Alves de Souza, que comprehende 112 composições ineditas do grande José Mauricio Nunes Garcia e pelo qual a proprietaria pede a somma relativamente minima de 2.000\$ deve, para honra do Brasil, ser adquirida pelo Estado e ir constituir precioso patrimonio do nosso Instituto de Musica.²⁷

Em 15 de outubro de 1897 é aprovada uma emenda do deputado João Pandiá Calógeras (1870-1934) em nome do Instituto Nacional de Musica, tendo sido decisiva para a liberação da verba:

²³ Ibid.

²⁴ CARDOSO, André. *A Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*, p. 211-213.

²⁵ MATOS, Cleofe Person de. *José Mauricio Nunes Garcia: biografia*. p. 190.

²⁶ GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro: ano XXII, n. 00074, p. 2, 14 mar. 1896.

²⁷ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 77, n. 00277, p. 1, 6 out. 1897.

augmente-se de 2.000\$ á consignação dada para compra de livros, afim de com essa quantia ser adquirida a collecção de composições ineditas do padre José Mauricio, conhecida como collecção Gabriella Alves de Souza, e que consta de 112 manuscriptos.²⁸

Finalmente, em 9 de março de 1898, o processo parece ter se encerrado:

O Sr. Visconde de Taunay recebeu do Sr. Dr. Rodrigues Santos a seguinte carta: “Tenho a felicidade de comunicar a V.Ex. que hoje forão entregues ao Ministerio do Interior dous caixotes com manuscriptos e originaes de musica do padre José Mauricio, bem como o requerimento da Sra. Gabriella Alves de Souza, requerimento que foi pessoalmente entregue ao Sr. Rodrigues Barbosa. Com esse documento e as musicas recebi eu a carta junta da mesma senhora. Estão, pois, corôados os seus esforços e com a constancia e insistencia do genio de V. Ex. Estou certo de que muitas preciosidades ocultas terão o mesmo brilho que tão generosamente soube dar a essas composições.

A carta da Sra. Gabriella Alves de Souza é a seguinte: “Sr. Dr. Rodrigues dos Santos. – Cumprimentando-o, participo que os seus conselhos despertarão em meu espirito a lembrança de que sou brasileira e que portanto devo ser patriota e que cedo as musicas do padre José Mauricio pela quantia de 2000\$ ao governo desejando deste modo elevar o nome daquele patricio que tão nobremente soube com o seu talento honrar a nossa patria”.²⁹

Nesse interregno entre o início das negociações com Gabriela Alves de Souza e a efetivação da compra e entrega ao Instituto Nacional de Música, há indícios de que o material que estava nos dois caixotes foi manipulado por alguns dos envolvidos na campanha pela compra. Em carta a Luiz de Castro, publicada na *Gazeta de Noticias*, Alberto Nepomuceno agradece por sua indicação ou de Frederico do Nascimento para catalogar as composições do padre José Maurício, além de repará-las e restaurá-las,³⁰ ou seja, teria já havido uma organização prévia das partituras muito antes do encerramento do processo de compra.

²⁸ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 77, n. 00327, p. 2, 23 nov. 1897.

²⁹ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 78, n. 00068, p.3, 9 mar. 1898.

³⁰ GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro: ano XXII, n. 00079, p. 2, 19 mar. 1896.

E o visconde de Taunay comenta: “tive prazer contemplando [...] [a] importante collecção de musica, desse insigne compositor sacro [...]”.³¹ Outra informação na *Gazeta de Noticias* aponta para o fato de que Alberto Nepomuceno teria consultado o manuscrito original do *Requiem*,³² o que é corroborado por ele mesmo na “Advertência” de sua edição da obra.³³ O fato é que, após a chegada das partituras na biblioteca do Instituto Nacional de Música, seu próprio diretor, Leopoldo Miguez, teria se debruçado sobre o material: “o homem atirou-se ao trabalho com a atividade e consciencia que em tudo põe e já tem tirado copias do acervo Bento das Mercês, há poucos mezes adquirido pelo Estado [...]”.³⁴

Embora o colecionismo seja uma atitude fortemente condenada pela Arquivologia, por gerar lacunas em arquivos e acervos, prejudicando sua integridade e organicidade, é preciso admitir, porém, que o colecionismo de Bento das Mercês foi o que salvou grande parte das fontes mauricianas. Sabemos da paulatina devastação do arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, principalmente no início do século XX, mas os manuscritos de José Maurício na posse de Bento das Mercês acabaram sendo salvos desse destino trágico. E pior ainda seria se ele tivesse conseguido vender sua coleção para o Cabido. Assim, a enorme Coleção GAS encontra-se até hoje preservada na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), tendo restado no arquivo do Cabido apenas cerca de 30 obras de José Maurício.

A PUBLICAÇÃO DO *Requiem*

Um dos primeiros indícios nos periódicos do Rio de Janeiro de uma possível publicação do *Requiem em ré menor*, de José Maurício, é uma carta de Isidoro Bevilacqua da Casa Bevilacqua publicada no *Jornal do Commercio*, em março de 1896, nos seguintes termos:

No nosso humilde estabelecimento já temos ha bastante tempo editado musica para orchestra ou banda em partitura, possuindo todo o material e dispondo de pessoal idoneo [...]. O que na verdade tem faltado são as ocasiões

³¹ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 74, n. 00183, p. 3, 1 jul. 1896.

³² GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro: ano XXIII, n. 00019, p. 1, 19 jan. 1897.

³³ NEPOMUCENO, Alberto. Advertência. In: GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa de Requiem* (1816).

³⁴ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 78, n. 00166, p. 3, 16 jun. 1898.

de editar música em partitura. Para a publicação pois, das obras do Padre José Maurício, estamos no caso de fazê-la em condições especiais [...].³⁵

Em carta a Luiz de Castro, publicada na *Gazeta de Notícias*, Alberto Nepomuceno apresenta a ideia de se reduzir para órgão o acompanhamento orquestral das diversas composições e publicá-las dessa forma. Argumenta ele sobre o barateamento dos custos e a maior facilidade para execução das obras, bastando haver um harmônio disponível.³⁶

Em seguida, o visconde de Taunay apresenta à Câmara um projeto para o governo despende uma pequena quantia com a impressão de obras musicais do padre José Maurício.³⁷ Em 28 de junho, Nepomuceno faz uma audição ao piano em sua casa, em Petrópolis, da redução para órgão ou harmônio e vozes, que seria o formato final do texto da publicação,³⁸ o que significa dizer que o trabalho de redução já estava em curso há pelo menos alguns meses, talvez a partir do sinal positivo de Bevilacqua, e, provavelmente, a partir de sua ideia sobre reduções como saída para a publicação das obras de José Maurício.

A publicação do *Requiem* foi orçada em 1.000\$, e Luiz de Castro exorta:

não devemos contar senão com a iniciativa particular, e por isso convém que arranjem os nós mesmos capitais [...]. Abra-se pois uma subscrição popular em que cada um concorra com dez tostões e enviem-se listas aos collegas de imprensa dos Estados. E se a quantia arrecadada não chegar, o que é possível, organizem-se concertos [...].³⁹

E as contribuições continuam ocorrendo:

Foram já distribuídas muitas listas a distintos cavalheiros, entre os quais mencionaremos os Srs. commendador Joaquim de Mello Franco, Dr. Carlos Jordão, maestro Paulo Carneiro, Francisco Castellões, commendador Ribeiro da Fonseca, Paulo Tavares, da Revista *Brasileira* e outro.⁴⁰

³⁵ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 74, n. 00072, p. 3, 12 mar. 1896.

³⁶ GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro: ano XXII, n. 00079, p. 2, 19 mar. 1896.

³⁷ GAZETA DA TARDE. Rio de Janeiro: ano XVII, n. 00139, p.1, 20 maio 1896.

³⁸ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 74, n. 00183, p. 3, 1 jul. 1896.

³⁹ GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro: ano XXII, n. 00088, 28 mar. p. 2, 28 mar. 1896.

⁴⁰ GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro: ano XXII, n. 00329, p. 1, 24 nov. 1896.

No início de 1897, anúncios estimulavam a adesão de novos subscritores: “nas oficinas da casa Bevilacqua imprime-se uma *Missa* do Padre José Maurício, redução para vozes e harmonium do maestro Alberto Nepomuceno. Corra o publico a inscrever-se nas listas dos subscritores dessa louvavel tentativa [...]”.⁴¹

Porém, apesar de todos os esforços e listas de subscrições, atingiu-se em meados de janeiro apenas a quantia de 600\$, o que leva Lulu Junior⁴² a protestar em sua coluna “Artes e Manhas”:

Ah! se se tratasse de *engrossar* algum mandão triangular, de fazer alguma manifestação espalhafatosa a um politico influente, choveriam os contos de réis. Mas José Maurício morreu há muito, e na nossa terra os enthusiasmos duram pouco.

Mas que faz o clero? o que faz o arcebispo? Não fazem nada, não se interessam por um musico que foi padre. [...].

Bastaria que os benemeritos das nossas immensas ordens religiosas [...] fossem assignar, cada qual um exemplar, que custa apenas 8\$, para que o Requiem do padre José Maurício não tardasse a ser impresso.

Aqui appello para elles, e neste meu appello quero incluir mui especialmente as senhoras da devoção do Sagrado Coração de Jesus. São religiosas e protectoras das artes. Dupla razão para que contribuam para a impressão de uma obra artistica e religiosa como o Requiem do padre José Maurício.⁴³

A comissão do Sagrado Coração de Jesus logo se manifestou positivamente: “as distinctas senhoras d’essa comissão resolveram não só assignar varios exemplares da missa como angariar assignaturas entre as pessoas de suas relações”.⁴⁴

Novas contribuições continuaram a chegar. O sr. Eugenio Fontainha encabeçou uma lista de subscrição entre seus amigos de Juiz de Fora que afe-riu 368\$ para pagamento de 46 exemplares da missa de *Requiem*. Entre os contribuintes estavam: Fontainha & C., Francisco Pinto Figueira, Gaspar Nascimento, José Augusto da Fonseca, Joaquim de Azevedo Vieira, Francisco

⁴¹ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 77, n. 00006, p. 2, 6 jan. 1897.

⁴² Pseudônimo de Luís de Castro.

⁴³ GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro: ano XXIII, n. 00019, p. 1, 19 jan. 1897. Destaque no original.

⁴⁴ GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro: ano XXIII, n. 00022, p. 2, 22 jan. 1897.

Baptista de Oliveira, José T. Rodrigues, Francisco Antonio Brandi, Augusto Lopes Motta, Corrêa & C., Corrêa & João Rosa, Corrêa & Corrêa, Francisco Antonio de Macedo, Antonio Meilhac, dr. T. Tollendal, ch. de Andrade & C., *Correio de Minas*, dr. J. Canuto de Figueiredo, Joaquim de Almeida Queiroz, J. Barroso da Sila, Antonio Martins de Castro Junior, Francisco de Paula Castello, Luiz Barbosa de Medeiros Gomes, M. Levy, Hygino Costa, Carolina Bello Barbosa, Eduardo de Andrade, Antonio Augusto de Andrade Santos, A. Cardoso, dr. Eduardo de Menezes, Guilherme Bartelo, Ataliba Campos & C., Leon Annibal, Gustavo Cruz, dr. Jovelino Barbosa, B. Halfeld, Francisco Mariano Halfeld, dr. Antonio Carlos Ribeiro de Andrade, dr. F. Valladares, dr. Luiz Penna e dr. Josino de Araujo, tendo o primeiro da relação subscrito cinco, o segundo dois e os outros um exemplar.⁴⁵ Outra contribuição importante, no valor de 400\$, foi dada pelo dr. Godofredo Leão Velloso, “finíssimo artista” do Rio de Janeiro.⁴⁶ E o visconde de Taunay informa sobre mais contribuições: “Visconde de Ouro Preto, dr. Affonso Celso, barão de Maia Monteiro e coronel Gentil José de Castro, cada um com 50\$, além dos drs. José Paranaguá, Rodolpho Henrique Baptista e generaes Costa Guimarães e Mello Rego”.⁴⁷ Inscreveram-se ainda as sras. condessa de Tocantins, d. Luiza Isaac B. Lins, d. Luiza Guido, d. Adelia Curvello, srs. dr. Bernardo Pereira, Dufriche, Bernhard Wagner, Alfredo Bastos, e do sr. Theodoro Goetze, também de Juiz de Fora, foi recebida uma lista com 20 assinaturas.⁴⁸ Houve contribuições também de Curitiba⁴⁹ e Porto Alegre.⁵⁰ A Venerável Ordem Terceira da Penitência contribuiu com 500\$,⁵¹ e a Venerável Ordem 3ª de Nossa Senhora do Monte do Carmo com 200\$, tendo o visconde de Taunay reservado essa quantia para a impressão da missa de 1801 (em Si bemol), publicada algum tempo depois.⁵²

A lista de subscritores identificados leva a algumas reflexões, embora os dados sejam muito incompletos. É notável a adesão de subscritores de Juiz de Fora, que levantaram 528\$. No Rio de Janeiro, o total arrecadado foi de 1396\$,

⁴⁵ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 77, n. 00026, p. 2, 26 jan. 1897.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 77, n. 00028, p. 3, 28 jan. 1897.

⁴⁸ GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro: ano XXIII, n. 00036, p. 2, 5 fev. 1897.

⁴⁹ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 77, n. 00054, p. 3, 23 fev. 1897.

⁵⁰ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 77, n. 00066, p. 5, 7 mar. 1897.

⁵¹ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 77, n. 00161, p. 2, 11 jun. 1897.

⁵² GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro: ano XXIII, n. 00255, p. 1, 12 set. 1897.

mas se excluirmos desse total as significativas contribuições de duas instituições religiosas e do dr. Godofredo Leão Velloso, a quantia cai para 296\$ para os demais subscritores, sendo que desses apenas cerca de três são músicos, e amadores. Aparentemente, os músicos profissionais não se interessaram pela questão, bem como o público em geral da capital federal.

O incansável visconde de Taunay descreve seus esforços para conseguir a quantia necessária para a impressão do *Requiem*:

Foi prova decisiva a impressão da *Missa de requiem*, que afinal arranquei – sim arranquei é o termo adequado – dos prélos. É que não é nada agradável estar se, sobretudo em época de tão generalizada escassez de dinheiro, a pedirchar, a mendigar junto de amigos e conhecidos um obolo qualquer para dar se á estampa uma obra musical de uns 80 anos atrás e missa funebre por cima.

“Ainda se fosse cousa no gosto moderno, reflexionava um com mal disfarçado suspiro.” “Que! objectava outro, um requiem! Para longe o agouro!” Terceiro muito seriamente me declarou que antipathisava com o tom de ré menor em que a musica estava escripta! Muitos, quasi todos, ou todos assignavão só por méra condescendencia para com a pessoa que os importunava, o que, só por si, não constitue certamente causa de satisfação.⁵³

Tantos esforços foram recompensados, e, em novembro de 1897, foi publicada, finalmente, a *Missa de Requiem em ré menor*, de José Maurício:

⁵³ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, ano 77, n. 00285, p. 2, 14 out. 1897.

FIGURA 1 – ANÚNCIO DA PUBLICAÇÃO DA *MISSA DE REQUIEM*.

PADRE JOSÉ MAURICIO



Está publicada
A
MISSA DE REQUIEM
EM
Ré menor
para solo e câro
mixto com acompanhamento de orches-
tra, do immortal brasileiro e compositor
sacro padre **José Mauricio Nu-
nos Garcia**, transcripta para órgão
ou harmonium pelo maestro **Alberto
Nepomuceno**, precedida de uma
noticia biographica do autor pelo emi-
nente escriptor **Visconde de Tau-
nay**.
Preço de cada exemplar, S. D. 10/000.

A' venda
NA CASA DE PIANOS E MUSICA
DE
E. DEVILACQUA & C.
43 RUA DOS OURIVES 43
Sucursal em S. Paulo
84 A Rua de S. Bento 84 A

Fonte: *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 4, 19 nov. 1897.

A publicação resultante contém 60 páginas com a redução de orquestra para harmônio ou órgão, além das vozes.⁵⁴ Há também oito páginas introdutórias com uma foto de José Maurício, uma “Advertência” – sucinto, porém, importante documento de intenções editoriais –, além de um esboço biográfico de José Maurício, redigido pelo visconde de Taunay, e duas listagens de obras: a primeira com a cópia fiel feita por Manoel Porto Alegre daquela feita pelo próprio José Maurício, em 1811, e a segunda das obras contidas na Coleção GAS, ainda nos trâmites da compra.

Há uma pergunta que há muitos anos me persegue: por que publicar o *Requiem 1816* e não outras obras da Coleção GAS? Um *Requiem* é destinado a uma cerimônia litúrgica tão específica. É verdade que nessa época as cerimônias fúnebres eram frequentes e elaboradas, como poderemos ver na listagem que se encontra mais adiante neste texto. Mas, ainda assim... a documentação levantada na HDB-BN não esclarece a dúvida.

QUESTÕES TEXTUAIS DA PUBLICAÇÃO

A publicação da redução do *Requiem em ré menor* envolve questões textuais complexas. A “Advertência”, ao registrar as fontes utilizadas para a edição, já causa confusão:

Esta redução foi feita da copia de um manuscrito de propriedade do professor Martiniano Ribeiro Bastos, de S. João d’El-Rei, copia que depois conferi com um exemplar da reorquestração que Francisco Manoel da Silva fez da Missa de Requiem, de propriedade do professor João Rodrigues Cortes, do Instituto Nacional de Musica; e com o manuscrito original do autor, existente no espolio do fallecido cantor da extincta Capella Imperial, Bento das Mercês.⁵⁵

Na ordem de prioridades, o autógrafo de José Maurício vem por último, precedido por uma cópia de tradição e uma reorquestração. Mais adiante, parece que

⁵⁴ GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa de Requiem* (1816) para sólos e coros com acompanhamento de orchestra. Reduzida para órgão ou harmônio por Alberto Nepomuceno. Precedida de um esboço biográfico do autor pelo visconde de Taunay. Rio de Janeiro: Irmãos Bevilacqua, 1897.

⁵⁵ NEPOMUCENO, Alberto. Advertência. In: GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa de Requiem* (1816) para sólos e coros com acompanhamento de orchestra. Reduzida para órgão ou harmônio por Alberto Nepomuceno. Precedida de um esboço biográfico do autor pelo visconde de Taunay. Rio de Janeiro: Irmãos Bevilacqua, 1897.

as prioridades se invertem. Nepomuceno, depois de mencionar a instrumentação original da *Missa*, passa a atacar a reorquestração de Francisco Manoel da Silva:

A reinstrumentação que Francisco Manoel da Silva fez está abaixo de toda a crítica, porquanto, além de desfigurar o trabalho de José Maurício, singello, simples, com uma orgia de trombones, tira-lhe ou prejudica-lhe os efeitos originaes, como se dá, por exemplo, na chamada de trompas do *Tuba mirum*.⁵⁶

Em artigo publicado há 20 anos,⁵⁷ apresentei algumas conclusões sobre a questão da ou das fontes utilizadas para a edição do *Requiem*. Inicialmente, não encontrei a partitura copiada por Ribeiro Bastos em São João del Rei, mas sim partes cavadas⁵⁸ copiadas por Ribeiro Bastos (1835-1912) e Presciliano Silva (1854-1910). Continuando minha linha de pensamento:

A edição de 1897 traz substanciais modificações ao texto musical da obra, modificações essas que não se encontram nos manuscritos copiados por Ribeiro Bastos e Presciliano Silva, feitos com certeza a partir do material autógrafa ou cópia dele.

Por outro lado, essa edição coincide, nos mínimos detalhes, com um manuscrito depositado no Conservatório de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com 161 páginas, tendo como título *Missa de Requiem por P. José Maurício em 1817. Orchestrada por A. Nepomuceno. Encontra-se l'original (sic) no Instituto Historico e Geographico Brasileiro*. Esse manuscrito, uma reorquestração, consta de fl, ob, cl I, II, fg, cor I,II. tp. SATB, vl I, II, vla, vlc, cb.⁵⁹

Passo a discutir, então, duas hipóteses:

A primeira, apoiada pela declaração feita pelo próprio Alberto Nepomuceno, é a de que esse manuscrito da UFMG seria não uma reorquestração feita

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ FIGUEIREDO, Carlos Alberto. A edição de 1897 do Requiem de José Maurício Nunes Garcia. *Brasiliána: Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música*, [Rio de Janeiro], n. 8, p. 22-26, maio 2001.

⁵⁸ Materiais utilizados por cantores e instrumentistas, normalmente extraídos da partitura.

⁵⁹ FIGUEIREDO, Carlos Alberto. A edição de 1897 do Requiem [...], p. 24.

por esse compositor, mas sim uma cópia daquela partitura, de Ribeiro Bastos, material esse perdido [...].

A segunda hipótese é que esse manuscrito da UFMG tenha sido, na verdade, uma reorquestração feita a partir da edição de Alberto Nepomuceno, num paralelo com a situação de dois outros manuscritos dessa obra, depositados no *Museu Carlos Gomes*, de Campinas, reorquestrações feitas, com certeza, a partir dessa edição.

De toda forma, permanece em aberto a questão sobre a fonte principal efetivamente utilizada por Alberto Nepomuceno para sua edição da *Missa de Requiem em ré menor*.

Esse problema das fontes do *Requiem* vai se manifestar em um debate ocorrido na imprensa do Rio de Janeiro envolvendo Rodrigues Barbosa, o crítico de música do *Jornal do Commercio*, e Norberto Amâncio de Carvalho, um regente de orquestra atuante na cidade.

UM DEBATE SOBRE FONTES

Em 6 de julho de 1895, ocorreram as exéquias do marechal Floriano Peixoto (1839-1895) na igreja da Cruz dos Militares. Na ocasião, foi executada a *Missa de Requiem em ré menor*, de José Maurício, com orquestra e solistas, sob a regência de Norberto Amâncio de Carvalho (?-?). O crítico de música Rodrigues Barbosa, do *Jornal do Commercio*, esteve presente na cerimônia e expressa sua indignação com a execução da obra em sua coluna “Theatros e Música”. Sua indignação se prende principalmente à reorquestração executada, com uso de pistons e trombones.⁶⁰ Barbosa argumenta que possui uma cópia do manuscrito original da missa que se achava no arquivo da extinta capela imperial e compara a simplicidade da orquestração original com aquela apresentada na cerimônia.⁶¹ E conclui, indignado: “não sabemos quem é esse individuo, nem como se chama; o que é certo é que elle faz-nos a impressão de um falsário pelo seu crime e de um sacrilego pela sua impiedade”.⁶²

No jornal *O Paiz* do dia seguinte, o regente “falsário e sacrilego” se apresenta e se defende:

⁶⁰ JORNAL do Commercio. Rio de Janeiro: ano 73, n. 00169, p. 1, 9 jul. 1895.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

O abaixo assignado [Norberto A. de Carvalho] professor de musica e regente da orchestra que executou a missa e *Requiem* do padre José Mauricio, declara ao senhor que redigiu o artigo critico inserido no *Jornal do Commercio* de hoje sobre as exequias por alma do marechal Floriano Peixoto que S.S. está equivocado.

Sou musico ha trinta e tantos annos e já não se tocava o original dessa composição.

Ha quarenta annos, essa instrumentação que serviu no dia 6 do corrente na Cruz do Militares existe no archivo da ex-capella imperial, hoje cathedral.⁶³

Ataca, então, de forma contundente, os conhecimentos de Rodrigues Barbosa: “o critico revela ignorância em matéria musical”,⁶⁴ passando a fazer considerações, tais como “as orchestras modernas não executam as partituras antigas com os instrumentos originaes”, ou “o *D. Juan* de Mozart não tinha trombones e esses instrumentos foram introduzidos muitos annos depois da morte do autor”.⁶⁵

Frisa que “a instrumentação original do Requiem do padre José Mauricio tem só duas trompas e o maestro Francisco Manoel reformou-a para as orchestras modernas, o que tem sido aceito por todos os professores do Rio de Janeiro”.⁶⁶

No dia seguinte, em sua coluna “Theatros e Musica”, Rodrigues Barbosa apresenta sua réplica, discutindo ponto por ponto a resposta do regente, que o acusou de “ignorante em matéria de música”.

O Sr. professor confessa que é professor de musica ha trinta e tantos annos e já não se tocava o original dessa composição; e que ha quarenta annos a instrumentação que se sérvio (sic) existe no archivo da ex-capella imperial. O que prova isso?

Porventura o tempo póde justificar e sancionar as deturpações sem nome com que os ineptos queirão macular a obra immarcessivel (sic) do genial compositor brasileiro?

⁶³ O PAIZ. Rio de Janeiro: ano XI, n. 03924, p. 3, 10 jul. 1895.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid.

Por que ajuntarão instrumentação de fancaria de músicos ignorantes á concepção grandiosa do preclaro maestro?

Por que não executão a missa como foi escripta, habil e engenhosamente orchestrada pelo seu autor?⁶⁷

Utiliza o trunfo de sua posse de uma cópia do autógrafo de José Maurício para rebater a afirmação de Norberto sobre a instrumentação original da obra, mas se equivoca ao negar a existência da reorquestração de Francisco Manoel da Silva:

Segundo nos affirmarão, e reza a tradição, Francisco Manoel não reformou essa partitura, pela qual tinha muita admiração.

Admittindo, porém, a hypothese de que elle o tivesse feito, seria esse acto um crime tanto mais imperdoavel, por isso mesmo que partia de um homem de merecimento, como era Francisco Manuel da Silva.⁶⁸

Passa, finalmente, a rebater as afirmações de Norberto de Carvalho sobre a prática das orquestras modernas, apresentando como exemplo a execução da *Missa em Si menor*, no Conservatório de Música de Paris, sob a direção de Claude-Paul Taffanel (1844-1908) nesse mesmo ano, em que foram utilizados instrumentos de época, tais como o *oboé d'amore*, o *oboé da caccia* e os trompetes que tocam no registro de clarino. Com relação ao *D. Juan*, de Mozart, reafirma a presença de trombones nessa ópera e ainda traz exemplos de utilização desses instrumentos em outras obras do compositor austríaco, como o *Requiem* e *A flauta mágica*.⁶⁹

Não foi possível encontrar desdobramentos desse debate nos periódicos do Rio de Janeiro. Rodrigues Barbosa foi grosseiro em sua primeira crítica, expondo seus condicionamentos estéticos e ideológicos, e Norberto foi prepotente ao atacar o crítico de forma agressiva. Revelou também estar condicionado por sua prática de tantos anos sem ter o necessário respaldo para suas afirmações. Rodrigues Barbosa aparentemente triunfa, porém, mais uma vez, revela seus condicionamentos estéticos e ideológicos que o levam a negar um fato, ou seja, a existência da reorquestração de Francisco Manoel da Silva da obra em questão.

⁶⁷ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 73, n. 00171, p. 2, 11 jul. 1895.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid.

DIFUSÃO DO *Requiem*

A partir da publicação do *Requiem*, houve alguma difusão da obra no exterior. Logo em 12 de novembro de 1897, ocorre uma missa fúnebre para o marechal Machado Bittencourt, na igreja da Conceição, em Montevideú, com a apresentação do *Requiem*, dirigida pelo maestro de origem espanhola Carmelo Calvo (1842-1922).⁷⁰ Em 6 de dezembro de 1897, é realizada uma missa pelo aniversário de morte de d. Pedro II, na igreja de Santo Agostinho, em Paris, onde foi cantado apenas o *Kyrie* da *Missa de Requiem*, com direção não identificada.⁷¹ Na missa comemorativa do falecimento da imperatriz do Brasil, na mesma igreja de Santo Agostinho, em Paris, foram executados o *Kyrie* e o *Ingemisco* da *Missa de Requiem*.⁷² O sr. Francisco Badaró (1860-1921), ministro do Brasil junto à Santa Sé, propôs a execução da *Missa de Requiem* pelos cantores da Capella Sistina, em presença de Sua Santidade o Papa e o Sacro Collegio, conseguindo para tal a promessa formal do maestro Domenico Mustaphá (1829-1912),⁷³ havendo notícia da apresentação em 1899.⁷⁴ O *Requiem* foi ainda cantado no Instituto Príncipe de Nápoles, sob a direção do maestro Ottino Ravalli.⁷⁵

APRESENTAÇÕES DE OBRAS FÚNEBRES DE JMNG NO RIO DE JANEIRO E OUTRAS CIDADES

Foi possível detectar cerca de 30 execuções litúrgicas de obras fúnebres atribuídas a José Maurício, entre os anos de 1890 e 1900, no Rio de Janeiro e cercanias. Nesse levantamento, contudo, nem sempre é possível saber quais obras fúnebres de José Maurício foram executadas nessas cerimônias. Mais difícil ainda é identificar a *Missa de Requiem em ré menor*. Acredito que as frequentes expressões “missa grande” e “grande missa” possam se referir à obra aqui abordada. Considerando-se que praticamente todas as cerimônias contaram com a participação de orquestras, aumenta a probabilidade de que as várias “*Missas de Requiem*” apontadas sejam aquela em ré menor. Observemos, ainda, que as

⁷⁰ A NOTICIA. Rio de Janeiro: ano IV, n. 00270, p. 2, 12-13 nov. 1897.

⁷¹ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 78, n. 00016, p. 2, 16 jan. 1898.

⁷² JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 78, n. 00043, p. 2, 12 fev. 1898.

⁷³ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 77, n. 00313, p. 2, 11 nov. 1897.

⁷⁴ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 79, n. 00112, p. 2, 23 abr. 1899.

⁷⁵ TAUNAY, Visconde de. *Dois artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes*. São Paulo: Melhoramentos, 1930. p. 42.

cerimônias após a publicação do *Requiem*, ao envolverem orquestra, excluem a possibilidade de utilização dessa publicação, mantendo-se a tradição de utilização de materiais anteriores, provavelmente a reorquestração de Francisco Manoel da Silva.

Nessas cerimônias, quase sempre de grande envergadura, foram homenageadas personalidades políticas de destaque na década, tais como d. Pedro II, com seis missas, quando de seu falecimento em 1891, almirante Saldanha da Gama, marechal Floriano Peixoto e marechal Carlos Machado Bittencourt. Três missas para d. João Esberard, arcebispo do Rio de Janeiro, quando de seu falecimento em fevereiro de 1897, tiveram obras fúnebres de José Maurício, assim como as exéquias de Carlos Gomes, em 1896, na igreja de São Francisco de Paula. Autoridades estrangeiras também tiveram suas cerimônias no Rio de Janeiro abrilhantadas pela obra de José Maurício: a Imperatriz Elizabeth da Áustria e o presidente da França Felix Faure, ambos em 1898. Destaque-se, ainda, uma delas, executada em 1 de setembro de 1900, em uma igreja em Itaboraí (RJ), pelas exéquias do rei Humberto I da Itália. Na ocasião, tomaram parte a Sociedade Musical Itaborahyense e o regente Oscar Silva. Finalmente, duas missas pelas alma dos irmãos falecidos foram realizadas na igreja da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária, com música de José Maurício, em 1898 e 1899.

Nomes de destaque estiveram à frente das orquestras, coros e solistas, tais como Henrique Alves de Mesquita e Joaquim Pedro de Carvalho, entre outros.

CONSIDERAÇÕES ESTÉTICAS CONTEMPORÂNEAS SOBRE A OBRA

São poucas as considerações estéticas sobre o *Requiem em ré menor* nos periódicos do Rio de Janeiro, no período aqui estudado, coincidindo com a publicação da obra. Os autores dessas “análises” são Lulu Junior [Luiz de Castro], da coluna “Artes e Manhas”, publicada na *Gazeta de Notícias*; Carmelo Calvo, regente uruguaio; visconde de Taunay; e um colunista não identificado, no contexto de uma notícia na *Gazeta de Notícias* sobre as Exéquias de d. Canovas del Castillo, presidente da Espanha, em 6 de setembro de 1897.

Carmelo Calvo exalta a obra, chamando a atenção para a clareza tão pasmosa no conceito de frase, a elegância no corte melódico e, sobretudo, “uma precisão que está acima de todo elogio”.⁷⁶ Para ele, “a exposição da obra até o final

⁷⁶ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 77, n. 00286, p. 2, 15 out. 1897.

do *Kyrie* é um completo êxito artístico”, estabelecendo uma conexão estilística com Pergolesi (1710-1736).⁷⁷ Ao regente uruguaio desgosta a pouca variedade no movimento das vozes e um pouco de amaneiramento.⁷⁸ Para o visconde de Taunay, “todo o começo do *Requiem* até ao *Kyrie*, desde os dous compassos que encerrão uma frase cheia e deliciosa, e sem exaggeração sublime”,⁷⁹ e Lulu Junior destaca a elevação e o sentimento religioso do *Introito*, com sua melodia calma, serena e simples.⁸⁰ Sobre o *Kyrie*, Lulu Junior e o colunista anônimo da *Gazeta de Noticias* destacam sua textura em fugato, enfatizando o primeiro que esse “não tem grande desenvolvimento, mas que, apesar de curto, produz impressão”,⁸¹ ao passo que o segundo se refere “à sua maior belleza e mostra a sciencia que possuia José Mauricio”.⁸²

Lulu Junior dá grande ênfase ao *Gradual*:

É, porém, o gradual a parte talvez mais elevada, mais perfeita de todo o *Requiem*. Começa com o thema *Requiem*, mas em tom differente, em *sol*. É curioso o modo ingênuo por que José Mauricio passa desse thema para a frase do soprano. Essa frase consta apenas de cinco compassos – mas que compassos! Valem mais do que muitas melodias que têm corrido mundo. O mesmo direi do solo de baixo, cuja frase, de nove compassos (sic), encerra mystico encanto que eleva a alma. E o magnifico gradual termina com um susurro de vozes que exprimem bem a celeste bem-aventurança.⁸³

O jornalista da *Gazeta de Noticias* destaca no *Gradual* “os accentos de dôr e conturbação do principio”,⁸⁴ e o visconde de Taunay apenas constata “quão bello e solemne o *Gradual*, recomeçando em sol menor a melodia inicial em ré menor!”⁸⁵

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 77, n. 00287, p. 3, 16 out. 1897.

⁸⁰ GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro: ano XXIII, n. 00019, p. 1, 19 jan. 1897.

⁸¹ Ibid.

⁸² GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro: ano XXIII, n. 00250, p. 1, 7 set. 1897.

⁸³ GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro: ano XXIII, n. 00019, p. 1, 19 jan. 1897.

⁸⁴ GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro: ano XXIII, n. 00250, p. 1, 7 set. 1897.

⁸⁵ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 77, n. 00287, p. 3, 16 out. 1897.

Lulu Junior considera o *Dies irae* a parte mais desenvolvida da missa escrito em estilo dramático, mas fazendo a ressalva de que “dramatico não quer dizer teatral”.⁸⁶

Insiste ele na influência de Haydn e Mozart nesses trechos, “mestres esses de que José Mauricio era grande admirador”.⁸⁷ O visconde de Taunay, no seu discurso impressionista, descreve o *Dies irae* em andamento apressado, vibrante e “cheio de tetricos gritos, angustiosos soluços a fallar-nos da estupefacção da morte, *mors stupebit* e do juízo definitivo e irrevogavel do rei de tremenda majestade – *rex tremendae majestatis*”.⁸⁸

O *Ingemisco*, curta ária para soprano integrante do *Dies Irae*, é o trecho mais mencionado nas análises. Lulu Junior vê aí a influência mais evidente de Haydn e Mozart,⁸⁹ opinião compartilhada pelo colunista anônimo da *Gazeta de Noticias*,⁹⁰ acrescentando impressões como “mais puro, mais suave, cheio de frescura e eternamente primaveril”.⁹¹ Para Carmelo Calvo, trata-se de “um modelo de melodia”,⁹² e o visconde de Taunay, ao se estender sobre o trecho, assim se expressa:

Tambem que acentos tão plangentes, tão doces e persuasivos achou José Mauricio para o seu *Ingemisco*! Appella o réo para a clemencia divina, ella que perdoou a Maria Magdalena – *qui Mariam absolvisti* e inclinou o ouvido á prece do ladrão – *et latronem exaudisti*. Como é captivante, completa, admiravelmente desenvolvida aquella melodia – legitima joia que Mozart assignaria [...]. Musico de escola italiana jamais terminaria esse adagio daquele modo tão velado e mystico. Por mais que quizesse imprimir-lhe cunho religioso, não resistiria á tentação de dramatisa-lo. José Mauricio escreveu-o com a máxima singeleza, de principio a fim, em um gemido em que os *gruppetti* exprimem um estado de alma especial, a irrupção das alegrias da vida e da mocidade no meio da apprehensão e das tristezas da morte.⁹³

⁸⁶ GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro: ano XXIII, n. 00019, p. 1, 19 jan. 1897.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, ano 77, n. 00287, p. 3, 16 out. 1897.

⁸⁹ GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro: ano XXIII, n. 00019, p. 1, 19 jan. 1897.

⁹⁰ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 77, n. 00286, p. 2, 15 out. 1897.

⁹¹ GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro: ano XXIII, n. 00250, p. 1, 7 set. 1897.

⁹² JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 77, n. 00286, p. 2, 15 out. 1897.

⁹³ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, ano 77, n. 00287, p. 3, 16 out. 1897.

Segundo Lulu Junior, no *Agnus Dei* e no *Communio*, “a melodia tem não só a frescura como a ingenuidade do estylo de Haydn e de Mozart, parecendo-me mesmo que a influencia d’este é talvez mais sensível”.⁹⁴ O jornalista destaca o *Offertorio*, com seu “bello solo de baixo”,⁹⁵ e o colunista anônimo da *Gazeta de Noticias* afirma que “todo o *Requiem* do José Mauricio nos seus maiores effeitos repousa na voz do baixo [...]”,⁹⁶ destacando também o majestoso solo do *Offertorio*, cujas “notas de *dó bemol, lá e fá* da clave de *fá* e cahindo nas palavras *profundo lacu*, em todos infundia a mais sombria impressão”.⁹⁷ Lulu Junior desaprova o *Sanctus* e o *Benedictus*, classificando-os como “trechos insignificantes, que destoam do resto da missa e que não são dignos de um musico de inspiração elevada como José Mauricio”,⁹⁸ mas Carmelo Calvo discorda com relação ao *Benedictus*, que, para ele, é, sem dúvida, uma das páginas mais formosas da partitura.⁹⁹

O visconde de Taunay conclui sua análise sempre de forma poética e impressionista:

E todo o *Requiem* termina num *diminuendo molto*, ultimas notas de supplica a se apagarem nas trevas dominadoras da morte, em que só póde pairar uma ou outra restea de luz do pharol da fé! *Et lux perpetua luceat eis quia pius es!* [...].¹⁰⁰

Essas análises são imprecisas, superficiais e apenas descritivas ou impressionistas, e tendem a destacar a influência de compositores europeus na música de José Maurício. A recepção é francamente positiva, mas é preciso ter em conta de que todos estavam envolvidos, de uma forma ou de outra, com a campanha de divulgação e exaltação da obra de José Maurício, portanto, muito contaminados em suas avaliações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

José Maurício Nunes Garcia certamente nunca foi esquecido durante o século XIX e sua obra foi frequentemente executada em cerimônias religiosas no Rio de

⁹⁴ GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro: ano XXIII, n. 00019, p. 1, 19 jan. 1897.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro: ano XXIII, n. 00250, p. 1, 7 set. 1897.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro: ano XXIII, n. 00019, p. 1, 19 jan. 1897.

⁹⁹ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 77, n. 00286, p. 2, 15 out. 1897.

¹⁰⁰ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: ano 77, n. 00287, p. 3, 16 out. 1897.

Janeiro. Durante a década de 1890, porém, houve um recrudescimento do interesse pela vida e obra do compositor carioca devido a vários fatores, tais como a busca de símbolos para o novo país após a Proclamação da República e o movimento de reforma da música litúrgica no Rio de Janeiro. Esse *revival* foi capitaneado pelo visconde de Taunay, auxiliado pelos compositores Alberto Nepomuceno e Leopoldo Miguéz e pelos jornalistas José Rodrigues Barbosa e Luiz de Castro. O movimento se materializou na publicação de duas de suas obras sacras: a *Missa de Requiem em ré menor* (1816) e a *Missa em si bemol* (1801?), além da compra pelo governo federal da chamada Coleção GAS, constituída por manuscritos mauricianos que passaram a ser custodiados na biblioteca do recém-criado Instituto Nacional de Música. Este texto destaca a recepção do *Requiem* na década de 1890 através de suas inúmeras execuções, notícias na imprensa, considerações de ordem estética e de sua publicação pela Casa Bevilacqua em 1897, em uma redução para harmônio ou piano.

A publicação da *Missa de Requiem* deu novo impulso à recepção da obra e do compositor. Durante os séculos XX e XXI, o *Requiem 1816* continuou a despertar o interesse do público e dos especialistas, músicos e musicólogos, com o surgimento de estudos e a realização de concertos e gravações.

O lado negativo dessa publicação foi a manutenção, nas décadas posteriores, de problemas textuais significativos, oriundos das fontes utilizadas por Alberto Nepomuceno. Apenas no final do século XX, a publicação feita na Alemanha do *Requiem 1816*, aos cuidados de Cleofe Person de Mattos,¹⁰¹ restabelece o contato com os autógrafos do compositor, ensejando nova compreensão da obra.

¹⁰¹ GARCIA, Jose Mauricio Nunes. *Requiem*. Edição de Cleofe Person de Mattos. Stuttgart: Carus, 1993.

Anexo

Esboço da listagem de subscritores identificados da edição do *Requiem*:

RIO DE JANEIRO – 1.396\$

Adelia Curvello – 8\$
Affonso Celso, dr. - 50\$
Alfredo Bastos – 8\$
Bernardo Pereira, dr. – 8\$
Bernhard Wagner – 8\$
Coronel Gentil José de Castro - 50\$
Costa Guimarães, general – 8\$
[Gabriel] Dufriche – 8\$
Godofredo Leão Velloso, dr. - 400\$
José Paranaguá, dr. – 8\$
Luiza Guido – 8\$
Luiza Isaac B. Lins – 8\$
Maia Monteiro, barão de - 50\$
Mello Rego, general – 8\$
Ouro Preto, visconde de - 50\$
Rodolpho Henrique Baptista – 8\$
Tocantins, condessa de – 8\$
Venerável Ordem Terceira da Penitência - 500\$
Venerável Ordem 3ª de Nossa Senhora do Monte do Carmo - 200\$

Há ainda alguns nomes mencionados que participaram da divulgação do empreendimento. Suponho que tenham contribuído, mas não há dados comprobatórios:

Carlos Jordão, dr., comendador
Francisco Castellões
Joaquim de Mello Franco, comendador
Paulo Carneiro, maestro
Paulo Tavares
Ribeiro da Fonseca, comendador

JUIZ DE FORA - 528\$ (66 exemplares)

A. Cardoso – 8\$
Antonio Augusto de Andrade Santos – 8\$
Antonio Carlos Ribeiro de Andrade, dr. – 8\$
Antonio Martins de Castro Junior – 8\$
Antonio Meilhac – 8\$
Ataliba Campos & C. – 8\$
Augusto Lopes Motta – 8\$
B. Halfeld – 8\$
Carolina Bello Barbosa – 8\$
Ch. de Andrade & C. – 8\$
Corrêa & C. – 8\$
Corrêa & Corrêa – 8\$
Corrêa & João Rosa – 8\$
Correio de Minas – 8\$
Eduardo de Andrade – 8\$
Eduardo de Menezes, dr. – 8\$
F. Valladares, dr. – 8\$
Fontainha & C. – 40\$
Francisco Antonio Brandi – 8\$
Francisco Antonio de Macedo – 8\$
Francisco Baptista de Oliveira – 8\$
Francisco de Paula Castello – 8\$
Francisco Mariano Halfeld – 8\$
Francisco Pinto Figueira – 16\$
Gaspar Nascimento – 8\$
Guilherme Bartelo – 8\$
Gustavo Cruz – 8\$
Hygino Costa – 8\$
J. Barroso da Sila – 8\$
J. Canuto de Figueiredo, dr. – 8\$
Joaquim de Almeida Queiroz – 8\$
Joaquim de Azevedo Vieira – 8\$
José Augusto da Fonseca – 8\$
José T. Rodrigues – 8\$

Josino de Araujo, dr. – 8\$
Jovelino Barbosa, dr. – 8\$
Leon Annibal – 8\$
Luiz Barbosa de Medeiros Gomes – 8\$
Luiz Penna, dr. – 8\$
M. Levy – 8\$
T. Tollendal, dr. – 8\$
Theodoro Goetze – 160\$ (lista com 20 assinaturas)

Total arrecadado com os contribuintes identificados: 1.924\$

Houve contribuições não identificadas também de Curitiba e Porto Alegre.

DOIS POETAS

Baudelaire e o Mal-entendido¹

Eduardo Horta Nassif Veras

Em um fragmento de *Mon cœur mis à nu* [*Meu coração desnudo*], Baudelaire afirma que “o mundo só caminha pelo Mal-entendido”. O aspecto universalizante desse enunciado, já inscrito na formulação sintática e no emprego da maiúscula, é reafirmado na continuação do texto: “– É pelo Mal-entendido universal que todo o mundo se põe de acordo. – Pois se, por infelicidade, nos compreendêssemos, não poderíamos nunca nos pormos de acordo”.^{2,3} O primeiro trecho propõe uma espécie de chave interpretativa geral. Apenas o mal-entendido explica as relações criadas no mundo. O segundo, aparentemente paradoxal, ressalta a dimensão enganosa e ilusória do acordo entre os homens. A consequência é lógica e pessimista: a compreensão mútua impediria o acordo, dito de outro modo, o entendimento entre os homens tornaria impossível a vida em sociedade.

André Guyaux aproxima o fragmento de trechos de Pascal e La Rochefoucauld. Do último, cita a máxima LXXXVII: “Os homens não viveriam por muito tempo em sociedade se não fossem enganados uns pelos outros”, e de Pascal, o pensamento 758: “Ninguém fala de nós em nossa presença como fala de nós em nossa ausência. A união entre os homens é fundada nesta trapaça mútua.”⁴ La Rochefoucauld e Pascal são, todavia, menos assertivos em suas formulações que Baudelaire. A elevação do mal-entendido à condição de princípio universal que recebe o emprego da maiúscula, a fórmula que exclui outras possibilidades de interpretação (“*ne marche que*”, em português, “só caminha por”), e o advérbio “jamais” (“nunca”), tudo isso ganha uma tonalidade mais peremptória que o estilo nuançado

¹ Publicado originalmente em francês na *Revue italienne d'études françaises*, n. 12, 2022. Agradeço imensamente à professora Rita de Loiola pela tradução e pelas notas.

² BAUDELAIRE, Charles. *Prosa*. Tradução, organização e introdução: Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2023. p. 166.

³ “Le monde ne marche que par le Malentendu. – C’est par le Malentendu universel que tout le monde s’accorde. – Car si, par malheur, on se comprenait, on ne pourrait jamais s’accorder.” (BAUDELAIRE, Charles. *Fusées, Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes*. Edição: André Guyaux. Paris: Gallimard, 2016. p. 117). Os textos de Baudelaire serão citados em sua versão traduzida no corpo do artigo, seguidos pelo original em língua francesa, em nota de rodapé, para melhor compreensão do conteúdo.

⁴ *Ibid.*, p. 406, nota 1, tradução nossa.

dos dois pensadores do século XVII. Se Pascal e La Rochefoucauld parecem mais preocupados com as ligações sociais, com a dimensão teatral das relações sociais, *topos* do pensamento barroco, Baudelaire, por sua vez, vai além, identificando no mal-entendido um princípio filosófico, um elemento fundamental no funcionamento do “mundo”, palavra que não aparece nos trechos dos outros dois autores.

A universalidade do mal-entendido se aproxima à do pecado original no pensamento de Baudelaire. “Uma pena! Do Pecado Original, mesmo após tanto progresso há tanto prometido, ficarão sempre muitos traços para constatar sua imemorial realidade!”^{5,6} Lê-se em um artigo sobre *Os miseráveis*. O pecado se insinua por toda parte em Baudelaire. Ele aparece em sua “teoria da verdadeira civilização”,⁷ esboçada em outro fragmento de *Meu coração desnudo*, em suas reflexões sobre o belo, sobre o progresso e mesmo em sua correspondência. Em uma carta de 21 de janeiro de 1856 a Alphonse Toussenel, o poeta fala da “supressão da ideia do *pecado original*” como a “grande heresia moderna”.⁸

A teoria baudelaireana do pecado é certamente devedora, como já notado em várias ocasiões, do pensamento de Joseph de Maistre, segundo quem “não há nada de mais confirmado, nada de tão universalmente aceito sob uma ou outra forma, nada enfim de tão intrinsecamente plausível como a teoria do pecado original”.⁹ Ela se expande, entretanto, no pensamento de Baudelaire em um princípio mais radicalizado que exclui a redenção e rege todas as áreas da vida, entre as quais a própria literatura. “A aborrecida cena do imortal pecado”,^{10,11} confirmada em “Le voyage” [“A Viagem”], não se reduz a um tema escolhido por Baudelaire,

⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Prosa*, p. 482.

⁶ “Hélas! du Péché Originel, même après tant de progrès depuis si longtemps promis, il restera toujours bien assez de traces pour en constater l’immémoriale réalité.” BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Organização: Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1990. (Bibliothèque de la Pléiade). v. 2, p. 224.

⁷ “Teoria da verdadeira civilização. Ela não está no gás, nem no vapor, nem nas mesas girantes, está na diminuição dos traços do pecado original.” (BAUDELAIRE, Charles. *Prosa*, p. 159). “Théorie de la vraie civilisation. Elle n’est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes, elle est dans la diminution des traces du péché originel.” (BAUDELAIRE, Charles. *Fusées*, p. 107).

⁸ “[...] la grande hérésie moderne – je veux dire la suppression de l’idée du *péché originel*.” BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*. Organização, apresentação e notas: Claude Pichois, com a colaboração de Jean Ziegler. Paris: Gallimard, 1973. (Bibliothèque de la Pléiade). v. 1, p. 337. Tradução nossa.

⁹ MAISTRE, Joseph de. *Œuvres*. Organização: Pierre Glaudes. Paris: Robert Laffont, 2007. p. 489, tradução nossa.

¹⁰ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e organização: Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 423.

¹¹ “Le spectacle ennuyeux de l’immortel péché” (BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, v. 1, p. 132).

pois “toda literatura”¹² deriva dela, segundo as afirmações de uma carta endereçada a Poulet-Malassis, de fins de 1860. Assim como o Mal, o mal-entendido universal atravessa também as questões literárias. Baudelaire o associa, por exemplo, à condenação pública das *Fleurs du mal* [*Flores do mal*], sobre a qual ele se propõe a contar a história, a “humilhação [do]¹³ pelo mal-entendido, e meu processo”.^{14,15}

As relações entre o Mal e o mal-entendido são, antes de tudo, de ordem teológica. Após a Queda, vê-se a confusão das línguas entre os descendentes de Adão, como podemos ler na *Gênese* (11,6-7): “E [Deus] disse: Eis que todos constituem um só povo e falam uma só língua. Isso é o começo de suas iniciativas! Agora, nenhum desígnio será irrealizável para eles. Vinde! Desçamos! Confundamos a sua linguagem para que não mais se entendam uns aos outros.”¹⁶ Desde então, os homens estão condenados ao mal-entendido como já estavam ao pecado original. Este último, escreve Walter Benjamin em um texto de juventude, “é a hora de nascimento da *palavra humana*”,¹⁷ em outros termos, o pecado e a linguagem humana estão originalmente ligados. Baudelaire muito provavelmente concordaria com essa ideia, que se encontra em quase toda a sua obra.

O primeiro aspecto dessa generalização do mal-entendido é o *topos* baudelairiano da impenetrabilidade do real, de seu absurdo. “Babel povoada de imbecis e inúteis”,¹⁸ a Paris moderna é também o teatro do mal-entendido e da incompreensão, desse desacordo entre o mundo e a inteligência, na poesia de Baudelaire. A cidade se apresenta como um desafio ao entendimento, diante do qual o poeta normalmente fracassa, demonstrando sua “incompetência hermenêutica”.¹⁹ O problema da ilegibilidade do mundo é, assim, vizinho ao do mal-entendido. Se a realidade não é, em geral, compreensível, isso se explica pela incompatibilidade essencial entre as palavras e as coisas surgida após a Queda. O poeta vai capitular diante do mundo moderno e seu absurdo justamente porque o

¹² “Toute littérature dérive du péché.” (BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, v. 2, p. 85).

¹³ O trecho indica, na edição de André Guyaux, uma parte riscada no manuscrito de Baudelaire.

¹⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Prosa*, p. 145.

¹⁵ “L’humiliation [du] par le malentendu, et mon procès.” (BAUDELAIRE, Charles. *Fusées*, p. 91).

¹⁶ GÊNESE. In: *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1985. p. 31-105.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921). São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013. p. 67.

¹⁸ BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, v. 1, p. 162, tradução nossa.

¹⁹ Ver as reflexões de Steve Murphy sobre a obsessão e o fracasso hermenêutico de Baudelaire: MURPHY, Steve. *Éclats de voix et osmazômes pour Le spleen de Paris*. In: _____. (Ed.). *Lectures du Spleen de Paris*. Rennes: PUR, 2014. p. 15.

caos não se oferece à compreensão, como se pode ver em “Les sept vieillards” [“Os sete velhos”]:

Minha razão queria ter o leme em vão;
Seus esforços vencia-os o temporal,
E dançava, dançava a alma, embarcação
Sem mastros, num monstruoso mar sem litoral!^{20,21}

e no primeiro parágrafo de “Un plaisant” [“Um engraçadinho”]:

Era explosão do ano-novo: caos de lama e de neve, atravessado por mil carroças, faiscando de doces e brinquedos, fervilhando de ganâncias e de desesperos, delírio oficial de uma grande cidade feito para transtornar o cérebro do mais forte solitário.^{22,23}

Na estrutura baudelairiana do mal-entendido universal, o divórcio entre os homens é uma experiência colocada em um contexto teológico maior, o da destruição da harmonia entre os seres e o mundo e da coincidência entre as palavras e as coisas após a Queda. De acordo com Walter Benjamin, “nesse distanciamento das coisas [...] surgiu o plano da construção da torre de Babel e, com ela, a confusão entre as línguas”.²⁴ Contudo, Baudelaire não se contenta em tematizar a impenetrabilidade do real e os desacordos do homem decaído com o mundo. Sua poesia é intrinsecamente atravessada pelo mal-entendido, que ela integra, em muitos lugares, à sua própria estrutura discursiva.

Retornemos ao processo das *Flores do mal*. Em um projeto de prefácio, Baudelaire atribuirá a condenação pública e a mutilação de sua coletânea justamente

²⁰ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*, p. 283.

²¹ “Vainement ma raison voulait prendre la barre; / La tempête en jouant déroutait ses efforts, / Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre / Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords!” (BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, v. 1, p. 88).

²² BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa: o spleen de Paris*. Prefácio: Marcelo Jacques de Moraes. Tradução e notas: Isadora Petry e Eduardo Veras. São Paulo: Via Leitura, 2018. p. 18.

²³ “C’était l’explosion du nouvel an: chaos de boue et de neige, traversé de mille carrosses, étincelant de joujoux et de bonbons, grouillant de cupidité et de désespoirs, délire officiel d’une grande ville fait pour troubler le cerveau du solitaire le plus fort.” (BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, v. 1, p. 279).

²⁴ BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*, p. 69.

a um “mal-entendido muito estranho”.^{25,26} “A humilhação pelo mal-entendido”, que menciona em seu fragmento de *Meu coração desnudo* citado, ocasiona à época uma reação de seus defensores na tentativa de explicar ao público o projeto literário do livro, com o fim de corrigir a má impressão, o mal-entendido relativo à suposta adesão ao Mal. É este o objetivo dos quatro *Articles justificatifs pour Charles Baudelaire, auteur des Fleurs du mal* [Artigos justificativos para Charles Baudelaire, autor das Flores do mal]. No primeiro desses artigos, Édouard Thierry tenta explicar aos leitores do *Moniteur Universel*,²⁷ em 14 de julho de 1857, o significado do Mal nos poemas de Baudelaire. “É a tristeza que o justifica e o absolve”, escreve. “O poeta não se regozija diante do espetáculo do mal”.²⁸ Barbey d’Aurevilly, no artigo recusado pelo *Le Pays*²⁹ em razão da má reputação de Baudelaire, afirma desde o começo que “nosso dever é impedir qualquer confusão e engano”³⁰ em relação ao livro. Seu texto ressalta a dimensão dramática do projeto baudelairiano para evitar qualquer possibilidade de adesão perversa. Diante desse quadro do mal-entendido generalizado entre o livro e o público, Baudelaire confessa, em *Notes pour mon avocat* [Notas para meu advogado], que seu “único erro foi contar com a inteligência universal, e não fazer um prefácio em que eu teria exposto meus princípios literários e ressaltado a questão tão importante da Moral”.^{31,32} Os primeiros esforços de Baudelaire e de seus defensores pretendem dissipar o mal-entendido relativo à primeira recepção de *As flores do mal*. A incomunicabilidade com o público é reconhecida como um problema que convida os partidários do poeta a intervir na imprensa.

Baudelaire afirma, porém, que há “glória em não ser compreendido, ou em só o ser muito pouco”.^{33,34} A incomunicabilidade e a ausência de acordo

²⁵ BAUDELAIRE, 2019. *As flores do mal*, p. 563.

²⁶ “malentendu fort bizarre” (BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, v. 1, p. 184).

²⁷ Jornal ligado ao governo francês [NT].

²⁸ THIERRY, Édouard. *Les fleurs du mal*, par M. Ch. Baudelaire. In: GUYAUX, André (Org.). *Baudelaire. Un demi siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)*. Paris: Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2007. p. 167-169. (Mémoire de la critique). p. 168, tradução nossa.

²⁹ Jornal de tendência conservadora, próximo ao governo do Segundo Império (1852-1870) [NT].

³⁰ D’AUREVILLY, J. Barbey. *As flores do mal*. In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e organização: Júlio Castañón Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 607.

³¹ BAUDELAIRE, Charles. 2019. *As flores do mal*, p. 585.

³² “unique tort a été de compter sur l’intelligence universelle, et ne pas faire une préface où j’aurais posé mes principes littéraires et dégagé la question si importante de la Morale.” (BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, v. 1, p. 194).

³³ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*, p. 563.

³⁴ “gloire à n’être pas compris, ou à ne l’être que très peu” (BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, v. 1, p. 184).

em sociedade são também a marca do “homem inteligente”.^{35,36} Elas são os atributos do dândi. O lugar do mal-entendido é, portanto, ambíguo em sua obra. Sua incorporação literária não se reduz aos *topoi* da incompreensão pública e da ilegibilidade do real; ela se expressa especialmente na construção de alguns poemas, sobretudo em prosa, em que o enunciador é pego em uma armadilha e dramatiza sua própria ingenuidade ou a dos outros.

O “abismo intransponível” da incomunicabilidade “permanece não transposto”,^{37,38} por exemplo, em “Les yeux des pauvres” [“Os olhos dos pobres”]. O poema começa pela recordação de uma promessa de felicidade que seria em breve quebrada pelo mal-entendido:

Nós havíamos passado juntos um longo dia que me parecera curto. Havíamos prometido um ao outro que todos os nossos pensamentos seriam partilhados, e que nossas almas seriam a partir de então uma só – um sonho que não tem nada de original, ademais, exceto que, sonhado por todos os homens, não foi realizado por nenhum.^{39,40}

A refutação do sonho romântico da harmonia das almas ocupa o cerne do poema. Enquanto o narrador parece se amolecer, consternado, diante da “família de olhos” que se coloca na calçada, em frente ao café em que se encontra o casal, a mulher, contrariando o estereótipo romântico, exprime todo o seu desprezo, que o poeta não hesita em contrastar ironicamente com sua beleza celestial:

Eu mergulhava em seus olhos tão belos e bizarramente doces, em seus olhos verdes, habitados pelo capricho e inspirados pela Lua, quando você me disse

³⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Prosa*, p. 166.

³⁶ “l’homme d’esprit” (BAUDELAIRE, Charles. *Fusées*, p. 117).

³⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Prosa*, p. 157.

³⁸ “gouffre infranchissable [...] reste infranchi.” (BAUDELAIRE, Charles. *Fusées*, p. 106).

³⁹ BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*, p. 61.

⁴⁰ “Nous avions passé ensemble une longue journée qui m’avait paru courte. Nous nous étions promis que toutes nos pensées nous seraient communes à l’un et à l’autre, et que nos deux âmes désormais n’en feraient plus qu’une ; – un rêve qui n’a rien d’original, après tout, si ce n’est que, rêvé par tous les hommes, il n’a été réalisé par aucun.” (BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, v. 1, p. 318).

“essas pessoas me são insuportáveis, com seus olhos escancarados como por-tões! Você não poderia pedir ao dono do café que os retire daqui?”^{41,42}

A conclusão do poema confirma a teoria do mal-entendido universal, pois esse casal se afirma como tal justamente pela incompreensão mútua. O afastamento entre a promessa e a realidade é brutal e intransponível. A mulher não pensa de modo semelhante ao narrador. É possível a aproximação desse poema a outro fragmen-to de *Meu coração desnudo*:

No amor como em quase todos os assuntos humanos, a concórdia é resultado de um mal-entendido. Esse mal-entendido é o prazer. O homem grita: “Oh! meu anjo!”. A mulher cacareja: “Mamãe! mamãe!”. E esses dois imbecis estão convencidos de que pensam de modo semelhante. – O abismo intransponível, que cria a incomunicabilidade, permanece não transposto.^{43,44}

O narrador do poema, porém, não se deixa enganar: ele tem, como Baudelaire, consciência do distanciamento, pois reconhece sua diferença em relação à sua amada, que ele qualifica, aliás, no início do poema, de “impermeable” [“imper-meável”]. A tomada de consciência por parte do poeta não leva a nenhum preconceito moral contra a mulher nem ao questionamento do amor, mas a uma conclusão em relação à incomunicabilidade entre as pessoas, em que prevalece a ausência do julgamento ético: “Quão é difícil se entender, meu anjo querido, e quão o pensamento é incomunicável, mesmo entre pessoas que se amam!”^{45,46}

Se “Os olhos dos pobres” é um poema “sobre” o mal-entendido, “La corde” [“A corda”] efetua sua dramatização narrativa. Edward Kaplan define esse poema

⁴¹ BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*, p. 62.

⁴² “Je plongeais dans vos yeux si beaux et si bizarrement doux, dans vos yeux verts, habités par le Caprice et inspirés par la Lune, quand vous me dites: ‘Ces gens-là me sont insupportables avec leurs yeux ouverts, comme des portes cochères! Ne pourriez-vous pas prier le maître du café de les éloigner d’ici?’” (BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, v. 1, p. 319).

⁴³ BAUDELAIRE, Charles. *Prosa*, p. 157.

⁴⁴ “Dans [la politique] <l’amour> comme dans presque toutes les affaires humaines, l’entente cordiale est le résultat d’un malentendu. Ce malentendu, c’est le plaisir. L’homme crie : ‘oh! mon ange!’ La femme roucoule: ‘maman! maman!’ Et ces deux imbeciles sont persuadés qu’ils pensent de concert. – Le gouffre infranchissable, qui fait l’incommunicabilité, reste infranchi.” (BAUDELAIRE, Charles. *Fusées*, p. 105-106).

⁴⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*, p. 62.

⁴⁶ “Tant il est difficile de s’entendre, mon cher ange, et tant la pensée est incommunicable, même entre gens qui s’aiment!” (BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, v. 1, p. 319).

como “a fábula da vida moderna mais violentamente cética de Baudelaire, pois ela suspende a certeza que fundamenta toda ética: o amor maternal”.⁴⁷ “A corda” é a história do suicídio de um jovem que trabalhava como modelo no ateliê de um pintor. Toda a narração se apoia em um mal-entendido que aparentemente só é dissipado no último parágrafo. O pintor inicialmente acredita nos bons sentimentos e nas boas intenções dos pais do garoto, que demonstram impassibilidade diante da tragédia. O protagonista se surpreende, mas prefere encontrar uma justificativa para a frieza da mãe: “Atribuí essa estranheza ao próprio horror que ela devia experimentar, e que me fez lembrar de uma conhecida sentença: ‘As dores mais terríveis são as dores mudas’”.^{48,49} Perto do fim da narração, a mãe pede ao pintor o pedaço da corda com que o rapaz havia se enforcado. O pintor não compreende as intenções da mãe, que seriam as de se apropriar de um objeto que poderia lhe trazer dinheiro, pois tradicionalmente se atribui à corda dos enforcados o poder de trazer sorte. Porém, o pintor ainda não é capaz de ver a realidade: “Seu desespero a havia, me pareceu, perturbado tanto que agora ela se enchia de ternura pelos objetos que haviam servido de instrumento para a morte de seu filho, e queria guardá-los como uma horrível e cara relíquia”.^{50,51} A descoberta do verdadeiro propósito da mãe só lhe ocorre no dia seguinte, quando o narrador recebe um “pacote de cartas” [“paquet de lettres”] nas quais muitas pessoas tentam “obter [dele] um pedaço da funesta e beatífica corda”: “E então, de repente, uma luz se fez no meu cérebro, e compreendi por que a mãe fazia tanta questão de me arrancar a fita e por meio de que comércio ela pretendia se consolar”,^{52,53} conclui. As intenções da mãe são, assim, desvendadas, mas a reação do pintor permanece indeterminada.

⁴⁷ KAPLAN, Edward. *Baudelaire et Le spleen de Paris*. L'esthétique, l'éthique et le religieux. Tradução para o francês de É. Trogrlic. Paris: Classiques Garnier, 2015. p. 146, tradução nossa.

⁴⁸ BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*, p. 73-74.

⁴⁹ “J’attribuai cette étrangeté à l’horreur même qu’elle devait éprouver et je me souvins de la sentence connue: ‘Les douleurs les plus terribles sont les douleurs muettes.’” (BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, v. 1, p. 330).

⁵⁰ BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*, p. 74.

⁵¹ “Son désespoir l’avait, sans doute, me parut-il, tellement affolée, qu’elle s’éprenait de tendresse maintenant pour ce qui avait servi d’instrument à la mort de son fils, et le voulait garder comme une horrible et chère relique.” (BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, v. 1, p. 331).

⁵² BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*, p. 74-75.

⁵³ “obtenir de [lui] un morceau de la funeste et béatifique corde”: “Et alors, soudainement, une lueur se fit dans mon cerveau, et je compris pourquoi la mère tenait tant à m’arracher la ficelle et par quel commerce elle entendait se consoler.” (Ibid.).

Em uma versão de “A corda” publicada em *L'Artiste*⁵⁴ em 1 de novembro de 1864, Baudelaire adiciona um parágrafo final em que o narrador retoma a palavra e a ambiguidade relativa à neutralidade das últimas palavras do pintor, após a descoberta, é uma vez mais reforçada:

Cruzes! – eu respondi ao meu amigo, – um metro de corda de enforcado, dez centímetros a cem francos, em média, cada um pagando segundo suas capacidades, dá mil francos, um verdadeiro, um eficaz alívio para esta pobre mãe.^{55,56}

A incompreensão, portanto, não é dissipada. Ao contrário, os enunciados do narrador podem sugerir uma espécie de cumplicidade com o pintor, apesar da aparência ingênua e benevolente deste último. Não se saberá nunca. O mal-entendido, incorporado dessa maneira à estrutura enunciativa do poema, atinge o plano da recepção sem que o leitor tenha acesso a uma última palavra do pintor, cujo caráter permanece incerto.

Gostaríamos de comentar brevemente, para terminar, um último poema em que o mal-entendido é dramatizado e o estado de suspensão do sentido não é ultrapassado. Em “La fausse monnaie” [“A moeda falsa”], vê-se o narrador fracassar várias vezes em suas tentativas de compreender o gesto de seu amigo, que oferece uma moeda falsa a um pobre após ter feito uma “cuidadosa triagem de seus trocados”^{57,58} nos bolsos de suas roupas. O mal-entendido começa desde a primeira interpretação equivocada: “Você tem razão”, diz o narrador a seu amigo: “após o prazer de ser surpreendido, não há outro maior que o de causar uma surpresa”. Após a resposta do interlocutor – “Era a moeda falsa” –, observa-se uma série de elucubrações do narrador, que busca explicar essa má ação como se fizesse uma triagem das hipóteses da mesma forma que seu amigo havia feito a triagem das moedas. A conclusão do texto é ela própria uma hipótese de leitura do olhar neutro do amigo:

Eu o olhei bem no branco dos olhos e fiquei espantado ao ver que em seu olhar brilhava uma incontestável candura. Então percebi que ele quisera

⁵⁴ Revista francesa de literatura e artes [NT].

⁵⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, v. 1, p. 1.339, tradução nossa.

⁵⁶ “Parbleu! – répondis-je à mon ami, – un mètre de corde de pendu, à cent francs le décimètre, l’un dans l’autre, chacun payant selon ses moyens, cela fait mille francs, un réel, un efficace soulagement pour cette pauvre mère.”

⁵⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*, p. 67.

⁵⁸ “soigneux triage de sa monnaie” (BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, v. 1, p. 323).

fazer ao mesmo tempo caridade e um bom negócio; ganhar quarenta tostões e o coração de Deus; conquistar o paraíso economicamente; enfim, conseguir de graça um certificado de homem caridoso. Eu lhe teria quase perdoado o desejo do criminoso prazer de que o supunha há pouco culpado; eu teria achado curioso, singular, que ele se divertisse comprometendo os pobres; mas não lhe perdoarei jamais a inépcia do seu cálculo. Nunca há desculpas quando se é mau, mas há algum mérito em saber que se é; e o mais irreparável dos vícios é fazer o mal por estupidez.^{59,60}

Nada pode garantir que este último enunciado do narrador desvende a verdade sobre o gesto do amigo. O poema se termina sem que se chegue ao fim da triagem das possibilidades. O leitor, por sua vez, é, como em “A corda”, pego por essa máquina enunciativa artilosa em que todos os enunciados são duvidosos. Ele próprio pode se tornar vítima da falsificação. Para o narrador, porém, tudo se explica pela maldade do amigo, de quem ele não perdoa a inconsciência: “nunca há desculpas quando se é mau, mas há algum mérito em saber que se é; e o mais irreparável dos vícios é fazer o mal por estupidez”.^{61,62} Consciente ou inconsciente, o mal é a única certeza, a última palavra do poema. Não há como escapar dela, segundo o locutor, como não há como escapar do mal-entendido. Este último é associado novamente ao mal como uma verdade inscrita na própria incerteza da “*palavra humana*” [“*verbe humain*”] após o pecado original. O Mal não é, portanto, somente o tema da nova interpretação duvidosa proposta ao fim de “A moeda falsa”; ele é a própria dúvida, o fundamento de todo mal-entendido.

A universalidade do mal-entendido é, digamos, a face linguística, discursiva e literária da universalidade do Mal. Sua expressão é a pobreza ontológica do homem e da língua do homem decaído. Ironicamente, a vida em sociedade só

⁵⁹ BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*, p. 68.

⁶⁰ “Je le regardai dans le blanc des yeux, et je fus épouventé de voir que ses yeux brillaient d’une incontestable candeur. Je vis alors clairement qu’il avait voulu faire à la fois la charité et une bonne affaire ; gagner quarante sols et le cœur de Dieu ; emporter le paradis économiquement ; enfin attraper gratis un brevet d’homme charitable. Je lui aurais presque pardonné le désir de la criminelle jouissance dont je le supposais tout à l’heure capable ; j’aurais trouvé curieux, singulier, qu’il s’amusât à compromettre les pauvres ; mais je ne lui pardonnerai jamais l’ineptie de son calcul. On n’est jamais excusable d’être méchant, mais il y a quelque mérite à savoir qu’on l’est ; et le plus irréparable des vices est de faire le mal par bêtise.” (BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, v. 1, p. 324).

⁶¹ BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*, p. 68.

⁶² “On n’est jamais excusable d’être méchant, mais il y a quelque mérite à savoir qu’on l’est ; et le plus irréparable des vices est de faire le mal par bêtise.” (BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, v. 1, p. 324).

se torna possível por meio da ficção, ou seja, por meio de uma prática social da mentira, uma recusa da sinceridade. Fingir, exercer um papel social na “trapaça mútua” [“mutuelle tromperie”], de que fala Pascal, é a própria condição de existência da sociabilidade. Baudelaire, na sequência dos filósofos moralistas, radicaliza e incorpora literariamente esse princípio. O mal-entendido se torna, assim, o tecido em que se ligam sua visão de mundo e sua poesia.

Tradução: Rita de Cássia Bovo de Loiola

Os Retratos-relâmpago: a escrita aforismática em Murilo Mendes

Maria Betânia Amoroso

A leitura deve-nos ler, tanto quanto ser lida.

Murilo Mendes (*O Discípulo de Emaús*)

Murilo Mendes morava em Roma desde 1957 quando publicou seus *retratos-relâmpago* dividindo-os em duas *séries*. As *séries* servem de marcas temporais da composição dos textos: os da primeira foram escritos entre 1965 e 1966; os da seguinte datariam da primeira metade dos anos 1970. São textos em prosa, mais ou menos breves. Cada série constituiu um livro. Da primeira série – isto é, do primeiro livro, publicado no Brasil em 1973, mas que chegou às mãos dos leitores italianos somente dois anos depois, quando o poeta já havia morrido¹ –, constam três *setores* (a nomenclatura é de Murilo), compostos respectivamente por *retratos* de escritores, artistas plásticos e músicos.

A prosa breve e epigramática de Murilo não é a mais lida e comentada. Tanto pela recepção brasileira como pela italiana, foi a poesia identificada com a voz lírica moderna a que mais chamou a atenção de seus leitores. O cuidadoso registro dos momentos do processo criativo, o caráter organizativo que *séries* e *setores* assumem e a escolha da dedicatória do livro são aqui compreendidos em proximidade com as ideias de Júlio Castañon Guimarães ao analisar o interesse difuso e constante do poeta em escrever em prosa como parte integrante de seu projeto poético, observando que, já nas décadas de 1930 e 1940, Murilo colaborou assiduamente com jornais do Rio de Janeiro. O sentido dessa prosa no conjunto da sua produção surge nos comentários à carta escrita a Carlos Drummond de Andrade. Diz o crítico:

Dos anos quarenta há mesmo uma carta de Murilo para Drummond em que lamenta abandonar a colaboração para determinado jornal porque essa colaboração constituía para ele excelente exercício de prosa. E todo

¹ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 1.700-1701.

esse interesse resultou em trabalho de extrema importância, que não se dissocia de sua poesia, como no caso de outros poetas modernistas.²

Mais recentemente, Castañon foi além. Em “A forma severa: ajustes de roteiro em Murilo Mendes”,³ o crítico afirma que o exercício da prosa não era divergente ou alternativo ao da poesia, mas sim de reavaliação constante da sua arte poética. Assim, seriam partes integrantes desse mesmo projeto tanto os textos de crítica de arte como a prosa em outras línguas, em francês e italiano: tentativas de rediscussão da linguagem literária, intensificadas na década de 1960.⁴ A essas ideias acrescentaria outra: a da incidência e sentido em aproximar as *formas breves*, em particular a escrita aforismática, desse universo de questões.⁵

A constante reflexão sobre os rumos de sua poética a partir das questões da literatura na modernidade são perceptíveis já nas notas autorais. Referindo-se à organização do primeiro volume de *Retratos-relâmpago*, Murilo Mendes informa a seu leitor, em nota datada de 25 de outubro de 1970:

Este livro foi escrito em 1965-1966. Desde essa época sei que lhe falta unidade estrutural. Se eu dispusesse de tempo, gostaria de ordená-lo diversamente. Caso não possa fazê-lo, poderia ser publicado assim mesmo. O plano original prevê duas séries.

•

Certos encontros e episódios referem-se a datas anteriores à redação do texto. Baseei-me em apontamentos de cada época.

•

² GUIMARÃES, Júlio Castañon. Apontamentos sobre algumas aproximações e alguns procedimentos em Murilo Mendes. In: RIBEIRO, Gilvan Procópio; NEVES, José Alberto Pinho (Org.). *Murilo Mendes o visionário*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997. p. 24.

³ GUIMARÃES, Júlio Castañon. A forma severa: ajustes de roteiro em Murilo Mendes. *Remate de Males*, Campinas, v. 32, n. 1, p. 19-33, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636209/3918>. Acesso em: 11 set. 2023.

⁴ Os textos escritos a partir de obras de artistas plásticos foram reunidos em: STEGAGNO PICCHIO, Luciana (Org.). *Murilo Mendes: l'occhio do poeta*. Roma: Gangemi, 2001. Os textos em francês e italiano foram recolhidos em MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*, p. 1501-1601. Há ainda o livro *A invenção do finito* com escritos de crítica de arte, também de Murilo Mendes (1999, p. 1.297-1.361).

⁵ Já tratei em outra ocasião das proximidades entre o ensaísmo e a crítica na produção muriliana. Ver AMOROSO, Maria Betânia. La saggistica in Brasile: il ritratto come critica ed invenzione. In: CANTARUTTI, Giulia; AVELLINI, Luisa; ALBERTAZZI, Silvia (Org.). *Il saggio: forme e funzioni di un genere letterario*. Bologna: Il Mulino, 2007. p. 333-348.

Em alguns casos, dispensando aspas, inseri no texto palavras de escritores abordados. “Raimundo Correia”, logo se vê, resulta numa colagem.

•

No capítulo sobre Victor Hugo, a frase de Macedonio Fernández não se refere ao poeta: mas penso que lhe pode ser aplicada com justeza.⁶

A nota, que se pretende, ao que parece, meramente informativa, é perpassada por alguns dos tópicos mais constantes da literatura do século XX. Lá está a ideia de incompletude e a do escritor como leitor. O autor-leitor faz da citação – a colagem – um recurso central, em que a leitura, infinita, é compreendida como capaz recompor estruturas e propor outros sentidos para a mesma obra. Por fim, há a sugestão dos tempos que se superpõem na enunciação literária.

O pequeno detalhe das bolinhas pretas que separam os pensamentos acrescenta mais uma camada de sentido: o da espacialidade da página, tema sempre presente nos estudos literários e que teve desdobramentos com as agudas observações de Alain Montandon. O estudo de Montandon parte “do externo”, ou seja, do espaço em branco, a experiência fenomenológica mais imediata na leitura dessas formas breves, destacando de modo incisivo tanto o dado da incompletude como a força da leitura/leitor. Não é casual que um dos primeiros estudos de Montandon tenha sido sobre a recepção de Laurence Sterne na Alemanha, autor que é central nas discussões sobre a incompletude na literatura.

A marca que graficamente separa os textos foi utilizada por Murilo Mendes e não passou despercebida pela crítica, mas faltou entendê-la como aquele *espaço marginal* apontado por Montandon:

Não pretendo falar sobre o aforismo em si, [...] mas sim sobre aquilo que o constitui, isto é, sobre os espaços que recorta e sobre os quais a palavra lapidária se inscreve e com os quais joga como se fossem possibilidades abertas.⁷

O espaço em branco na página sinaliza e encena a intermitência do pensamento, que se mostra retalhado, inconcluso, aberto, oscilando e sugerindo possíveis sentidos. Pede também, de modo incisivo, a colaboração do leitor. Nessa compreensão

⁶ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*, p. 1702.

⁷ MONTANDON, Alain. Gli spazi bianchi dell’aforisma. In: CANTARUTTI, Giulia (Org.). *La scrittura aforistica*. Bologna: Il Mulino, 2001. p. 47. Tradução minha. Ver ainda: MONTANDON, Alain. *Les formes brèves*. Paris: Hachette, 1993.

dos pontinhos pretos, o aforismo também poderia cumprir a função de auxiliar na discussão do projeto poético muriliano: prosa porosa, que se insinua esboçando aos poucos novas trilhas para a sua escrita.

A “falta de unidade estrutural”, portanto, é, na verdade, a revelação da aguda consciência muriliana tanto das grandes tensões críticas da modernidade literária como das mudanças ocorridas na sua poética. Ao lado disso, e ciente dos anos que o separavam do Brasil, procurava desdobrar-se diante de leitores que o conheceram prevalentemente como uma voz da lírica moderna.

O uso das palavras *série* e *setor* expressa também um dos tópicos mais recorrentes da fortuna crítica sobre o poeta: o desejo de ordem, a busca pelo equilíbrio. A partir de uma poética que se dá pela utilização de elementos contrastantes, pela predileção pelos jogos – de palavras e de imagens – paradoxais, retornamos à forma aforismática. Há ainda a escolha do termo *série*, que remete também ao vocabulário musical, extremamente familiar a Murilo Mendes:⁸ a série no dodecafonismo, “organização dos doze sons da escala cromática ou outros parâmetros musicais, que serve como ponto de partida para uma composição”.⁹

Os *retratos*, portanto, mais do que homenagens do poeta brasileiro a artistas, escritores e intelectuais, podem ser compreendidos como ensaios de outras perspectivas compositivas. São prospectivos, reorganizadores, exercícios de crítica, fruto da insatisfação com as próprias soluções da linguagem poética.¹⁰

Entre os primeiros *retratos* publicados, um em particular se destaca: o dedicado a Lichtenberg. Murilo escreve três páginas e meia sobre o filósofo alemão e, fato da maior relevância, traduz um pequeno conjunto de 25 aforismos, o qual, salvo engano, constitui a única coletânea lichtenberguiana existente no Brasil.

⁸ Entre 1946 e 1947, Murilo Mendes escreveu uma série de artigos sobre música, publicados no suplemento “Letras e Artes”, do jornal do Rio de Janeiro *A manhã*. Os textos foram reunidos em: MENDES, Murilo (Org.). *Formação de discoteca e outros artigos sobre música*. São Paulo: Giordano: Edusp, 1993.

⁹ DICIONÁRIO Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 2.554.

¹⁰ A propósito, lembra Guimarães que, em carta de 1962 para João Cabral de Melo Neto, Murilo escreveu: “Pessoalmente não acho saída para a crise da linguagem da minha poesia. Há 4 anos não escrevo versos, por impossibilidade de projetar coisas novas. Mallarmé: ‘*le silence, seul luxe après les rimes*’. No momento escrevo só em prosa, que me induz a restringir a fantasia, economizar a metáfora, disciplinando-me mais. Leio muito ensaio – filosofia, estética, artes plásticas, histórica, e pouco poesia”. Cf. Murilo Mendes e a Itália. *Remate de Males*, Campinas: Unicamp, v. 32, n. 1, jan./jun. 2012. p. 23. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636209/3918>. Acesso em: 11 set. 2023.

LICHTENBERG

George Christoph Lichtenberg foi um mestre da intuspecção. Mas essa tendência a ensimesmar-se não deriva somente de um refinado narcisismo: ele observou em si próprio o ser humano. Professor de física da Universidade de Göttingen, introduz o método experimental e de investigação como base do estudo da filosofia; dedica os momentos livres à análise dos tipos das diversas camadas sociais. Até que, tendo esgotado suas observações, “visto que um rosto aqui rima com qualquer outro”, sente necessidade de passar tempos em uma grande cidade a fim de alargar o seu campo visual: escolhe Londres. De lá manda dizer que os três mais profundos conhecedores da alma humana são Shakespeare, Hogarth e o grande ator inglês Garrick.

Pela vida afora este filósofo dotado de um *humour* particularíssimo vai enchendo numerosos cadernos de *Aforismos* que serão publicados depois de sua morte, “por causa da maldade das pessoas”, diz. [...].¹¹

O *retrato* continua, como se verá mais à frente. Há semelhanças autobiográficas: Lichtenberg foi escritor de aforismos, era dotado “de um *humour* particularíssimo” e seus cadernos foram publicados somente depois de sua morte. Da Itália, Murilo lamentou frequentemente a demora para publicar seus livros, que iam sendo guardados à espera de editores; seu humor foi muitas vezes qualificado como *particular (modernista e/ou surrealista)* e, mais importante, como frisado neste texto, sua escrita, aforismática.

Mas o exercício muriliano da prosa não nasceu na década de 1960. Murilo se dedicou a ela desde o início de sua produção poética, tendo publicado em 1945 o livro *O discípulo de Emaús*,¹² composto de 754 aforismos e lido, em geral, pela crítica da época como livro de doutrina, embora fosse também a enunciação de sua arte poética.

Talvez tenha sido justamente pelo fato de ser estrangeira e estudiosa de literatura portuguesa e brasileira que Luciana Stegagno Picchio pôde, em texto crítico quase inaugural, uma espécie de boas-vindas ao poeta à Itália, escrever sobre esse livro. Diz ela: “*O discípulo de Emaús* foi erroneamente considerado somente

¹¹ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*, p. 1205-1206.

¹² Foram publicados em italiano alguns desses aforismos em: JACOBBI, Ruggero (Org.). *Murilo Mendes: poesie*. Traduzioni di Anton Angelo Chioocchio, Ruggero Jacobbi, Luciana Stegagno Picchio e Giuseppe Ungaretti. Milão: Nuova Accademia, 1961. p. 151-161. Os aforismos foram traduzidos por Ruggero Jacobbi. Nota-se que, na escolha do que traduzir, Jacobbi não privilegiou as formas mais *surrealistas*, no tema ou no tom, ou mais marcadas pela escrita aforismática.

em seu aspecto de manifesto católico e não naquele muito mais significativo de declaração estética do poeta”.¹³

Luciana voltará ao tema na introdução ao volume *Murilo Mendes. Poesia completa e prosa*. Após enumerar e comentar os livros publicados no Brasil, ela acrescenta:

Além destas obras em verso, quando partiu para a Europa, Murilo tinha publicado, em 1945, um único volume de prosa, *O discípulo de Emaús*, que, embora tivesse tido duas edições no mesmo ano, não chegou a exibir variantes apreciáveis. Só na Itália ele se tornaria prosador, embora sempre daquela prosa poética, epigramática, definitiva e surrealista à sua maneira.¹⁴

Os temas dos aforismos são extremamente variados, embora todos assinalem a urgência de um tempo histórico envolvido pelo clima da guerra mundial e pela disputa política interna no país, expressa pelos debates entre católicos e comunistas na imprensa. A grande maioria gira em torno da doutrina católica, um dos termos da comparação cuja outra parte é ocupada, em geral, pela política – crítica ao comunismo – ou por uma visão moral dos tempos presentes.

O catolicismo antecipa no homem o conhecimento e verdades que ele e a humanidade irão atingindo no curso da vida.¹⁵

O homem moderno aperfeiçoou muito sua sensibilidade física, por meio de múltiplas descobertas científicas; mas sua sensibilidade moral diminuiu, verificando-se um enorme desequilíbrio que tornou possível a guerra.¹⁶

A doutrina comunista tira suas forças do fato de ainda ser uma paródia do grande dogma da comunhão dos santos.¹⁷

A visão da humanidade através de suas classes está se tornando tão falsa e unilateral como a visão da humanidade através de suas raças.¹⁸

¹³ STEGAGNO PICCHIO, Luciana. La poesia in Brasile: Murilo Mendes. *Rivista di Letterature Moderne e Comparete*, Pisa, v. 12, p. 36-52, mar. 1959 (Trad. bras.: Alexandre Eulálio em REVISTA do Livro. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, ano 1, n. 16, dez. 1959. p. 61-73).

¹⁴ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*, p. 26-27.

¹⁵ *Ibid.*, p. 822.

¹⁶ *Ibid.*, p. 837.

¹⁷ *Ibid.*, p. 845.

¹⁸ *Ibid.*, p. 875.

O tom austero e visionário vem frequentemente colorido por tintas surrealistas ou com fortes traços de humor.

Prefiro a nuvem ao ônibus.¹⁹

O surrealismo, tentando ultrapassar os limites da razão humana, aproxima-se às vezes consideravelmente da mística.²⁰

As paixões e os relógios movem os homens.²¹

A natureza é muito surrealista.²²

Os que mais têm, nos últimos anos, atacado a religião como “forma de ópio” são justamente os grandes partidários do culto ao sonho, os apóstolos da evasão – os surrealistas.²³

Despontam em *O Discípulo de Emaús* homenagens – algumas constituindo séries – a músicos, filósofos, poetas e pintores amados por Murilo Mendes, semelhantes aos futuros *retratos-relâmpago*.

Mozart, sendo o produto extremo de uma civilização refinada, é também um homem da estatura dos antigos. Sua substância é o Fogo.²⁴

Sobre o surrealismo de Murilo Mendes, haveria muito a se comentar. No *retrato-relâmpago* “André Breton”, o poeta escreve:

[...] Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares. Tratava-se de explorar o subconsciente; de inventar um outro *frisson nouveau*, extraído da modernidade; tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e de suas possibilidades extremas. Para isto reuniam-se poetas, pensadores, artistas empenhados em ajustar a realidade a uma dimensão diversa. Os surrealistas, com efeito, não se achavam fora da

¹⁹ *Ibid.*, p. 822.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 849.

²³ *Ibid.*, p. 876.

²⁴ *Ibid.*, p. 829.

realidade. Reconhece-o – muito mais tarde! – o dissidente Aragon, que nos recentíssimos *Entretiens avec Francis Crémieux* faz justiça ao surrealismo e lhe atribui alta missão histórica. Mas não resta dúvida que num primeiro tempo a rigidez do método da escrita automática provocou numerosos mal-entendidos.²⁵

A posição de Murilo quanto ao surrealismo lembra a de outro escritor, o italiano Pier Paolo Pasolini, que sempre se referiu ao movimento com muitas reticências. O aspecto construtivista da literatura e da arte moderna, isto é, o exercício criativo como parte integrante da reflexão crítica, central tanto para Pasolini como para Murilo, impedia a aceitação do pressuposto da escrita automática que dá ao inconsciente lugar privilegiado na criação artística.²⁶

O crítico e diplomata brasileiro José Guilherme Merquior, lembrado por Luciana Stegagno Picchio como leitor em grande afinidade com Murilo, em mais de uma ocasião ressaltou a essencialidade da forma aforismática na obra do autor. Falando sobre sua “poética do fragmento explosivo – semanticamente explosivo”, retoma a compreensão pouco clara desse traço por parte de Mário de Andrade, nome central no modernismo paulista e brasileiro que ainda na década de 1930 estranhou certa *asperidade* da forma literária muriliana. Tendo escrito seu comentário em 1975, Merquior pôde ter diante de seus olhos a continuidade de uma poética que Mário vira surgir, o que lhe permitiu afirmar:

O fragmento, *forma mentis* do texto muriliano, não é produto de descuido. Se fosse necessário prová-lo, bastaria invocar a concentração do rigor epigramático da obra, e especialmente a obra tardia, desse autor nato de aforismos.²⁷

²⁵ Ibid., p. 1.238-1.239.

²⁶ Murilo Mendes, como se sabe, teve contato com o surrealismo ainda nos anos 1920, no Rio de Janeiro, através de Ismael Nery. Conta que, na época, um grupo de escritores no Rio de Janeiro se familiarizou com os princípios do movimento e que foi o poeta Benjamin Péret, que morou no país de 1929 a 1931 e de 1955 a 1956, o responsável por tê-lo apresentado a Breton. Cf. MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*, p. 1.238. A biblioteca do poeta no Acervo Murilo Mendes/MAMM (Juiz de Fora – Minas Gerais) guarda volumes de Péret, Breton, Leiris, Aragon, entre muitos outros. Nesse sentido, é muito inspiradora a obra de Marie-Paule Berranger, cujo estudo é construído ao redor do uso, diferenciado nas intenções e resultados, dos aforismos pelos surrealistas (BERRANGER, Marie-Paule. *Dépassement de l'aphorisme*. Paris: Librairie José Corti, 1988).

²⁷ MERQUIOR, José Guilherme. À beira do antiuniverso debruçado. In: _____. *Crítica 1964-1989: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 146.

O arco que une *O discípulo de Emaús* a *Retratos-relâmpago* demonstra que a escrita aforismática esteve sempre presente na obra de Murilo Mendes. Já em *As metamorfoses*,²⁸ livro publicado em 1944 que reúne poemas escritos entre 1938 e 1941 – provavelmente escrito em concomitância com *O discípulo de Emaús* –, há versos em dísticos que são a expressão desse “procedimento epigramático” apontado por Merquior.

A grande dignidade das pedras
Exclui arcos do triunfo.²⁹

A solidão sem ornatos
Me apresentou a mim mesmo.³⁰

A inicial da minha amada
Surge da blusa do vento.³¹

A noite moça
Descobre os pés azuis.³²

A morte de guarda-chuva
Me espera lúcida e fria.³³

Poliedro, outro importante livro em prosa de Murilo Mendes, contém textos escritos em 1965 e 1966, nomeados pelo poeta como *microdefinições*: de animais – o galo, a tartaruga, o tigre, o cavalo etc. – e de *coisas* – o ovo, o serrote, o telegrama, a gravata etc. Há ainda outros *setores*:³⁴ o *Setor A Palavra Circular*,

²⁸ Esse livro foi traduzido para o italiano por Ruggero Jacobbi, crítico de destaque na divulgação do poeta na Itália. O volume recebeu o título *Le metamorfosi* e foi publicado pela editora italiana Lerici, em 1964.

²⁹ MERQUIOR, José Guilherme. Le Texto d'élfico de MM. *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes*, Lisboa, v. IX, p. 205, 1975.

³⁰ *Ibid.*, p. 216.

³¹ *Ibid.*, p. 223.

³² *Ibid.*, p. 230.

³³ *Ibid.*, p. 251.

³⁴ Luciana Stegagno Picchio, ao organizar o volume *Poesia completa e prosa*, deslocou o primeiro setor: retirou-o deste livro, publicando a sua “Microdefinição do autor” para o início do volume. A razão parece ter sido a de completar o conjunto de textos da fortuna crítica sobre o poeta, que abre o livro, com algo autobiográfico. Facilita-se

dedicado ao poeta e teórico do concretismo, Haroldo de Campos, e o *Setor Texto Delfico*, dedicado ao mesmo José Guilherme Merquior.

A recorrência de nomes de críticos brasileiros reconhecidos nas dedicatórias desses livros de Murilo chama a atenção e expressa talvez seu desejo em estabelecer um diálogo, à distância e em surdina. O poeta escolhe os interlocutores, convidados a participar de suas reflexões sobre o andamento de seu próprio projeto poético como leitores que foram – em momentos diferentes e com interesses divergentes – de seus livros.

No caso do *Setor Delfico*, as razões da escolha são mesmo óbvias e já foram apontadas antes: foi Merquior quem mais se dedicou a analisar a escrita aforismática de Murilo Mendes. Por outro lado, talvez por não levar tão a sério assim o *tom epigramático* muriliano, tanto a crítica brasileira como italiana reclamariam da “falta de unidade estrutural”. No prefácio ao livro, Eliane Zagury afirma que “a quarta parte do volume, *Texto delfico*, ultrapassava o poliedro”, frisando assim um descompasso que haveria entre os *setores* que o compunham. Luciana Stegagno Picchio, por sua vez, define-o como “livro difícil e estranho, na sua estrutura de prosa-poesia [...]”.³⁵

Esses leitores são surpreendidos por uma obra cuja unidade aparente é garantida pela manutenção de um ritmo e de um tom de prosa determinados pela narração de pequenas histórias ao redor de animais e coisas. Ritmo e tom vão aos poucos se elevando até explodir na fala oracular, profética e visionária da quarta parte, quebrando a suposta harmonia. O tom enigmático repete ou até mesmo radicaliza os primeiros aforismos, dos anos 1940.

Nas sandálias da manhã o pássaro sem poeira.³⁶

O gigante poda as pernas para poder atingir os homens.³⁷

Harmonia (hormonia) provém do choque dos contrários (Heráclito e Hegel).³⁸

A prosa provém da digestão de Orfeu.³⁹

talvez a apresentação, mas perde-se em rigor. Nessa *microdefinição*, como em seus retratos, murilogramas ou grafitos, constam nomes de autores prediletos do poeta. Entre outros, estão os nomes de Montaigne, Pascal e Lichtenberg, uma indicação preciosa de suas leituras.

³⁵ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*, p. 1693-1694.

³⁶ *Ibid.*, p. 1.035.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 1.037.

A poesia, a religião e a mecânica trocam-se tiros de revólver no ar.⁴⁰
 Organizar a desorganização, ou desorganizar a organização?⁴¹
 Delfos não teve política ou militar. Um dos motivos máximos da sua força
 espiritual que cresceu progressivamente.⁴²

Em *Poliedro*, Murilo Mendes sintetiza suas preocupações poéticas e composi-
 tivas, seu constante embate entre a contenção e a efusão na escrita.

**

Voltando ao *retrato* de Lichtenberg, Murilo completa:

Há muitos anos que sou obsedado pela figura agudíssima de Lichtenberg:
 ele me ensinou entre outras coisas a pensar com *humour*. Na minha adoles-
 cência tive um professor de filosofia, J.E. de Aguiar, que entrevira este cami-
 nho, mas, evidentemente, bem longe da genialidade do mestre alemão.⁴³

É de se considerar como hipótese central no projeto muriliano, seja em poesia
 ou em prosa, o tom aforismático e seu humor característico, o que faz com que
 a forma seja um *exercício do paradoxo*⁴⁴ por excelência. O humor dos aforismos
 de Lichtenberg assumiria a função de contrapeso à forte presença daquele tom
 visionário, oracular, que retorna em *Setor Texto Delfico* já embebido da carga crí-
 tica que faz dele autocrítica ou autocitação. Neste caso, estaríamos apontando para
 um horizonte de discussão muito bem explorado por Jean Lafond, que aproxima
 “as formas breves dos moralistas clássicos – máximas e sentenças –, à noção pós-ro-
 mântica de escritura aforismática [...]”⁴⁵ traçando, ao mesmo tempo, um histórico
 do uso do termo *aforismo*.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid., p. 1.038.

⁴² Ibid., p. 1.043.

⁴³ Ibid., p. 1.206.

⁴⁴ A expressão é de Alain Montandon, em “Gli spazi bianchi dell’aforisma” apud CANTARUTTI, Giulia. *Dizionarietti satirici e aforismi nel Setecento Tedesco*. In: CANTARUTTI, Giulia; CECCHERELLI, Andrea; RUOZZI, Gino (Org.). *La scrittura aforistica*. Bologna: Il Mulino, 2016. p. 52.

⁴⁵ LAFOND, J. *La scrittura aforistica da Montaigne a Chamfort*. In: CANTARUTTI, Giulia (Org.). *La scrittura aforistica*, p. 15-46. Jean Lafond é autor de estudos sobre a máxima clássica e sobre os moralistas franceses. O interesse dessa forma está no fato de que, ao mesmo tempo em que se apresenta tipograficamente desvinculada de um contexto, oferece grande abertura quanto ao sentido. Outro importante tema de Lafond é sobre a contribuição das formas breves no embate contra a palavra eloquente.

O interesse maior do estudo não está no traçado histórico em si, mas em pontuar as relações entre o aforismo clássico e o fragmento moderno no parentesco que ambos têm com o que entendemos por literatura hoje:

O nascimento das formas fragmentárias como o ensaio e a máxima desencadeia um processo, ainda pouco conhecido, centrado na oposição eloquência e recusa da eloquência, retórica e antiretórica [...], ou seja, de modo mais preciso, de uma arte da palavra e uma arte da escrita, na qual a última é sempre mais consciente da própria especificidade estética, fundadora daquela que é hoje para nós a literatura.⁴⁶

Os ecos dessa afirmação de Lafond são inumeráveis, mas há um que se destaca. O *retrato-relâmpago* que segue o de Lichtenberg – e, com certeza, a sequência dos autores retratados não é casual – intitula-se “Victor Hugo”. Escrito em francês (e em itálico), lê-se, na sua abertura, a frase (verso?): “*Comment s’en débarrasser?*”. E continua:

Ele me aparece no meio da adolescência; novo Atlante, carrega os 51 volumes de suas obras completas [...]; deixa-os em cima da mesa, pede-me uma lanterna estrelada, deve partir, alegando um encontro urgente com o relâmpago ou Abraão, não me recordo bem; *c’est énorme*, diz, *c’est formidable*, diz, metendo na cabeça um chapéu de nuvens, claro que absoluto, infinito. Seus dentes telegrafam mil palavras por segundo.

[...] Foi de fato avô para mim; eu, neto pródigo. Passamos a vida a litigar. Em breve ele passou a ter ciúmes de Baudelaire, que segundo sua própria definição criara um *frisson nouveau*; imaginem o que não seria com Aquele das *Illuminations*, isto é, Shakespeare *enfant*.

Ele quis dizer tudo, e pouco ainda se disse. Eu era um narciso-polvo. Aplico-lhe uma palavra de Macedonio Fernández: o leitor já partira, ele continuava falando. Faltou-lhe o tom menor; que lhe roubassem a arca dos adjetivos; faltou-lhe a precisão, a medida; possuía a dimensão dos patriarcas; cósmico (ou cosmocômico) demais, humano de menos; só falava, escrevia e respirava com as maiúsculas.

Mas!⁴⁷

⁴⁶ Ibid., p. 16-17.

⁴⁷ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*, p. 209.

O humor lichtenberguiano faria parte daquele processo assinalado por Lafond, da luta e da recusa da eloquência que as formas fragmentárias e o ensaio teriam desencadeado. Procurar entender tal processo é observar a literatura de modo que a escrita aforismática e a das formas breves apareçam nas suas origens, ou seja, estejam nas origens da literatura, ao menos do modo como a entendemos ao longo do século XX. Tanto em Murilo quanto em Lichtenberg lido por Murilo, o humor aforismático é mais um recurso capaz de amenizar a eloquência, ou o tom visionário – é o que está na pergunta em francês: *como se livrar disso?* –, tão forte em sua obra. A constância diante da luta entre os tons – do visionário ao das pequenas prosas –, da poesia em direção à prosa,⁴⁸ surgiria miniaturizada na última palavra do retrato: *Mas!* Podemos ouvir aí ressoar o “Mah!”, tão italiano e romano, interjeição de uso coloquial e popular que expressa a aguda e resignada consciência de que algo nos obceca sem aparente solução. É o retrato daquilo que com mais exatidão constitui a difícil busca da escrita muriliana.

⁴⁸ A referência aqui é a BERARDINELLI, Alfonso. *La poesia verso la prosa: controversie sulla lirica moderna*. Torino: Bollati Boringhieri, 1994. Coletânea em grande parte traduzida para o português. Ver: AMOROSO, Maria Betânia (Org.). Alfonso Berardinelli. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ENTRE IMAGENS, ESCRITAS E LIVROS

A obra-texto de Joaquín Torres-García – uma introdução

Mário Azevedo

O estudo que se segue vem da reelaboração de algumas seções de uma tese de doutorado¹ que, por sua vez, veio da minha insistente vontade de realizar uma tradução de qualidade dos *carterns* de Joaquín Torres-García, do desejo de compreendê-los mais profundamente² junto a outros textos de sua autoria e de sua obra plástico-visual. Esta é bem divulgada entre nós, mas pouco se sabe de sua produção teórica, bastante significativa também.

Essas cadernetas com textos e desenhos – a que me refiro como *carterns*, entre o escrito-de-artista e o livro-de-artista – são objetos mestiços, que permanecem meio escondidas até mesmo de pesquisadores e aguardavam um estudo mais detido, além de sua definição como categoria. Há um crescente registro e edição das declarações e reflexões dos artistas em nosso panorama, e os termos *textos e/ou escritos de artistas* mostram-se cada vez mais presentes, próximos e comuns no campo da arte contemporânea. Esse material, produzido a partir de necessidades da própria obra e de seus agentes produtores, reúne e conduz uma série de referências fundamentais para o conhecimento consistente das operações da arte e produz diversos sentidos, tanto no interior da própria criação artística quanto no que constitui ecos em seu entorno. Quando o texto ainda se coloca como um objeto artístico, pode alcançar níveis de importância bastante consideráveis, definindo a maior dimensão de sua força enquanto *opera*.

Assim, a obra-texto – como chamo esse *tipo de coisa* –, livre de se formatar sempre em um objeto ou livro/caderno, pode explorar e se estender por modalidades e aspectos muito diversos. Como objeto formal ou acabamento estrutural, ela pode brotar de uma caixa ou de uma exposição em processo, pois sua potência

¹ AZEVEDO, Mário. *A obra-texto de Joaquín Torres-García*. Porto Alegre, 2005-2010. 1997. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul.

² Outros estudos que já publiquei sobre o tema são: AZEVEDO, Mário. La regla abstracta [A regra abstrata]. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado, p. 14-17, 1997. AZEVEDO, Mário. Os Carnets de Torres-García. Uma análise de ‘Ce que je sais, et ce que je fais par moi même’ [‘O que eu sei e o que eu faço por mim mesmo’]. In: CATTANI, Icleia (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2010. p. 65-87; AZEVEDO, Mário. Dessins [Desenhos]. *Dez Faces – Jornal de ensaios, prosa e poesia*, Belo Horizonte, p. 21-24, 2011. Razão e natureza: Joaquín Torres-García, uma apresentação. *Olympio: Literatura e Arte*, Belo Horizonte, 3, p. 273-301, abr. 2022.

pode ser formulada por várias linguagens plástico-visuais. Esses trabalhos de Torres-García são, essencialmente, estruturas lúdicas, jogos potenciais (conforme seus *juguets*, que são brinquedos moduláveis), e sua leitura só foi possível quando encarada como um grande *puzzle* (quebra-cabeça, enigma, problema, embaraço; também decifrar, resolver; ou ainda exercício ou ponderação sobre um problema) montado ou desmontado sob uma *lógica* aberta, sensível e errática, naturalmente inter-relacionado com toda a produção do artista.

O meu próprio trabalho se conforma assim e, portanto, escrevo aqui também como um artista que vê/lê a obra de um outro artista, acreditando que Torres-García nos legou um trabalho em arco suficientemente rico para uma exploração atualizada. Esses *carnets* de Torres-García representam uma abertura e um legado precioso da sua produção, especialmente a partir de uma operação tomada em conjunto em direção a um extenso *campo de saber*, que também se configura como espaço de invenção e local de reflexão, de conformação artística plena. Na sua formatação tão singular, eles redefinem a posição do artista enquanto plástico-teórico: assim, uma obra de arte também pode ser, ela mesma, um veículo de criação e teorização, um objeto de arte e de conhecimento, conforme as colocações a seguir.

Para, enfim, uma aproximação com os conteúdos dessa obra-texto de Torres-García, o ideal seria partir do princípio de que o leitor já conhece seu trabalho plástico-visual. Porém, é essencial tratar de alguns dados biográficos para uma introdução ao tema, pois eles oferecem circunstâncias específicas para que certos recursos sejam, diga-se, criados e desenvolvidos pelo artista, entre outros processos.

Desenhista, pintor, escultor, *designer*, teórico e pedagogo, Joaquín Torres-García nasceu em julho de 1874 e morreu em agosto de 1949 em Montevidéo, Uruguai. Durante seus 75 anos de vida, sua carreira e trabalho foram se abrindo e se solidificando em etapas distintas por meio da vivência de experiências de riquezas diversas, gerando ciclos de alcances surpreendentes.

Ao fim de seus 16 anos, sua família se transfere para a Catalunha, região de origem de seu pai, onde ele inicia seus estudos de arte, abraçando a carreira e a *causa artística*, até voltar definitivamente para seu país, aos 60 anos, no auge de seu trabalho de criação. Nesse intervalo, além da Espanha (onde viveu ainda em Madrid e em alguns povoados ao redor de Barcelona), reside e trabalha nos Estados Unidos (Nova Iorque), na Itália (Fiesole e Livorno) e na França (Villefranche-sur-mer e Paris). Viveu mais de 43 anos *pelo mundo* e menos de 32 em sua terra natal.

Em seus tempos de Barcelona, conviveu com Picasso, Miró e Julio González, fez parte da equipe de colaboradores de Antoni Gaudí na edificação e decoração

da Catedral de Palma de Maiorca, além de ter participado ativamente do movimento *Novecentista*, com Eugeni D'Ors, no início do século XX. Depois, quando vive em Nova York, conhece Edgar Varése, Joseph Stella, John Graham e Stuart Davis, além dos membros da *Société Anonyme* Marcel Duchamp, Katherine Dreyer e Gertrude Vanderbilt Whitney, que adquirem obras suas na época. De volta à Europa, em Paris, se torna amigo de Michel Seuphor, Theo van Doesburg e Piet Mondrian, através de quem trava contato com Amedée Ozenfant, Le Corbusier, Georges Vantongerloo, Fernand Léger, Jean Arp e Kandinsky, com quem expõe e publica a revista *Cercle et Carré*. Quando volta definitivamente para o Uruguai, funda a *Asociación del Arte Constructiva* e continua a edição da, agora, *Círculo y Cuadrado*, que depois se transformam na revista do *Taller Torres-García*, e ainda publica o periódico *Removedor*. Entre seus discípulos uruguaios, podemos destacar Francisco Matto, José Gurvich e Gonzalo Fonseca, além de seus filhos Augusto e Horácio. O artista ainda foi muito próximo do uruguaio Rafael Barradas e da portuguesa/francesa Maria Helena Vieira da Silva, que viveu alguns anos no Brasil. A marca de Torres-García na arte de seu país é inegável e se estende pela Argentina, notadamente através do Grupo Madí, pela obra de Carmelo Arden Quínn e outros.

Torres-García foi sempre estrangeiro entre o tempo e o lugar; condignamente livre, sempre chegando, sempre partindo,³ estranhamente dividido entre um forte senso gregário e uma pesada solidão. Talvez ainda – ou por isso mesmo – tenha optado por uma pátria simbólica, ideal, bem mais do que por um espaço histórico-político real: um lugar utópico e mestiço – um Uruguai, uma América – criados também pelo artista, por seus ideais, suas obras e suas teorias. Assim, suas imagens, seu texto e suas frases são como o desenho da reflexão em curso; uma página de seus *carnets*, um discurso *entrevendedor* são sempre como um enunciado babélico, coerente em si, simbólico e aberto como um diário de bordo ou uma caixa-preta. Como em um tabuleiro de jogo ou na percepção de um alfabeto estrangeiro, ao mover o pensamento entre as peças ou tentar criar um sentido a partir de algo, a obra já se inscreveu em nós como leitores, e a mensagem foi capturada e internalizada de alguma maneira.

A abundante presença em sua obra de âncoras, navios, bússolas, barcos, sextantes e outros elementos ligados à navegação – além de veículos de transporte – e às viagens reafirma o sentido e o valor de seus incansáveis trânsitos, por onde passou agregando culturas e saberes. Isso foi também direcionando

³ A única exceção deste estado de ânimo é o seu retorno da Europa ao Uruguai, sua viagem derradeira.

seu vocabulário para uma espécie de esperanto que, enquanto o transportava, foi se tornando seu (como as oposições carroça e locomotiva, barco e casa). “Por trás desse princípio de *apropriação*⁴ estão presentes o artista, sua história pessoal, a história maior na qual ele se encontra inserido e sua circunstância.”⁵ Ele foi *um homem do mundo*; o *nowhere man*⁶, mesmo que intensamente ligado à terra, às ideias e sentimentos de uma pátria afetiva. Talvez esses incessantes deslocamentos tenham sido favoráveis tanto a uma idealização universalista no centro de sua obra quanto a uma necessidade sempre renovada de escrever sobre suas elaborações plástico-mentais, militando por um esclarecimento de sentido utópico por onde passava, testemunhando uma reflexão plástico-textual bastante livre (importantes para sua produção, principalmente, mas também para sua situação artística e/ou conceitual).

Torres-García sempre considerou igualmente a própria estrutura da obra e a estrutura dos signos inscritos nela, tratados sobretudo como imagens; mesmo em sua caligrafia, há muito desse desenho formado pelas figuras geométricas básicas, acima (ou por dentro) de quase todos os alfabetos ocidentais. A estrutura, por sua vez, é também um grande signo, que naquela instância talvez esteja também representada no que é pequeno. Ao inserir nas grades dinâmicas de sua obra homens, coisas e palavras (em linguagens diversas), essencializados e geometrizados, o artista *inscreve* algo em seu próprio idioma ordenador, em busca da congregação harmoniosa de todas as suas peças, recolhidas, reunidas, conjugadas, espalhadas e redistribuídas novamente. No livro *Universalismo constructivo* – o legado teórico do artista, reunindo 150 lições –, ele combina esse repertório multifacetado a uma estrutura dinâmica e anima um espaço que nunca estaciona, um lugar jamais desabitado. Há sempre um jogo de dimensões e significações superpostas, como em toda sua obra, na qual a parte está harmoniosamente para o conjunto, assim como o conjunto está para a parte – um universo em pleno funcionamento – *ad infinitum*.

Afirma-se que Torres-García é o “primeiro pintor semântico”, um “pioneiro das gramáticas plásticas”.⁷ São suas aspirações de totalidade e absoluto

⁴ Grifo do autor para reforçar a ligação entre apropriação, formas de hibridismo e mestiçagem.

⁵ CATTANI, Icleia. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea. In: FARIAS, Agnaldo (Org.). *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 75. (Pensamento Crítico).

⁶ Um homem de lugar nenhum ou um homem sem lugar.

⁷ KALENBERG, Angel. O Universalismo Construtivo: Joaquín TG. In: PONTUAL, Roberto (Org.). *América Latina: geometria sensível*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1978. p. 42.

que o conduzem a uma noção ampla de síntese, estruturando a expressividade e restabelecendo ao homem universal – *el hombre abstracto* – sua própria medida e proporção, relação extensiva ao todo, em perfeita unidade cósmica.⁸ O artista conta que chegou a essa articulação “obedecendo inconscientemente a uma visão interna”, e foi colocando “nos nichos [da estrutura] de uma pintura, uma casa [como as desenhadas pelas crianças], um barco, uma âncora, a letra B, um homem, o sol, a lua e um peixe”,⁹ indicando a elaboração dos seus primeiros *constructivos* habitados. Mesmo antes dessa *fase* se abrir em sua pintura, a convivência articulada entre essas imagens sintéticas já se encontrava no espaço das páginas de seus *carpets*, por entre as letras e frases de seus textos, em que sempre há uma ordem, mesmo que subjacente.

Com o tempo e o aprofundamento de sua prática e sua(s) teoria(s), as montagens de símbolos vão incorporar cada vez mais variações e culturas agregadas sob estruturas diversas, abrindo-se para o universo do homem total (aquele mesmo que desenha e escreve ao mesmo tempo). Os vocábulos simbólicos do artista se abrem, e além do cotidiano, vão se basear ainda nos signos da astrologia, da cabala, dos hieróglifos e das línguas perdidas, que ele concebe como parte do patrimônio cultural da humanidade. Torres-García classifica sua textualidade – perfeitamente inserida em sua obra – como um *cosmos*, derivada de três planos: o intelectual, o natural (vegetal, animal e mineral) e o magnético, em que este último exerceria papel de síntese entre os outros dois, por sua vez tese e antítese¹⁰ (Figura 1). Apoiando-se na teoria do inconsciente e nas noções do arcaico e atemporal, ele “afirma que o símbolo, quanto mais antigo, mais se converte em valor coletivo e universal” e, ao “considerar as reflexões de Jung, ele investiga nas culturas primitivas (principalmente, as americanas) elementos para a formulação de seu vocabulário.”¹¹ Daí em diante, sua semântica construtiva incorpora muitos outros dados (vindos de uma espécie de depósito coletivo de signos de toda a humanidade), que ele “esvazia de suas semânticas originais e re-semantiza, para criar uma nova sintaxe.”¹²

⁸ Houve, claramente, uma chama do sonho de renascentista de Leonardo da Vinci no coração moderno de TG. O artista era um admirador das teorias pitagóricas e um estudioso da *regra de ouro*, largamente aplicada em seu trabalho.

⁹ TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Historia de mi vida*. Montevideú: Arca, 2000. p. 140.

¹⁰ Há uma bela anotação do artista com esse registro, traçando uma espécie de tabela de correspondências visuais.

¹¹ KERN, M. Lúcia. Do Mediterranismo ao Universalismo Construtivo. In: BULHÕES, M. Amélia (Org.). *Artes plásticas na América Latina contemporânea*. Porto Alegre: ED. UFRGS, 1994. p. 67.

¹² KALENBERG, Angel. O universalismo construtivo: Joaquín TG. In: PONTUAL, Roberto (Org.). *América Latina*, p. 37.

FIGURA 1 – CADERNO DE NOTAS, 1932 (1)



A textualidade nos *cadernos* é um jogo do desenho em pensamento discursivo; o signo (letra ou símbolo) é a unidade estrutural que brinca com o espaço ordenado de uma composição abstrata, cujo teor também é ordenado como um conjunto de ideias, para além do simples signo de acesso ao código da escrita ou da simbolização visual, que se desenvolve em sequências compostas no campo da página e nos domínios do entendimento plástico. A ação e a reflexão se encontram

juntas, em sequências: imagem e texto se expandem em razão e intuição, coletivo e individual, expressionismo e concretismo, primitivo e moderno. Aí se unem o pensamento construído, a imagem constituída e a sua própria reflexão: como no jogo citado, cada elemento é parte de algo maior; cada unidade remete a um todo; cada conjunto se remete ao outro, e outro e mais outro.

Torres-García “opera por soma e subtração de formas abstratas para chegar aos símbolos concretos”.¹³ Um retângulo e um triângulo isósceles justapostos formam uma faca; um triângulo equilátero sobre um quadrado, uma casa; um círculo, invadido por pequenos traços acompanhando sua curva interna, um relógio; são sínteses esquemáticas, geométricas. São da mesma natureza das divisões criadas pelo *molinete*,¹⁴ o polígono de quatro lados estendidos, regular ou irregularmente, em quatro direções opostas, que domina a estrutura modular das obras mais maduras, sempre prestes ao movimento. “Reunindo esses símbolos, converte cada obra num microcosmo e num universo onde tudo tem seu lugar.”¹⁵ Além das palavras-imagens (“grafismos que essencializam e aludem, por sua vez, às outras espécies deste mundo e à pintura”,¹⁶ à própria arte ou à sua história), as coisas, os animais, os instrumentos, os seres, os astros e as plantas, se reúnem e *dançam* conosco, em um só universo (Figura 2).

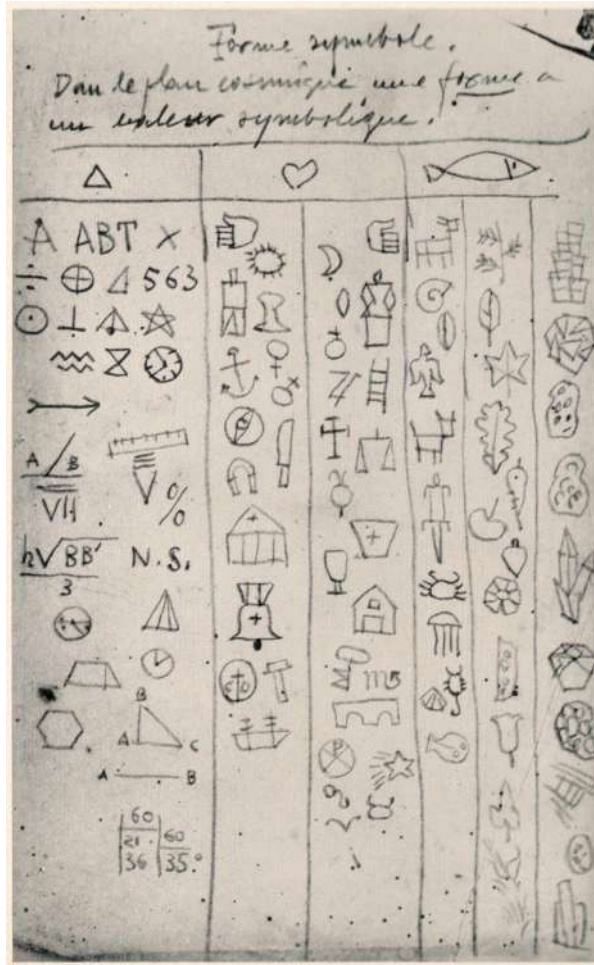
¹³ Ibid., p. 38.

¹⁴ Ibid., p. 34.

¹⁵ Ibid., p. 38.

¹⁶ Ibid.

FIGURA 2 – CADERNO DE NOTAS, 1932 (2)



Essa escrita/desenho é perfeitamente adequada ao formato do *caderno*, pequeno, delicado e de acabamento artesanal muito simples. A maioria das peças acomoda uma caligrafia pessoal, clara e retílinea, bem de acordo com os ideais *constructivistas*, traçadas diretamente a pena e nanquim.

Durante esse tempo de pesquisa recente dedicado aos *cadernos*, conheci 15 peças, sendo possível acessar – direta ou indiretamente – apenas nove delas. São livros/

cadernos trabalhados à mão,¹⁷ em exemplares únicos, e apenas cinco foram editados em *fac-símile* a partir dos originais (três deles sob a tutela do artista ainda vivo, através da *Asociación del Arte Constructiva*). É possível que Torres-García considerasse a possibilidade de publicação de todos eles, mas não os compunha com esse objetivo. Conforme a disposição reflexiva do artista, é natural que, a princípio, eles fossem apenas objetos para si mesmo; mas com o tempo e a necessidade de expor também suas ideias, eles *ganharam* a possibilidade de se tornarem, abertamente, públicos. O conteúdo dessas reflexões foi abertamente discutido em vários artigos e outras publicações do artista. Também é preciso considerar sintomáticas a atração de Torres-García pelos livros, pela leitura, pela escrita e, consequentemente, pelo pensamento artístico paralelo ao fazer, desde a sua mocidade em Montevidéu, além de sua lida e convivência com as revistas de arte e por uma militância artística desde o início de sua carreira, ainda em Barcelona.

No caso dos *carnets*, os textos não são ilustrados pelas reduções desenhadas, e nem elas (esses pictogramas ou *figurinhas*) são simples alusões visuais ao que ali está como escrita. Funcionando equilibradamente e interagindo na sua comunicação (quase constantemente), nenhum dos dois se impõe sobre o outro. Como nas artes da escrita chinesa e japonesa – e mesmo na árabe –, o próprio registro da sua caligrafia corresponde a dados sutis e determinantes sobre o autor e o texto; ela é também um elemento semântico, pictográfico em seu grafismo, gestualidade e intensidade, se conjugando para dar ao aspecto visual do texto uma inteligibilidade una e completa.¹⁸

Enfatizando essas especificidades, Torres-García também é o editor e o *designer* desses *carnets*; aquele que liga o tema, o texto e a imagem – com toda a liberdade de uma conceituação própria e adequada aos objetivos em questão – como o único responsável pelos aspectos visuais dos volumes, desde o tipo de encadernação ao *formato* do conteúdo. Assim, a escrita é francamente plasticizada, e aquilo que seria a figuração é aproximado de um caráter sígnico, igualando as suas condições de registro e de comunicação, de desenho-escrita, transmissão e legibilidade. Não há nenhuma homogeneização entre os blocos de texto ou entre as páginas, ao mesmo tempo em que a folha e seus espaços não são *poupados* pela trama do texto, ao contrário de um caráter tipificado; aí, o que se apresenta é uma intensa variação de composições da mancha gráfica.

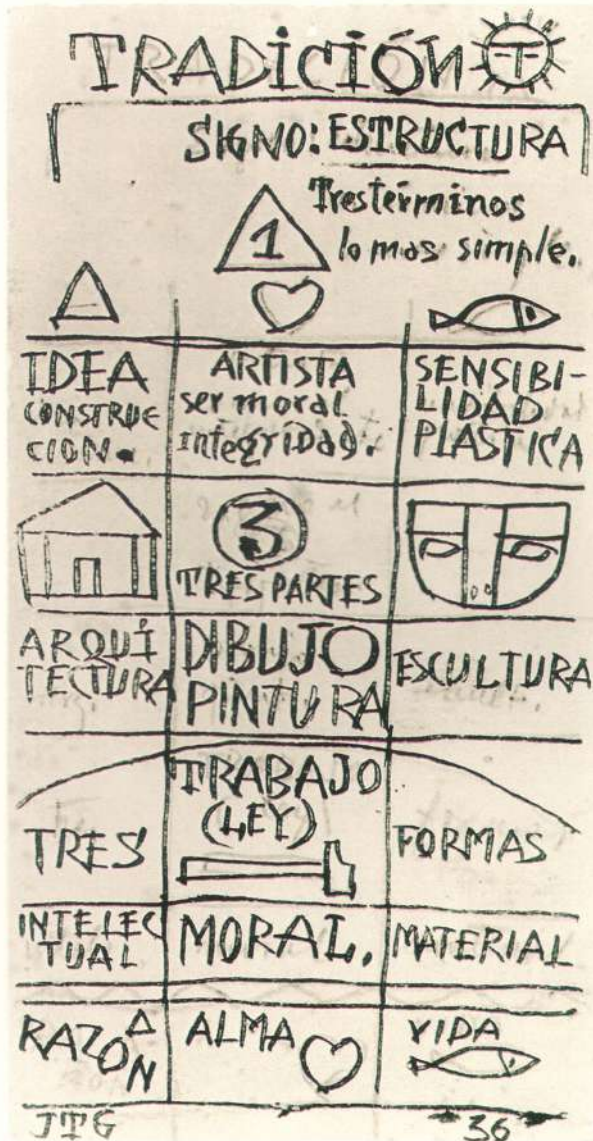
¹⁷ Esse dado sobre o número de livros manuscritos (que prefiro chamar de *carnets*) foi recolhido no site do *Museo Torres García* em dezembro de 2007.

¹⁸ JEAN, Georges. *L'écriture, mémoire des hommes*. Paris: Gallimard, 1986. p. 46.

São peças que resguardam uma reverência ao ato de escrever, atemporais e meio toscas, na contramão da edição comercial, mais vulgar e apta ao consumo. São objetos dignos de um esmero por parte do artista, solicitando a mesma atitude cuidadosa ao leitor, perfeitamente nivelados ao trabalho *oficial* do autor. Mesmo não exibindo a força de seus trabalhos em madeira ou a exuberância de suas pinturas, essas peças possuem um impressionante vigor concentrado, presente nos objetos capazes de significar, ao mesmo tempo, densidade e simplicidade, além de balizar todo o empreendimento geral de sua obra, convidando à leitura aberta das imagens.

Seus *escritos* trazem a materialização do seu pensamento, independentemente da possibilidade de sua leitura ordinária (atendo-se apenas ao texto), da significação e do desvendamento de suas imagens; do que pode ser legível em sua caligrafia antirretórica, carregada de intimidade, e do texto que ali está inscrito entre suas imagens cifradas, que crescem em sua formatação plasticizada e sensivelmente organizada – com uma organicidade arcaica – segundo suas concepções pessoais. O processo de que se encarrega, o movimento intrínseco que ele retém e lança, conforme nossa aproximação, o eleva a uma condição de obra aberta, variada e mutante, concretizando-se como reflexão em curso. A certa altura de seu trabalho, ele desenha como escreve, escreve como pinta, pinta como se desenhasse. Para ele, *tudo e todas as coisas* se dirigiam à unidade, e os *carnets* podem suportar perfeitamente esse roteiro, compostos pela fusão de conceitos, gêneros, conteúdos e formatos; redigidos sob um espaço entre o estudo teórico (notas, reflexões, ensaios) e o estudo prático (rascunhos, croquis, imagens), constituindo-se também como objetos de arte em si, inteiramente autônomos (Figura 3).

FIGURA 3 – CADERNO DE NOTAS, 1936 (3)



O *carnet* já sinaliza sua potência no exato momento de sua percepção como objeto múltiplo. Basta acompanhar a evolução das páginas desses pequenos volumes e perceber como são capazes de transformar a mera anotação de uma ideia ou um registro de pensamento mais exigente em campos de pura plasticidade, tomando a formatação do texto como uma estrutura legível em uma perspectiva de riqueza plástico-visual muito aberta. A conformação das páginas e de suas sequências é também estrutura, texto-imagem, imagem-pensamento, em uma declaração própria de sua experimentação e/ou construção, de seu processo vivo de redação e leitura.

Abandonando a textualidade corrente, os sentidos clássicos do estudo, da nota, da demonstração do *croqui*, do esquema e do rascunho, seu texto produz uma *superimagem* do processo de pensar por imagens, acatando uma outra continuidade e formulando uma operação de fixação; uma deposição aberta de raciocínios, um projeto infinito de busca pelo traço comum do signo, do símbolo e da letra, ou uma memória da obra em si, em nós. Essa união de campos cheios e vazios, de rabiscos, imagens, figuras, sinais, números, letras, palavras e frases, tem sua ordem e harmonia conjugadas, protegidas nesse poderoso objeto e no seu estatuto; na sua intensidade de objeto agregador, materializando o próprio depósito de ideias, da arte – seja no texto ou na imagem –, veículo da procura do conhecimento, do encontro do saber, do registro e da comunicação de pensamentos.

Assim, a obra-texto de Joaquín Torres-García se desloca do campo dos livros de artista e não se acomoda como simples texto, se reconformando em um espaço entre ambos, ou em outro lugar, esse mesmo que agora inventamos para ele, aqui e agora, equiparando, nivelando e misturando imagens e textos, como poucos outros o fizeram.¹⁹ O artista ainda tem uma extensa obra teórica publicada, na qual se destacam: *Ecrits sobre art*, uma reunião de textos esparsos (1904/1919), *Historia de mi vida* (1934), *Estructura* (1935), *Metafísica de la prehistoria indoamericana* (1939), *Universalismo constructivo: 500 textos para contribución a la unificación del arte y la cultura de América* (1944), *Lo aparente y lo concreto en el arte* (1947), *Mística de la pintura* (1947) e *La recuperación del objeto* (1952). Quanto aos seus *carnets*, esse trabalho se baseou em nove deles, comentados brevemente a seguir.

¹⁹ A título de enriquecimento, em meu trabalho de doutorado, propus comparações e diálogos entre a obra-texto de TG e os trabalhos de Leonardo da Vinci, William Blake, Kurt Schwitters e Marcel Duchamp, principalmente, além de outros, pontualmente. Considero que os quatro artistas citados acima também produziram o que chamo de obras-texto.

O texto do manuscrito “Desenhos”²⁰ (“*Dessins*”) é um discurso quase contínuo – interrompido apenas por alguns poucos desenhos soltos –, redigido em francês e não datado pelo autor. Na fonte original, a legenda das imagens do volume registra: *encre de Chine a la plume sur papier chiffon ocre* (nanquim à pena sobre papel rascunho de cor ocre), 18,0 × 13,0 cm, 1922.²¹ Na reprodução do *carnet*, a capa é bege-amarelada e as 26 folhas internas, acinzentadas, sendo impossível identificar o seu tipo de encadernação.²² Através de colocações pontuais – quase como um roteiro –, o texto pode ser considerado uma declaração de princípios do artista, um pequeno manifesto, tratando de temas que baseiam e dominam seu universo de criação durante toda a vida.

O próprio título da obra já sugere uma variante de leitura, um possível jogo entre expressão e significado. Por que “Desenhos”, se o texto não trata desse tema? Ao longo de suas 25 páginas, a palavra *dessin* não se repete e não há qualquer alusão direta aos seus conteúdos especulativos enquanto técnica ou modalidade artística. Talvez o artista aproxime as ideias de desenho a projeto,²³ registro, objetivo, intento, esboço e/ou anotação de base, levando o mesmo sentido a essa elaboração *simples* de suas convicções e conclusões a respeito do seu trabalho; essa sequência de reflexões livres – mesmo que básicas na constituição de suas teorias e de sua obra – entremeadas de registros gráficos também livres marcam

²⁰ Reprodução fac-similar do original em: GUIGNON, Emmanuel (Org.). *Joaquín Torres-García: un monde construit*. Strasbourg: Hazan, 2002.

²¹ É preciso registrar que considero essa datação duvidosa. Em 1922, TG acabava de retornar para a Europa de Nova York, se estabelecendo em Fiesole, na Itália, de onde se transfere para Livorno depois. Nessa época, sua atenção estava especialmente voltada para as possibilidades de fabricação e distribuição dos *juguets*, e tinha pouco tempo para se dedicar às artes plásticas como desejava de fato. É somente em 1925 que ele vai para a França, se estabelecendo em Villefranche-sur-mer até 1926, quando se muda definitivamente para Paris. Portanto, não existe nenhuma justificativa para que ele escreva em francês antes dessa época, vivendo ainda na Itália.

²² O site do Museo Torres García não traz nenhum registro ou referencia deste *carnet*. Porém, uma nota de rodapé no prefácio de *Universalismo constructivo* registra uma edição fac-similar desse mesmo “*Dessins*” pela Ediciones Cultura Hispanica, Madrid, 1975 (TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Universalismo constructivo*. Madrid: Alianza, 1984).

²³ Segundo o *Le Robert*, a palavra *dessin* quer dizer representação ou sugestão de coisas sobre uma superfície, através de meios gráficos; desenho, croquis, esboço, registro, projeto (DESSIN. In: LE ROBERT. Paris: Éditions Le Robert, [202-]. Disponível em: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/dessin>. Acesso em: 28 set. 2023). *Dessein*, por sua vez, quer dizer executar qualquer coisa; desígnio, intento, objetivo, projeto ou mesmo o desejo de fazer algo (DESSEIN. In: LE ROBERT. Paris: Éditions Le Robert, [202-]. Disponível em: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/dessein>. Acesso em: 28 set. 2023). Portanto, a confusão é provável, já que TG não dominava bem a língua francesa nessa época. Na página 24 desse *carnet*, por exemplo, ele usa o ponto de exclamação invertido, à moda espanhola, como recurso poético ou distração, pouco importa; mas ele certamente demonstra estar entre dois mundos verbais.

e demarcam sua presença no panorama dos acontecimentos artísticos de então, anunciando seu projeto *in progress*. As variações de tamanho das letras, as capitulares e os espaços mantidos *em branco* ainda acomodam uma relação espacial bastante afinada – nas manchas das próprias páginas ou entre elas – à maneira de seus próprios desenhos, pinturas e objetos (alguns deles especialmente inseridos entre frases ao longo do texto).

O texto do manuscrito “No ponto”²⁴ (“*Mise au point*”) é um discurso interrompido apenas por alguns desenhos soltos, redigido em francês e datado pelo autor: Paris, 19 de março de 1928. A legenda das imagens do volume, na fonte original, registra: *crayon et encre sur papier* (lápis e tinta azul sobre papel), e as dimensões não são citadas. Na reprodução, a capa é alaranjada e as folhas internas, pardo-acinzentadas.²⁵

No texto, Torres-García escreve que a verdade está no ponto do *equilíbrio harmônico*, em uma dimensão sutil da realidade que nos cerca. Ao se posicionar sobre uma espécie de fluxo natural das coisas e *superconsciente* da vida – no seu caso, igualmente rebatido no trabalho da arte –, tenta definir um sentido de orientação que difere das articulações da inteligência e/ou dos simples impulsos.

Nesse segundo *carnet*, a conjugação das linguagens verbal e visual e a elaboração de sua tipologia pessoal continuam tímidas como no *carnet* anteriormente analisado. Portanto, estas duas são peças bastante semelhantes, seja no trabalho com os desenhos ou na condução do texto.²⁶ A diferença imediata é que esse tem um grafismo mais solto e menos geométrico, mais vibrante e menos duro (revelado pelos traços mais finos de uma caligrafia próxima do modelo cursivo) de poucas variações, e pelas linhas dos desenhos, mais elaborados. O texto parece ter sido escrito de uma vez – como uma conversa com alguém –, sem considerar sua falta de encadeamento ou de nitidez, deixando o discurso entrecortado e hermético, marcas de outros *carnets* de Torres-García. Se fosse dirigido a si próprio, essas características se explicariam mais facilmente.

A identidade entre as letras e as figuras (e o próprio texto), pelas mãos de Torres-García, já aproximam os elementos visuais num mesmo diapasão: as duas linguagens que podem se fundir visualmente. Para o artista, há um ponto ou uma linha, um espaço possível, entre o cumprimento das regras (para ele, um exercício

²⁴ Reprodução fac-similar do original em: GUIGNON, Emmanuel (Org.). *Joaquín Torres-García*.

²⁵ O *site* do Museo Torres García não traz nenhuma referência a esse *carnet*.

²⁶ O que reforça a hipótese de datação duvidosa do *carnet* anterior, “*Dessins*”. É mais provável que ele tenha sido elaborado próximo a esse, quando Tg já estava morando em Paris, ou ao menos em Villefranche-sur-mer, já na França.

de liberdade) e o exercício da intuição (que não é o instinto). A estrutura universal *constructiva* já nascia e ainda não havia sido nomeada.

O texto do manuscrito “Fé”²⁷ (“Foi”) é um discurso curto e contínuo, redigido em francês e datado duas vezes pelo autor: no verso da primeira capa, 1931, e ao final do texto, Paris, 5 de janeiro de 1930. O exemplar disponível – uma edição fac-similar com número 315 carimbado – não traz nenhum dado sobre o local e a data da edição. A peça tem 14,0 × 10,0 cm (aproximadamente) e 34 páginas, sem numeração. Escrito com tinta preta sobre *papel jornal* dobrado ao meio, tem a capa em papel acartonado azul, com arremate de papel preto plastificado na lombada e grampeamento simples de metal. A capa traz o título e um desenho do autor sobre um recorte do mesmo papel do miolo, colado sobre o papel mais espesso; a última capa traz a mesma colagem de papéis, sem desenho algum. O *carpet* só tem mais um desenho do autor, logo abaixo do final do texto, na última página; assim, ele se diferencia das outras peças aqui examinadas.²⁸

Ao contrário dos dois *carpets* anteriores, “Fé” não traz os seus típicos desenhos aliados à escritura. Em “Desenhos” e “No ponto”, examinados anteriormente, Torres-García se utiliza do texto e da representação plástico/visual, ainda que ligadas de maneira frágil, concebendo uma obra que já sinaliza significações para além do simples texto, podendo ser considerados um aquecimento para algo que já se elabora. As comparações entre os desenhos de ambos os textos e as pinturas que o artista produz no período atestam uma qualidade extra nesses registros. Esses primeiros *carpets* são, antes de tudo, escritos reflexivos que dividem o espaço das páginas dos seus pequenos cadernos com desenhos variados – ambos nivelados como anotações –, preparando a consistência do que chamamos de obra-texto. Em “Fé”, o texto corre sozinho, sem intervalos, da primeira à última página. Conforme se verifica, só há imagens na capa e na página final. Pode-se pensar esse volume como um atestado da própria fé que o artista deposita no que escreve, na força do registro de suas reflexões, independentemente de sua destinação ao outro se cumprir ou não; o texto vale, sobretudo, para o artista e seus processos, como um mantra ou uma prece.

O discurso desse terceiro *carpet* traça uma espécie de oração através de uma religiosidade baseada na fé de cada um, em cada um; no credo em cada ser, nos outros

²⁷ Publicação fac-similar do manuscrito original, sem quaisquer referências, pelo Museo Torres García, Montevideo. O exemplar em questão foi adquirido na loja da instituição, em 2005.

²⁸ O *site* do Museo Torres García informa que “trata-se de uma edição recente, feita com certeza em Montevideú” e não traz outras informações sobre ele. Disponível em: www.torresgarcia.org.uy, site oficial do *Museo Torres García*, consultado em 15 de fevereiro de 2007.

seres, no respeito e na liberdade ecumênica entre iguais. A consciência do sentido da vida e do verdadeiro trabalho da arte – segundo a ótica espiritual de Torres-García – são os temas dessa preleção auto-reflexiva.

Texto redigido em francês, “O que eu sei e o que eu faço por mim mesmo”²⁹ (“*C’est que je sais et ce que je fais par moi même*”), é como a anotação de uma fala contínua, datado pelo autor: Losone, 5 de setembro de 1930. O exemplar disponível – uma edição fac-similar com 16 × 20 cm, aproximadamente – registra sua primeira edição em Montevideú, 1974, pelo Museu Torres García e pelo Ministério da Educação e Cultura do Uruguai. O texto é inteiramente manuscrito e diagramado em espaços soltos, livres de alinhamento, acompanhado de muitos desenhos em preto sobre *papel jornal*; a capa é do mesmo papel, mais escuro e pesado, e a encadernação artesanal é amarrada com um cordão de algodão pelo centro de um único grupo de folhas duplas.

Nesse texto, o autor teoriza sobre a natureza e o potencial dos *seus* signos – linguagem conjugada entre a escrita e a imagem – mediados pela intuição. O sentido do *constructivo* em Torres-García guarda relação estreitamente ligada à ideia de uma montagem intuitiva de elementos, do estabelecimento de um jogo repartido entre o criador e os outros (o espectador, o leitor, o jogador). Na sua experiência, o *aprender* deve basear-se sempre em uma continuidade do *saber*, e a intuição é o fio condutor do essencial, que amplia e aprofunda a experiência humana, pessoal e universal: somos todos iguais, diferindo na expressividade, na conformação pessoal. Os meios gráficos/simbólicos que estão na origem da humanidade e da escrita se encontram na expressão intuitiva (na *sinceridade* infantil, nos calígrafos orientais), formulando uma base comum a tudo e todos. No panorama *constructivo universal* estabelecido pela linguagem de Torres-García – esclarecido sob a dinâmica de *outra* racionalidade –, a intuição se apresenta como a via de ação mais produtiva; de exploração simultânea, mais livre e mais consequente. É tudo o que aprendemos e sabemos, por nós mesmos; é aquilo que tem valor.

Texto redigido em francês, “Pai Sol”³⁰ (“*Père Soleil*”) é datado pelo autor: Paris, 29 de julho de 1931. O exemplar disponível, uma edição fac-similar

²⁹ “*Ce que je sais, et ce que je fais par moi même (Cours complet de dessin et de peinture, et d’autres choses)*” foi escrito durante uma temporada do artista em *Lausanne* (que o artista nomeia como Losone, conforme a língua espanhola), na Suíça, no verão de 1930. Publicação fac-similar do manuscrito original por Fundación Torres-García; Ministerio de Educación y Cultura (Montevideo, 1974).

³⁰ Publicação fac-similar do manuscrito original por Fundación Torres-García; Ministerio de Educación y Cultura (Montevideú, 1974).

(exemplar sem numeração), registra sua primeira edição em Montevidéu, 12 de junho de 1974, pela Fundación Torres-García e pelo Ministério da Educação e Cultura do Uruguai. Formatado com 17,5 × 13,0 cm, tem 60 páginas, sem numeração. O texto é manuscrito em preto sobre papel de tipo ignorado (1/2 folha de ofício), com pausas, espaçamento e diagramação bastante livres, dobrado ao meio; o acabamento é manual com costura simples, em cordão de algodão rústico.

A capa, em papel acinzentado de gramatura média, é desenhada e traz o nome do autor no alto, sendo dividida ao meio: em cima, a representação sintética do sol, com feições humanas, e, em baixo, uma espécie de paisagem também sintética, habitada por animais variados (peixe, elefante, cobra, cavalo), um casal de figuras humanas, árvores, folhas, frutos e flores (lembrando uma espécie de figuração do paraíso terrestre). Uma linha vertical liga o rosto do sol, em cima, ao meio do casal, em baixo. Tanto as páginas da esquerda quanto da direita, internamente, são trabalhadas pelo autor.³¹

Dentre os nove *carnets* que sustentam esse trabalho, este é, sem dúvida, o que tem a linguagem mais hermética. Lembrando (novamente) uma espécie de oração pessoal, um ato de contrição ou um mantra, Torres-García parece repetir para si mesmo que, próximo de deus-cristo/pai-sol, há um plano mantido pelo exercício do bem e pela crença positiva. O texto traz alusões a doutrinas religiosas, como o cristianismo e o animismo, a condutas esotéricas e à filosofia e poesia gregas; é também um testemunho do pensamento universalista de Torres-García, de sua firmeza no exercício da arte e na vida.

Repetindo-se, o autor declara sua fé e renova sua mística; o verdadeiro ser vive entre a arte e o universo. A arte é também uma prece, que enleva o homem à sua integração com a harmonia universal, movida pela fé, seja ela qual for, e o sol representa todos os deuses da terra, de todas as religiões.

Redigido em francês e datado pelo autor em Paris, maio de 1932, o exemplar disponível de “Razão e natureza – Teoria”³² (“*Raison et nature – Theorie*”) (Figuras 4, 5 e 6) registra sua edição em Montevidéu, em 30 de setembro de 1974, pela Fundación Torres-García e pelo Ministério da Educação e Cultura do Uruguai; o formato é de 23,0 × 17,0 cm, com 50 páginas sem numeração.³³

³¹ O site da Fundación Torres-García registra o formato do *carner* com 17,0 × 12,5 cm, medidas que não conferem com o exemplar aqui examinado.

³² Publicação fac-similar do manuscrito original, Ministério de Educacion y Cultura, Montevideo, 1974.

³³ O site da Fundación Torres-García também informa que a primeira edição foi em Montevidéu, em 1954, e que “embora traga na primeira capa a inscrição Editions Imán – Paris 1932, o livro nunca foi publicado”, com TG ainda vivo. Ele ainda registra o formato do *carner* em 25,5 × 19,5 cm, medidas que não conferem com o exemplar aqui examinado.

FIGURA 4 – RAISON ET NATURE, 1932 (CAPA)

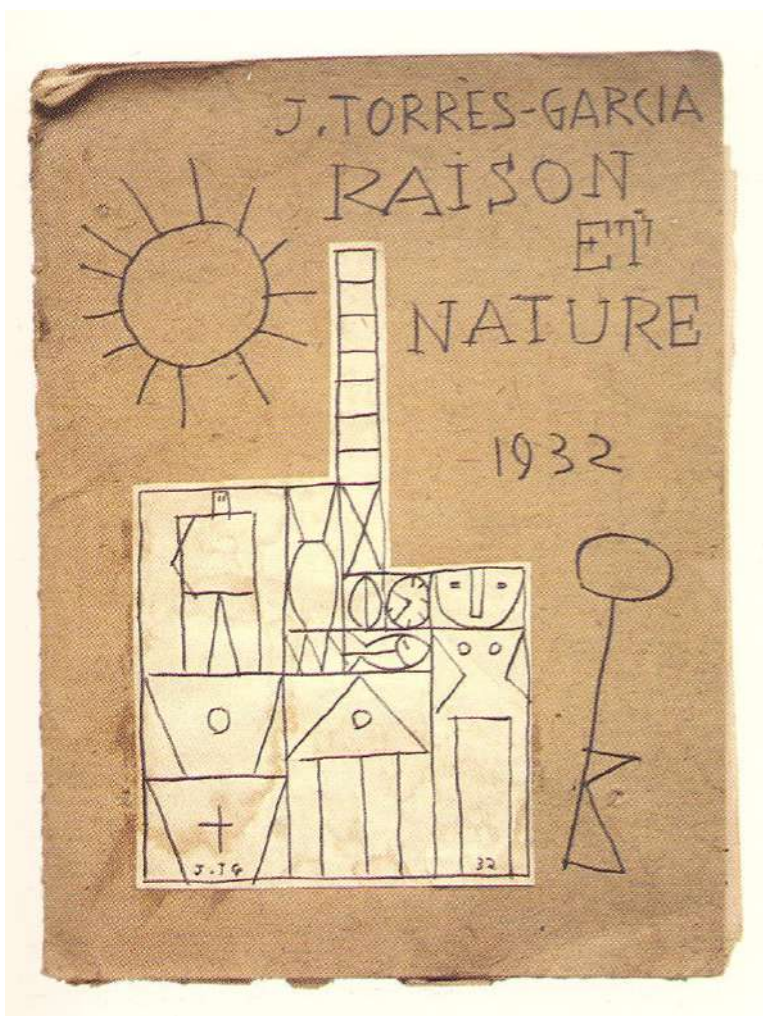


FIGURA 5 – RAISON ET NATURE, 1932 (P. 10)

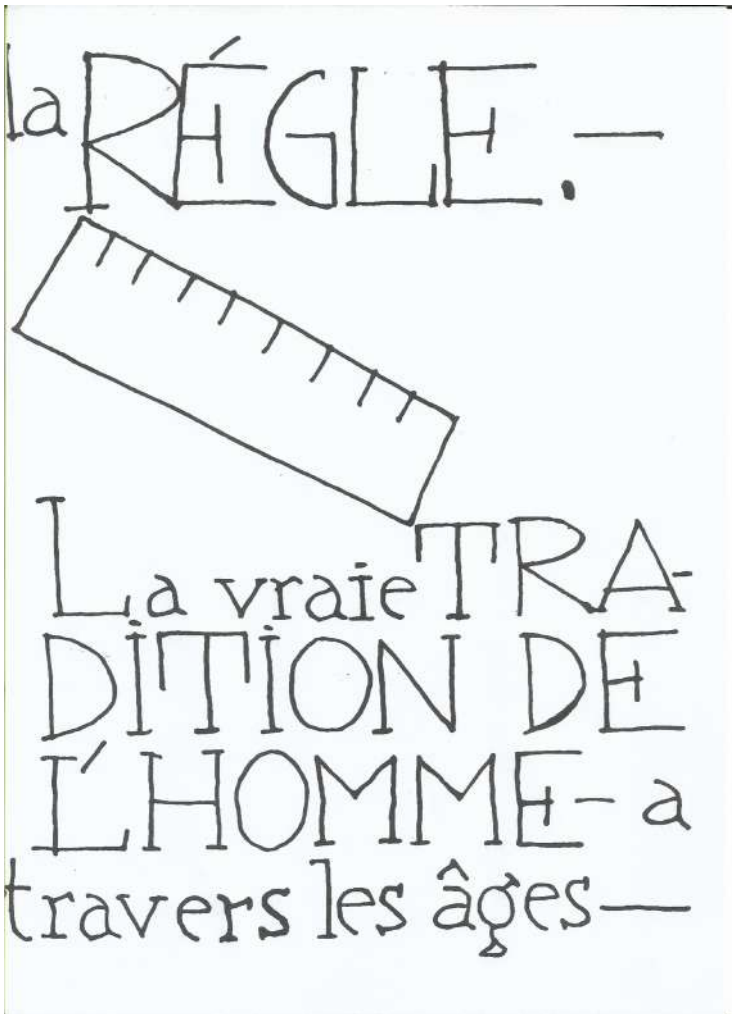


FIGURA 6 – RAISON ET NATURE, 1932 (P. 32)



Texto manuscrito, parcialmente corrido e diagramado em espaços soltos, acompanhado de muitos desenhos (estilizações figurativas) em preto sobre papel jornal pardo claro, dobrado ao meio, *costurado* com cordão elástico preto, passado por dois furos no centro das folhas. Capa em papel pardo mais escuro, de gramatura média, em duas cores – marrom e bege –, mistura impressão mecânica com um desenho centralizado do autor: uma figura humana estilizada, modulada em áreas geométricas redondas, quadradas e retangulares, fundida ao seu entorno sobre um espaço também recortado pelo mesmo tipo de modulações. Há ainda

palavras e números distribuídos pelo espaço, tomando parte no grafismo da diagramação/composição (ou indicando ainda algumas das tematizações do texto). O discurso é relativamente bem elaborado, se comparado aos outros já comentados, e se configura como uma espécie de tratado.³⁴

Bárbara Duncan comenta que esse texto é “um resumo de suas teorias sobre o significado metafísico que (in)forma seu estilo *constructivo*”,³⁵ sendo escrito e composto como um *carnet* em Paris. Torres-García redige muito nessa fase de sua vida; está conformando suas teorias, desenhando e trabalhando bastante nas pinturas ao mesmo tempo. Trata a maioria desses manuscritos com toda a dedicação, formando e encadernando um número considerável deles já como *carnets*.

Em síntese, o texto coloca que a razão e a estrutura são faculdades de criação; ideias, cálculos e projetos não balizam sozinhos a construção; o caminho do meio se estabelece junto da intuição, do coração e da espiritualidade. Há também um “outro lado: a VIDA. Tudo isso deve ser inscrito no sistema do HOMEM – que é a RAZÃO – para encontrar o equilíbrio (entre RAZÃO e NATUREZA) para a arte e para a vida.”³⁶ O equilíbrio é o melhor trajeto; a celebração de uma humanidade, o testemunho de uma experimentação, uma operação que expõe seus componentes e seu instrumental, sem afetação. Aqueles que conhecem *a lei*³⁷ sabem por onde passar, aprendem por onde ir e, enfim, aonde querem chegar. “E se o equilíbrio é obtido, nós teremos a obra perfeita; o que não quer dizer extraordinária, mas normal.”³⁸

O exemplar disponível de “A tradição do homem abstrato”³⁹ (“*La tradición del hombre abstracto*”) registra sua edição em Montevidéu, em 30 de setembro de 1974, pela Fundación Torres-García e pelo Ministério da Educação e Cultura do Uruguai.⁴⁰ O texto original foi redigido em espanhol e datado pelo autor em Montevidéu, outubro de 1938.

³⁴ Este mesmo texto é transcrito, com este mesmo título, para a *lección* n. 82 de *Universalismo Constructivo* quase integralmente. Ver: TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Universalismo constructivo*, p. 487-490.

³⁵ DUNCAN, Bárbara (Org.). *Joaquín Torres-García, 1874-1949: cronología y catálogo de la colección familiar*. Austin: Museo de Arte de la Universidad de Texas, 1974. p. 34.

³⁶ TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Razão e natureza*. [S. n.: s. l.], [1932?]. p. 21-23.

³⁷ Grifo meu para enfatizar a sentido de regra, de sentido ordenador, de equilíbrio, enfim.

³⁸ TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Razão e natureza*, p. 42-43.

³⁹ Publicação fac-similar do manuscrito original por Ministerio de Educación y Cultura (Montevideo, 1974).

⁴⁰ O site da Fundación Torres-García informa que a primeira edição é da Associação de Arte Construtiva (AAC) em 1938, a cargo da Lacano Hinos Impresores. O site ainda registra o formato do *carnet* em 25,5 × 19,5 cm, medidas que não conferem com o exemplar aqui examinado, de 19,0 × 15,0 cm.)

Trata-se de um manuscrito com caligrafia variada em preto sobre papel de cor creme, diagramado em espaços soltos e intercalado por desenhos (além de algumas esquematizações), com 78 páginas, sem numeração. O bloco único tem encadernação em brochura simples, com grampeamento duplo. A capa traz uma xilogravura (com o título e uma figura humana geometrizada, vazados em branco sobre fundo preto) e a contracapa, o desenho reproduzido de uma estrutura linear, ambos do próprio autor. Nos arquivos da Fundación há um exemplar do mesmo *carnet* com uma capa diferente, na qual um retângulo vertical traz o título e o nome do autor na parte de cima e um quadrado em baixo, abrigando alguns signos habituais do artista (o número 1, triângulo, chave, figura humana geometrizada, sol, balança, águia, peixe, régua de proporção áurea, casa, escada, sino, pote etc.).

O texto principal é acompanhado ainda de duas seções anexas; a Advertência, logo no início, e um Esclarecimento, no final, além de uma série de ilustrações (um conjunto variado de *modelos* relacionados com as questões teóricas apresentadas no texto) sob o tema *Arte Geométrico*. Nesse primeiro *carnet* redigido em espanhol, ele repete vários comentários feitos no “Razão e natureza”, o último *carnet* redigido em francês. Enquanto este último é mais direto e solto, o uruguaio é mais vago e ordenado; cada um tem a sua ênfase poética em um dado.

A primeira fala pública de Torres-García em Montevideu, de volta ao Uruguai, inaugura um ciclo de conferências intitulado *Arte e cultura popular*, demonstrando que o artista já está disposto a enfatizar as questões da herança ameríndia em suas reflexões. Como professor convidado da Faculdade de Arquitetura, continua tratando do tema – modelando o que viria a ser o *Universalismo constructivo* – e faz uma retrospectiva de seus trabalhos. Passa a agregar signos e símbolos das culturas maia, inca e asteca em sua obra, buscando sintonizar muito mais o seu senso geométrico e sua religiosidade que os seus signos ou símbolos propriamente.

O exemplar disponível de “A cidade sem nome”⁴¹ registra sua edição em Montevideu, pela Fundación Torres-García e pelo Ministério da Educação e Cultura do Uruguai, em 20 de setembro de 1974, com texto manuscrito – cuidadosamente – em espanhol e datado pelo autor em Montevideu, 16 de dezembro de 1941. Seu formato é de 29,0 × 20,5 cm, com 100 páginas, sem numeração.⁴²

⁴¹ Publicação fac-similar do manuscrito original por Ministerio de Educación y Cultura (Montevideo, 1974).

⁴² O site da Fundación Torres-García informa que a primeira edição é da AAC e dos *Talleres Graficos Sur* (a cargo da Impressora L.I.G.U.), de 1941. Ele ainda registra o formato do *carnet* em 15 × 11,5 cm, medidas que não conferem, novamente, com o exemplar aqui examinado.

O texto é diagramado em espaço corrido, intercalado por muitos croquis alusivos à narrativa. O título é escrito à mão pelo autor, com letras de tipologia especial, como letras vazadas em forma. Os desenhos ocupam as páginas em disposições muito diferentes entre si, desde as laterais, na vertical, ou criando uma linha no meio do texto, compondo uma barra no pé da página ou em pequenos conjuntos. Montado com cadernos costurados, de lombada quadrada e capa forrada de tecido, tem uma aparência mais clássica que todos os outros *livros-cadernos* do grupo. Pode-se dizer que ele é uma variação do *carnet*, mais próximo de um livro, com seu longo conto ou crônica fantástica; nessa obra, Torres-García explora sua veia de escritor/ficcionista. É preciso esclarecer que o projeto de edição original do artista é desconhecido, portanto, o formato que está em circulação não conforma definitivamente, salvo outras informações, o objeto original.⁴³

Trata-se de uma narrativa que encerra uma discussão metafórica; uma proposta de convivência pacífica e consciente, estética e ideológica, em formato de ficção. Obra da maturidade do artista – uma narrativa cheia de alusões a metrópoles movimentadas, como Paris, com seus cafés e estações, Nova Iorque, cheia de veículos, e Montevidéu, com seus portos – que trata do choque entre as visões conservadoras e inovadoras, através dos encontros do narrador com vários outros personagens, em uma *cidade sem nome*, onde uma espécie de desordem adocece mentalmente seus habitantes. A localidade é identificada pelo fato de o artista apresentar espaços tradicionais e modernos dessas cidades – tanto no texto quanto nos desenhos que compõem o livro –, em contraponto, em uma cultura destituída de identificação própria, de vagas memórias sobre seu passado remoto. Nela se formam as projeções dos lugares opostos onde Torres-García viveu e trabalhou, da América pré-colombiana a Nova York, da pacata Montevidéu do século XIX à borbulhante Paris dos anos 1920/1930; uma cidade simbólica que tão bem representa Torres-García: ocidental, multifacetado, arcaico e moderno.

A bagagem de uma vida cheia de experiências e deslocamentos pode ser relativizada sob os aspectos políticos, sociais e estéticos, expostos no panorama que o acolhe em sua volta à terra natal. Modernismo, Arte Moderna, Velho Mundo e Novo Mundo são comentados em suas nuances e diferenças, entre si e em seus casos específicos. O texto trata, enfim, da proposta estética de Torres-García aos intelectuais e artistas seus conterrâneos, uma conciliação com a realidade de seu

⁴³ Lembro que tive a oportunidade de examinar os seus originais nos *Archivos* da Fundación Torres-García (conforme uma citação anterior) e, com exceção do papel suporte e das dimensões, a *ideia* desse texto me parece a mesma dos demais *carnets*; já com relação ao objeto, é quase impossível dizer o que o artista planejava exatamente; apenas suposições são possíveis. O original, sem dúvida, previa a edição em grande escala por meios mecanizados.

país. Próximo de seus 70 anos de idade (ele morrerá aos 75 anos), é interessante perceber que seu gênio *leonino* tenha feito algumas concessões e que esteja disposto a um movimento conciliador, procurando expandir suas circunstâncias complexas e dividir, mais ainda, sua experiência e sabedoria. A cidade sem nome é o mundo – materialista, confuso, superficial, e inóspito – em que ele vive em missão de paz, em vista de novos horizontes, de volta do seu périplo ao ponto original, que é, afinal, o tempo-espço que mais o interessa.

Texto manuscrito em espanhol “A regra abstrata”⁴⁴ (“*La regla abstracta*”) (Figuras 7, 8 e 9) é datado pelo autor em Montevidéu, 5 de fevereiro de 1946,⁴⁵ com formato de 33,5 × 24,5 cm e 16 páginas numeradas. O *site* da Fundación Torres-García informa que ele foi incluído – mesmo sendo um texto autônomo – em *Nueva escuela de arte en el Uruguay. Pintura y arte constructivo. Contribución al arte de las tres Américas*, editado em Montevidéu apenas em 1967.

⁴⁴ Reprodução fac-similar do original em JARDI, Enric. *Torres-García*. Paris: Cercle d’Art, 1979. A identificação do tipo de encadernação é impossível através das imagens disponíveis.

⁴⁵ O *site* da Fundación Torres-García informa que a primeira edição é da AAC, em Montevidéu (a cargo da Impressora L.I.G.U.), em 1946.

FIGURA 7 – LA REGLA ABSTRACTA, 1946 (P. 9)

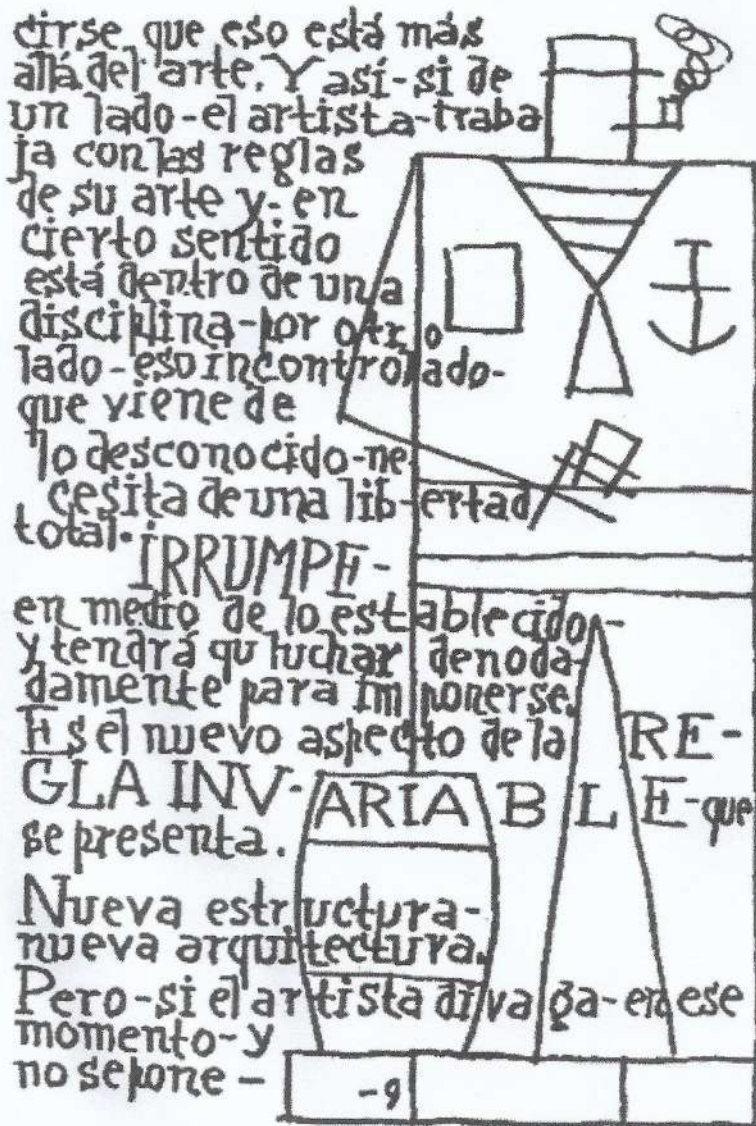
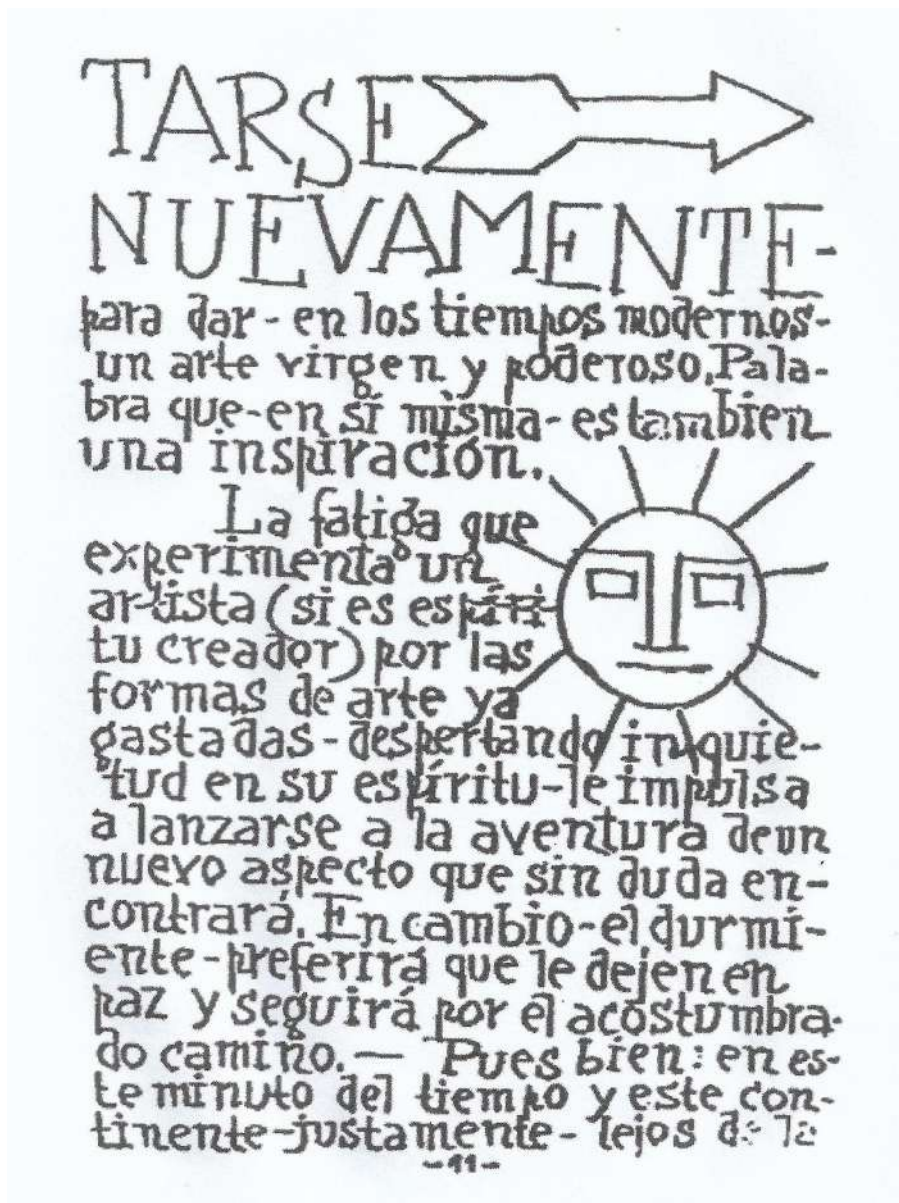


FIGURA 8 - LA REGLA ABSTRACTA, 1946 (P. 10)

al unísono de las cosas en el pre-
 sente - puede malograr - en parte - su
 esfuerzo.
 rib-bas-
 labra-
 el "SÉSAMO"
 de pier te en su del cuento-
 un alma todo
 sólo iné- mundo (no
 de tal profundidad - sino - además - nue-
 vo también - por trasuntar las nue-
 vas cosas) = que piense - por ejem-
 plo - que está en el
 "NUEVO MUNDO" - que
 piense que vive en el
 SIGLO XX = que
 piense - en fin - que
 AMÉRICA TO
 DA - ha de LEVAN-

FIGURA 9 – LA REGLA ABSTRACTA, 1946 (P. 11)



A distribuição de desenhos, signos e/ou esquemas ao longo do texto é bastante pontual; o mais relevante aqui é a escrita e a comunicação de seu conteúdo. A variação das letras e a liberdade quanto ao alinhamento das frases são tímidas, produzindo a impressão de uma escrita pensada e bem acomodada ao espaço concedido. Ao longo do *carnet*, porém, é notável como o texto vai *soltando* um pouco mais as letras e as massas de frases ganham um ritmo com mais tonalidades. As relações relevantes no terreno dos signos, das intersecções entre texto e imagens, são quase neutras nessa obra em particular. Arriscando uma opinião, pode-se supor que ele tenha sido produzido especialmente para essa edição, como parte de um conjunto de peças, um catálogo literal (com obras de outros artistas, seus amigos e seguidores inclusive), o que pode tê-lo intimidado em sua composição; o teor formal reforça essas indicações.

Quando esse texto foi produzido, Torres-García já havia lançado seu livro-testamento, *Universalismo construtivo – contribuição para a unificação da arte e da cultura das Américas*, e estava com mais de 70 anos. Seu espírito batalhador ainda continuava ativo, mas sua posição está mais consolidada e suas ideias, mais difundidas. É preciso considerar que depois de mais de uma década vivendo em Montevideu e mantendo um ritmo constante de produção e publicação de textos esparsos – através da *Círculo e Quadrado* e do *Removedor*, além das crônicas do periódico *Marcha* –, seu discurso tenha se tornado repetitivo. Mas o texto aqui examinado também pode ser apontado como uma fala estratégica, considerando o formato de sua publicação em um conjunto de dados que conformam uma espécie de catálogo *oficial*, lançando uma visão panorâmica – na qual ele está inserido com destaque, de fato – e formatando um documento coletivo mais consistente, no qual se inclui e se renova sua prédica.

Pode-se dizer que, nesse *carnet*, suas convicções em relação ao exercício do *constructivismo* – seu doutrinamento – se dirigem, mais claramente, à sua circunstância ampliada; o seu recado – e aquele de sua obra – é indicado à ideia de uma América consciente, renovada e renovadora; aos uruguaios, argentinos e outros do continente americano em geral. Assim sonhou Joaquín Torres-García.

Signos/escritas nas obras de artes plásticas do século XX

Hélène Campaignolle

A presença cada vez mais insistente dos signos de escrita nas obras de artes plásticas do século XX é acompanhada de uma grande diversidade das práticas de inserção: concebidos inicialmente como motivos discretos, depois como elementos integrados, os signos de escrita tornaram-se progressivamente verdadeiros componentes gráficos, e mesmo figuras centrais da obra plástica, até por vezes habitá-la ou recobri-la por inteiro. As análises que favorecem abordagens segmentadas por artista, por movimento ou que partem de uma perspectiva teórica que favorece a dimensão linguística da palavra não são suficientes para transcrever a complexidade semiótica desse fenômeno. Para enfrentar a diversidade dessas práticas, proporemos uma tipologia que combina vários modos de classificações a partir de um panorama que, ainda que seletivo, se abrirá para um conjunto representativo da produção plástica do século XX. A abordagem, ao mesmo tempo quantitativa e estética (lugares, formas e funções atribuídos à escrita na obra), salientará, de passagem, algumas das teorias artísticas que propuseram uma visão particular dos elementos da escrita (Kandinsky, Marinetti, El Lissitzky, Hausmann, Isou, Dotremont, Villeglé) e privilegiaram algumas de suas manifestações (por exemplo, caligráficas *versus* tipográficas). Por fim, será dado destaque a três pontos de referência da história cultural que iluminam esse novo lugar do escrito na arte.

PONTOS DE REFERÊNCIA E MÉTODO

São numerosas as obras que exploram as relações entre escrita e imagem, literatura e pintura, legível e visível, no âmbito das formas e suportes de expressão relacionados com o quadro. As obras coletivas universitárias reúnem análises monográficas, classificando-as segundo perspectivas temáticas ou cronológicas.¹

¹ LITTÉRATURE et peinture. *Europe*. Paris : [s. n.], 2007. p. 933-934; CHEFDOR, Monique (Org.). *De la palette à l'écritoire*. Nantes: Joca Seria, 1997; PRUDON, Montserrat (Org.). *Peinture et écriture*. Paris: La Différence, 1996. Ver também os seguintes catálogos : MACCHERONI, Henri et al. (Ed.). *Écritures dans la peinture* (cat. exposição: Nice, villa Arson). Nice: Centre National des Arts Plastiques, 1984, que apresenta exemplos em torno da escola de Nice; e LES MOTS dans le dessin. 87^e exposition du Cabinet des dessins (cat. exposição: Paris, 1986). Paris: RMN, 1986, que está fora do *corpus*; Régis Michel propõe aí uma tipologia de inspiração semiológica. Nos limites deste artigo, não foi possível referir-se às dissertações teses universitárias.

As obras de história da arte organizam-se em períodos, tratando as questões da relação entre escrito e imagem segundo casos específicos ou estudos voltados para um artista em particular, como no número de *Artstudio* dedicado a *L'art et les mots* (A arte e as palavras, 1989). Nesse vasto conjunto, existem poucos estudos que abordam as manifestações da escrita nas artes plásticas do século XX de um ponto de vista tipológico. O livro clássico de Michel Butor, *Les mots dans la peinture* (As palavras na pintura),² revela-se pioneiro ao propor uma abordagem minuciosa do fenómeno. Mas o livro data de 1969, abre-se para um perímetro temporal muito amplo (do século XIV a nossos dias) e propõe uma abordagem em 51 rubricas, difícil de ser explorada. O estudo de Meyer Schapiro sobre “L'écrit dans l'image” (O escrito na imagem, 1973), dedicado principalmente a um *corpus* anterior ao século XX, só aborda três exemplos contemporâneos: os cubistas, Marinetti e Chagall.³ Os numerosos exemplos apresentados por Florence de Mèredieu na seção “Le corps abstrait de la lettre” (O corpo abstrato da letra) da *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne* (História material e imaterial da arte moderna)⁴ estão agrupados segundo um modo mais cronológico que tipológico; podem ser comparados com os propostos em “L'imagination scripturale” (A imaginação escritural), de Jean-Clarence Lambert (*Le règne imaginal* [O reino imaginal], 1991),⁵ que oferece, aliás, pistas tipológicas interessantes para o período pós-1945. Mais recentemente, o livro de Daniel Bergez intitulado *Littérature et peinture* (Literatura e pintura, 2004) dedica um capítulo às “palavras no quadro”, propondo várias classificações: “inscrições no quadro” *versus* “inscrições na cena representada” e, no interior desta segunda categoria, “frases e expressões” e “inserção plástica da letra”.⁶ Esses estudos abrem perspectivas metodológicas em que nos apoiaremos para elaborar a presente tipologia.

A escrita foi objeto de uma expansão contínua no campo da pintura e das artes plásticas no século XX. Podemos citar, à guisa de preâmbulo, esse apanhado feito por Martine Reid:

Os quadros de Ernst, de Duchamp, de Matisse, de Miró, de Klee, de Braque, de Picasso, e mais recentemente os de Dubuffet, de Calder,

² BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*. Paris: Flammarion, 1967.

³ SCHAPIRO, Meyer. L'écrit dans l'image. In: MAGRITTE, René. *Les mots et les images*. Paris: Macula, 2000. p. 197-204.

⁴ MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris: Larousse, 1994, p. 207-208.

⁵ LAMBERT, Jean-Clarence. *Le règne imaginal*. Paris: Cercle d'Art, 1991.

⁶ BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris: Armand Colin, 2004. p. 146.

de Pollock, de Masson, do grupo CoBra, em que se incluem Alechinsky e Jorn, os famosos *Logogrammes* de Christian Dotremont, ou, na sequência de Dubuffet, bom número de criações da arte bruta.⁷

Outro modo de abordar essa mistura consistiria em retornar à fonte (um pouco como no campo da poesia visual remonta-se invariavelmente a Mallarmé): qual é o equivalente do *Coup de dés* (Lance de dados) para as obras grafadas? Em que momento a escrita ocupa o quadro de outro modo que não como uma citação episódica ou convencional? Somos logo obrigados a reiterar dois gestos: um separa, de um lado, as tradicionais menções textuais que acompanham o quadro e, de outro, as primeiras inserções modernas de signos escritos nos pintores cubistas, Braque e Picasso, bem como, antes deles, os predecessores, ou seja, esses pintores fascinados pela pintura e pela escrita caligráficas japonesa (Monet, Manet, Van Gogh, Bonnard). O segundo gesto enceta uma tipologia atenta à cronologia dos fatos, à materialidade dos signos e dos suportes, aos discursos estéticos que os acompanham e à especificidade linguística (para as escritas legíveis) e semiótica desses escritos (reinventados, transpostos, caligrafados, colados etc.), passando perto, sem a resolver aqui, da questão das fronteiras definicionais entre signos gráficos e signos plásticos.⁸

PERCURSO E TIPOLOGIA

Apresentamos aqui uma tipologia indutiva (ver quadro abaixo) concebida a partir de um *corpus* empírico e baseada em cinco categorias cujos subitens são classificados segundo um princípio semiótico e, quando isso é possível, cronológico. O *corpus* compreende obras plásticas do século XX geralmente providas de uma “moldura” chamadas quadros, ou, a título pontual, simples obras sobre papel. Os critérios de classificação não são, portanto, nem os artistas nem os movimentos, nem mesmo os suportes, mas as formas e a materialidade dos escritos “inseridos” em suas variações comparadas.

⁷ REID, Martine. *Stendhal en images: Stendhal, l'autobiographie et la Vie de Henri Brulard*. Genebra: Droz, 1991. p. 128.

⁸ ECO, Umberto. *La production des signes*. Paris: Seuil, 1992, apud GLASSNER, Jean-Jacques. *Essai pour une définition des écritures. L'Homme*, Aubervilliers, n. 192, p. 7-22, 2009.

(1) Inscrições definidoras	Menções identificadoras Enunciados operatórios
(2) Enunciados externos	Colagens tecnomidiáticas Extensões da colagem Decalques e rasgadas
(3) Elementos do alfabeto: séries/unidades	Signos em série, ritmos liberados Signos esquematizados/recomposição gráfica Menção isolada de um signo (figurativo/abstrato)
(4) Signos ilegíveis, gestos de escrita	Grafias e grafites Traçados caligráficos Figuras e traços
(5) Escritas eruditas, conhecimentos antigos	Pseudografias seriais Escritas inventadas

(1) Entre as *inscrições definidoras*, figuram as tradicionais “menções internas”,⁹ tais como título, assinatura, legenda ou dedicatória,¹⁰ mas também os enunciados-chave que desempenham papel pragmático ou estético novo no século XX.

Apesar das variações inventivas, as *menções identificadoras* anteriores ao século XX são tradicionalmente relegadas a um canto delimitado do quadro ou fora dele.¹¹ É no início do século que os títulos se inserem em certos quadros. A prática de inserção, presente em Klee a partir de 1915,¹² toma impulso em especial entre os dadaístas e os surrealistas, que fazem dela um enunciado central. Os títulos são dispostos de modo original: horizontal (Duchamp, *LHOOQ*, 1919), vertical (Picabia, *Le double monde*, 1919), diagonal (Charchoune, *La fortune danseuse*, 1923). A relação do título com a tela torna-se mais ambígua, por vezes arbitrária (Schwitters) ou irônica (Ernst, Picabia), até mesmo antinômica (Magritte).¹³ O caráter convencional dos signos de identificação é claramente afastado por Picabia com *Danse de Saint Guy* (1919-1920), que se resume à moldura e às menções de identificação. Ernst caligrafa títulos sibilinos ou fantasiosos (*Un peu malade le cheval*, 1920), Picabia concebe um quadro recoberto de assinaturas (*L’oeil cacodylate*, 1921), Miró

⁹ BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*, p. 145.

¹⁰ BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*, p. 9; SCHAPIRO, Meyer. L’écrit dans l’image. In: MAGRITTE, René. *Les mots et les images*, p. 129; e LEBENSZTEJN, Jean-Claude. Esquisse d’une typologie. *Revue de l’Art*, Lyon, n. 4, p. 48, 1974.

¹¹ BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*. Ver também LES MOTS dans le dessin, p. 10.

¹² BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*, p. 23-25.

¹³ Outros efeitos de distanciamento são referidos por BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*, p. 142.

põe o título no centro do quadro, segundo uma prática que perdura na segunda metade do século (Miró, *Silence*, 1968; Man Ray, *Perpetual motive*, 1971). Outros artistas, tais como Picabia ou Baargeld (*Le roi rouge*, 1920), incorporam legendas, como nos manuais técnicos.

Os enunciados operatórios integram-se literalmente na obra cuja interpretação orientam, indicando também como ela deve funcionar/operar. Desde o início dos anos 1920, Miró, influenciado por Picabia, apresenta uma larga paleta de fragmentos integrados, alguns dos quais designam elementos do quadro: letra sozinha (o A maiúsculo em um desenho de 1924, a letra Y em *Sourire de ma blonde*, 1925), fragmento de palavra (“sard” em *Paysage catalan*, 1922), onomatopéias (*Ah! e Hool!* em *Le renversement*, 1924), palavras ou frases. O traçado das letras é infantil, a caligrafia, sinuosa e livre, a fusão dos elementos textuais e icônicos, assumida (“Não faço diferença alguma entre pintura e poesia. Acontece de eu ilustrar minhas telas com frases poéticas e vice-versa”),¹⁴ como o é o projeto de ultrapassar os princípios miméticos da pintura e da colagem: “Em lugar de pintar ou de colar areia, escrevi areia”¹⁵ (o caso é similar no tocante ao emprego da palavra “photo” em *Photo: ceci est la couleur de mes rêves*, 1925).¹⁶ A partir de 1926 e sobretudo 1927, ano de sua instalação em Paris (e de seu encontro com Miró), Magritte inicia uma série de quadros escritos, como o famoso “Ceci n’est pas une pipe”, em *La trahison des images* (1929).¹⁷ Os enunciados manuscritos de Magritte definem-se sua finalidade pedagógica lúdica e/ou ilusória: escritos de um estilo convencional, tendo como modelo cadernos escolares, devem educar contra sua crença natural aquele que olha. Magritte esclareceu em 1929 sua concepção anti-mimética e fusional da imagem e do enunciado: “Em um quadro as palavras são da mesma substância que as imagens”.¹⁸ Em seu rastro, Broodthaers sistematiza o emprego desse tipo de enunciado operatório. Kosuth e Ben perpetuam o procedimento, mas dissociando o texto da imagem, até mesmo erradicando-a: em *Une et trois chaises* (1965),¹⁹ Kosuth separa o modo de emprego e a imagem,

¹⁴ MIRÓ, Joan. Entretien avec Georges Duthuit. *Cahiers d'Art*, [Paris], n. 8, 1936, apud SHIM, Jiyong. *Joan Miró, “illustrateur” des poètes: à la lumière de l’Extrême-Orient*. 2009. Tese (Doutorado) – Université Paris Diderot, Paris, 2009. p. 194.

¹⁵ MIRÓ, Joan. *Ceci est la couleur des mes rêves: entretiens avec Georges Raillard*. Paris: Seuil, 1977. p. 81.

¹⁶ *Ibid.*, p. 69.

¹⁷ MAGRITTE, René. *La pipe*, 1926; MAGRITTE, René. *La clé des songes*, 1927; MAGRITTE, René. *Le masque vide*, 1928; MAGRITTE, René. *La trahison des images*, 1929; MAGRITTE, René. *L’usage de la parole*, c. 1929; MAGRITTE, René. *Le monde perdu*, 1929; MAGRITTE, René. *L’art du rêve*, 1950; MAGRITTE, René. *Les deux mystères*, 1966.

¹⁸ MAGRITTE, René. *Les mots et les images*. Paris : Flammarion, 2009. p. 60 (Écrits Complets).

¹⁹ MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l’art moderne*, p. 209; *Ibid.*, p. XXXIX.

colocando-o na etiqueta, e às vezes só mostra palavras (*Word, sentence, paragraphe*, 1986); Ben afasta a imagem (*Des mots, des mots, des mots*, 1958) em benefício de um texto emancipado das normas da linguagem (*Je peut* tout me permettre*, 1971), Esses dois exemplos emblematizam a invasão das grafias constatada por Schapiro em 1973: “A tensão entre o signo escrito e a construção da imagem resolveu-se pelo apagamento desta última: a obra limita-se a um discurso escrito como objeto de arte em si”.²⁰

(2) No início do século XX, outros *enunciados externos*, extraídos do mundo circundante, são inseridos na obra plástica.

Braque e Picasso são os inventores das *citações tecnomidiáticas* que “integram o objeto jornal e a palavra título”²¹ a partir de 1910-1911.²² Picasso pratica a introdução de fragmentos de palavras pela técnica dos papéis colados a partir de 1912.²³ Apollinaire salienta logo essas “letras moldadas” que “aparecem como elementos visuais novos na arte” (1913).²⁴ Enunciados tipografados, com frequência não lineares e situados nas margens inferiores ou superiores do quadro, às vezes ocultados pela metade, ativam o referente do jornal, como indicam explicitamente os quadros de Picasso ou Juan Gris, nos quais as letras da palavra *JOURNAL* são citadas. O *Chevalier X* de Derain (1914), lendo um jornal, assume o vínculo desses papéis colados com a longa herança pictórica das figuras de leitores e personagens escrevendo,²⁵ mas revela também os processos subjacentes às técnicas de colagens de jornais: o anonimato que apaga as antigas figuras humanas em benefício apenas dos objetos, de onde seu caráter de *natureza morta*; a *mise en abyme* do jornal que substitui o livro, antigo suporte de leitura; o efeito de extração dos elementos textuais, seu estatuto ao mesmo tempo parcelar e visível, legível e ambíguo; enfim,

* “Peut” é a forma da terceira pessoa, que se pronuncia como a da primeira pessoa, “peux” (posso). [NT].

²⁰ SCHAPIRO, Meyer. L'écrit dans l'image. In: MAGRITTE, René. *Les mots et les images*, p. 204.

²¹ BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*, p. 146; MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, p. 207.

²² BRAQUE, Georges. *Le Portugais*, 1911; BRAQUE, Georges. *Nature morte “Fox”*, 1911; BRAQUE, Georges. *Nature morte*, 1913-1914; BRAQUE, Georges. *La clarinette*, 1913; BRAQUE, Georges. *Bouteille et verre*, 1914.

²³ PICASSO, Pablo. *Bouteille de vieux marc*, 1912; PICASSO, Pablo. *Nature morte à la chaise cannée*, 1912; PICASSO, Pablo. *Bouteille, verre et violon*, 1913; PICASSO, Pablo. *Bouteille de vieux marc, verre et journal*, 1913; PICASSO, Pablo. *Verre, journal et dé*, 1914.

²⁴ APOLLINAIRE, Guillaume. *Les peintres cubistes: méditations esthétiques*. Paris: Hermann, 1980. p. 76-77.

²⁵ SCHAPIRO, Meyer. L'écrit dans l'image. In: MAGRITTE, René. *Les mots et les images*, p. 132. A obra de Derain é analisada e reproduzida em BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*, p. 132-133.

o efeito figurativo, o excerto de jornal que permite construir novas figuras objetais (garrafa, guitarra etc.).

Essa menção a tipos expostos como nos cartazes ou publicados dissemina-se, em seguida à guerra, no trabalho de Léger e de outros pintores,²⁶ pela integração das letras de letreiros e cartazes urbanos, mas sem forçosamente passar pelo emprego da colagem.²⁷ A presença dos signos tem a ver aí com uma função ao mesmo tempo referencial e plástica. Sobre seu quadro *La ville*, em que há letras, Léger afirma em 1919: “*La ville* foi pintado em tons uniformes e puros. Nele estão inseridas letras como um valor realista”.²⁸ Encontra-se curiosamente o mesmo tipo de justificação mimética, retrospectivamente, em Braque (1954): “Com meu desejo habitual de me aproximar o mais possível da realidade das coisas, comecei a introduzir letras em meus quadros”.²⁹ Mas a configuração formal das letras e fragmentos textuais motiva também o interesse de Braque: “Sendo chapadas, as letras estavam fora do espaço e sua presença no quadro, por contraste, permitia distinguir entre os objetos que se situavam no espaço e aqueles que se situavam fora do espaço”.³⁰ Apollinaire liga “as letras e algarismos moldados dos quadros de Picasso e Braque” ao “objeto real” e ao “*trompe-l’oeil*”, salientando sua nova condição “própria para a pintura”.³¹ Butor afirma seu papel de “texturas ópticas”.³² Aqueles que, em seguida a Braque e Picasso, empregarão o material do jornal criarão uma nova linguagem plástica, dando aos enunciados colados ou produzidos um papel superior ao de segmento delimitado, e refutarão em bloco o motivo realista em benefício de uma nova dimensão óptico-estética do suporte.

A *extensão e o desvio da colagem* cubista verificam-se em artistas tão diferentes quanto Hausmann (*Elasticum*, 1920), Baader (*Hommage à Gutenberg*, 1919), Schwitters (*Starkbild*, 1921), ou posteriormente em Rauschenberg (*Trophy I*, 1959) ou Jiri Kolar (*Singing boot*, 1967). O fundo reutilizado, subvertido, cria um discurso segundo que agrega vários tipos de suportes textuais. O *Manifesto intervencionista*

²⁶ Por exemplo: GLEIZE, Albert. *La ville et le fleuve*, 1913; TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Figure with cityscape*, 1917.

²⁷ LÉGER, Fernand. *Le typographe*, 1918; LÉGER, Fernand. *Élément mécanique*, 1929.

²⁸ LÉGER, Fernand, apud SCHMALENBACH, Werner. *Léger*. Gennevilliers: Ars Mundi, 1988. p. 76.

²⁹ Apud LEVAILLANT, Françoise. *La lettre dans la peinture cubiste*. In: LE CUBISME. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1973. p. 47.

³⁰ BRAQUE, Georges. *La peinture et nous*. *Cahiers d’Art*, [Paris], 1954, apud MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l’art moderne*, p. 207.

³¹ APOLLINAIRE, Guillaume. *Les peintres cubistes*, p. 76.

³² BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*, p. 135.

de Carrà (1914) parece uma etapa-chave de autonomização e de radicalização do processo do papel colado sob a influência das “palavras em liberdade” futuristas. Mas a prática de Schwitters é também representativa do novo papel atribuído na colagem aos signos escritos: iniciado nas práticas cubistas por Arp, o artista alemão cria suas primeiras colagens em 1918. O lugar do texto, inicialmente modesto, aumenta rapidamente, e o jornal é associado a outros materiais de recuperação. O reemprego desempenha um papel composicional novo, e o conteúdo satírico ou contextual se torna secundário, como em Hausmann: “Se emprego letras ou pedaços de textos, faço-o de maneira optofonética, em vez de fazer com que pretensos acontecimentos falem”.³³ O interesse pelas superposições de camadas textuais é outro sintoma de época: espécies de tipos e suportes de impressão se fundem ou se recobrem em Carrà, mas também nas colagens de Hausmann ou de Baader, ou os reempregos de maculatura em Schwitters. O reemprego desviado migra para a poesia com Dada (Tzara, “Para fazer um poema dadaísta. Pegue um jornal. / Pegue tesouras, etc.”, 1920) e depois com Breton, que, no primeiro *Manifesto do surrealismo* (1924), propõe um poema concebido “pela reunião tão gratuita quanto possível [...] de títulos e de fragmentos de títulos recortados de jornais”. Enquanto a função dos fragmentos de jornais entre os cubistas parecia referencial e metamidiática, o uso emancipado do contexto que deles fazem os futuristas e os dadaístas constrói uma prática estética autônoma e distanciada a partir de fragmentos desviados.

Decalques e rasgos: a partir de 1949 – data das primeiras ocorrências em Hains –, os cartazes lacerados invertem as experiências com papéis colados cubistas, seguindo ao mesmo tempo o exemplo de Schwitters ou de Baader, que arrancava os cartazes das colunas Morris para suas colagens.³⁴ Essas práticas artísticas – como as que caracterizam os enunciados-imagens da *pop art* e os grafites de artistas – procedem de um triplo gesto com função intertextual frequentemente paródica: a obra reemprega um texto-tronco e materiais escritos preexistentes (cartazes, jornais, propagandas, textos escritos), e se efetua uma interpretação por um gesto de seleção e de apropriação que supõe decalque ou alteração. O gesto citacional quase tautológico da *pop art* (Warhol, *100 latas de conserva*, 1962) afirma a não significação das marcas de publicidade deslocadas,³⁵ ao mesmo tempo conservando no mais das vezes a integridade

³³ HAUSMANN, Raoul. *Courrier dada (Matières Collages)*. Edição: Marc Dachy. Paris: Allia, 2004. p. 207-209.

³⁴ Sobre uma prática que precede a de Schwitters, ver: VILLEGÉ, Jacques. Baader. In: BÉHAR, Henri; DUFOUR, Catherine (Org.). *Dada circuit total*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2005. p. 225-229. Ver também HAUSMANN, Raoul. *Courrier dada*, p. 74.

³⁵ BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*, p. 148.

dos enunciados citados: a repetição/decalque convida a uma leitura mais estetizante (Lichtenstein, Warhol) que irônica (Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956). Na laceração de cartazes urbanos de Hains e Villeglé ou do letrista Dufrene, o teor político, em compensação, fica atestado: “Pelo rasgo, antídoto de toda propaganda, a publicidade, condensado de civilização, foi introduzida no domínio do felizmente ilegível”.³⁶ Hains e Villeglé situam-se em uma lógica de desvio crítico: Pierre Restany identifica assim, nas obras emergentes do Novo Realismo, “um gesto fundamental de apropriação do real”, “uma intimação ao espectador cuja participação é assim requisitada”.³⁷ O procedimento altera materialmente o substrato citado: a laceração dos cartazes engendra um apagamento parcial (Villeglé) ou radical (Hains). Em *Hépérile éclaté* (1953),³⁸ Hains e Villeglé transformam o texto tipografado do poema de Camille Bryen (*Hépérile*, 1950) por uma passagem através da trama de vidros enlameados. A violência que preside essa prática é sensível no vocabulário que a descreve (“desvio”, “explosão”), exprimindo a recusa do discurso ambiente: “Enfim, servimo-nos de tramas de vidros enlameados que despojam os escritos de sua significação original”.³⁹ A *ilegibilidade* é doravante reivindicada como princípio estético:

A imagem confusa ou a palavra deformada não age mais como um signo, mas como um fenômeno da lógica do inconsciente, como incitadora subjetiva, com a particularidade, dizem os linguistas do final do século XIX, de que esse *incitatum* é tomado como um signo e de que o espírito começa, confusamente, por inventar, quando está procurando compreender e não julga estar fazendo algo além disso.⁴⁰

(3) São diferentes os *elementos do alfabeto* incorporados pelos futuristas e dadaístas e, em seguida, pelos construtivistas, nos anos 1910-1930: a exploração do material primário da língua efetua-se pela exposição e/ou composição de seqüências de signos ou de elementos isolados.

³⁶ VILLEGLE, Jacques. De l'illisible. In: _____. *La lettre lacérée*. Catalogue thématique des affiches lacérées de Villeglé, IV. Paris: Marval, 1990. p. 5-8.

³⁷ RESTANY, P. Le Nouveau réalisme, que faut-il en penser? In: _____. *Un manifeste de la nouvelle peinture: les nouveaux réalistes*. Paris: Planète, 1968. p. 210.

³⁸ MÉRÉDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, p. 208.

³⁹ VILLEGLE, Hains J. Prière d'insérer. In: BRYEN, C.; VILLEGLE, Hains J. *Hépérile éclaté*. Paris: Librairie Lutétia, 1953.

⁴⁰ VILLEGLE, Hains J. De l'illisible. In: _____. *La lettre lacérée*, p. 5.

Signos em série, ritmos em liberdade: os futuristas abriram o caminho em 1909 para uma dinâmica nova dos escritos na imagem por meio das “mudanças de eixo e de tamanho dos tipos”.⁴¹ Seus quadros, desenhos e manifestos deslocam, no rastro dos cubistas, extratos de jornais pela colagem (Marinetti, *Irredentismo, Palavras em liberdade*, 1944; Carrà, *Manifestação intervencionista*, 1914) ou por *pochoir* (Soffici, *Lacerba*, 1915), ou oferecem séries desenhadas de signos e de onomatopeias (Balla, *Paesaggio e Temporale*, 1915). Os signos fraturados em diagonais e listras sucedem-se no papel ou na tela, manifestando a dimensão sensorial, expressiva, emocional, sonora de uma linguagem “universal” cujas palavras de ordem são a explosão e a dinâmica.⁴² O emprego de tamanhos de tipos e de dinâmicas espaciais, teorizado por Marinetti em *As palavras em liberdade futuristas* (1919), inspirará depois da guerra os trabalhos de artistas como El Lissitzky. O emprego de *signos esquematizados e graficamente reconstruídos* nos anos 1920-1930 prolonga as experimentações futuristas em direção a uma nova linguagem plástica próxima ou oriunda da arquitetura (El Lissitzky, Moholy-Nagy, Le Corbusier, Ozenfant, Seuphor) e do *design* industrial (Picabia, Ernst). As obras apresentam uma geometria dominante, variações de tamanhos e de orientações dos tipos, a presença de intervalos e de efeitos de dissimetria. Florence de Mèredieu cita o exemplo de Van der Leek, “cuja primeira composição abstratas retomam o sistema do tratamento tipográfico dos tipos por blocos lineares, horizontais, verticais e em diagonais”,⁴³ mas se poderia também citar Max Ernst, que reutiliza em vários quadros letras de imprensa reunidas para formar figuras mecânicas. Nos anos 1920, os encontros entre El Lissitzky, Van Doesburg, Schwitters, Arp, Hausmann e Moholy-Nagy desempenharam papel decisivo para o impulso dos novos conceitos plástico-tipográficos.⁴⁴ Os textos sobre a tipografia atestam os vínculos intensificados entre arte gráfica e técnica industrial, bem como a tendência nova à simplicidade e à geometrização: Lissitzky resume em 1923 as regras de uma boa tipografia, salientando que os conceitos “deveriam ser expressos com um máximo de economia – opticamente e não foneticamente”.⁴⁵ Tschichold especifica em 1925

⁴¹ SCHAPIRO, Meyer. L'écrit dans l'image. In: MAGRITTE, René. *Le mots et les images*, p. 202. Ver também LEMAIRE, Gérard-George. La reconstruction typographique de l'univers. In: MARINETTI, Filippo Tommaso. *Les mots en liberté futuristes*. Paris: Jacques Damase, 1986. p. 6.

⁴² KRUCHONYKH, Aleksei. *The whistle of a locomotive going uphill Learn Arters*, 1917; MARINETTI, Filippo Tommaso. *SCRABrrBraaNNNG*, 1917; Ver também SCHAPIRO, Meyer. L'écrit dans l'image. In: MAGRITTE, René. *Les mots et les images*, p. 200.

⁴³ MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, p. 208.

⁴⁴ VAN MOORSEL, L. Leering. L'œuvre graphique de El Lissitzky. *Communication et Langages*, Lyon, n. 18, p. 63-78, 1973.

⁴⁵ TOPOGRAPHIE der Typographie. *Merz*, Hanôver, n. 4, 1923, p. 47, traduzido em: LECLANCHE-BOULÉ, Claude. *Typographies et photomontages constructivistes en URSS*. Paris: Papyrus, 1984. p. 132.

que “a informação deve aparecer sob a forma mais breve, mais simples e mais pertinente”.⁴⁶ Schwitters (*Sobre a tipografia*, 1925) e Teige (*A tipografia moderna*, 1927) fazem eco a essas reflexões que afastam das intenções explosivas dos futuristas os usos plásticos do escrito.

A menção isolada de um signo de escrita, em sua versão figurativa e/ou simbólica, remete antes às capitulares medievais (personagens, animais, objetos) renovadas por Geoffroy Tory no Renascimento, às letras animadas, alfabetos e abecedários⁴⁷ e, em especial a partir do século XIX,⁴⁸ às práticas poéticas em que a letra “alimenta o devaneio”.⁴⁹ Ela abre um reservatório de sentidos, com valor memorial ou místico, como em *Composição metafísica* (De Chirico, 1914) em que a letra X encarna o enigma, ou com simples dimensão figural, como é o caso divertido em *Estudo para a letra Q como casa de praia*, de Claes Oldenburg (1972).⁵⁰ Outros quadros propõem títulos que expõem a importância nova de um signo literal cujo “sentido” não é sempre explícito ou mesmo definível: Taeuber, *Composição em forma de U*, 1918; Arp, *Quadro I*, 1920; Klee, *La Villa R*, 1919; Torres-García, *Construction with K*, 1927; Man Ray, *L’A*, 1938; Basquiat, *Crisis X*, 1982. Enquanto *L’A*, de Man Ray, motiva o sentido arquitetônico da letra, dando-lhe a forma de uma construção em pedra, a letra é às vezes discreta e quase neutralizada, abrindo-se para uma espécie de “ressonância interna”, tal como Kandinsky a teorizou em 1912, separada de qualquer referência a um sentido “externo”:

Se o leitor considera com olhos novos não importa qual letra destas linhas ou, dito de outro modo, se não a olha como um signo conhecido que faz parte de uma palavra, mas como uma coisa, não verá mais nessa letra uma forma abstrata criada pelo homem em função de um certo fim – a designação de um som determinado – mas uma forma concreta que produz por ela mesma uma certa impressão externa e interna, independente de sua forma abstrata.⁵¹

⁴⁶ JUBERT, Roxane. Cassandre. Tshichold. Deux conceptions de la création (typo)graphique européenne des années 1920 et 1930. *Les Cahiers du MNAM*, Paris, n. 89, p. 35, 2004.

⁴⁷ MASSIN. *La lettre et l’image*. Paris: Gallimard, 1970. p. 20.

⁴⁸ BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*, p. 131.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁰ Desenho reproduzido em LAMBERT, Jean-Clarence. *Le règne imaginal*, p. 148.

⁵¹ KANDINSKY, Wassily. Sur la question de la forme. In: _____. *Écrits complets*. Paris: Denoël, 1970. p. 233.

Trata-se então “de pensar a abstração de uma criação autônoma, livre de qualquer referência figurativa”:⁵² na sequência de Kandinsky, artistas situados nas confluências entre *De Stijl* (Van der Leek, Van Doesburg), dadaísmo (Schwitters, Arp), construtivismo (El Lissitzky) e Bauhaus (Tschichold, Moholy-Nagy) ou Esprit Nouveau (Seuphor, Le Corbusier) experimentarão esse tipo de variações geométrico-formais em torno dos signos concretos da escrita. Assim como “o ponto será arrancado de sua função ligada à escrita e aí se revela sua ressonância própria”,⁵³ o signo de escrita é repensado fora do funcionamento linguístico para explorar sua *ressonância* formal, como no quadro de Taeuber ou na colagem *Quadro I* de Arp. Esse movimento de abstração é perceptível na diferença entre *Construction with K* (1927) e *Structure with T form* (1930) de Torres-García, concebido depois do encontro do artista com Van Doesburg, em 1928.⁵⁴ No primeiro, a letra “K” é ainda figurativa, está inclinada e cercada por um cenário mínimo (uma escada), assegurando-se uma possível *istoria* para a letra inserida no quadro; seu lugar (embaixo à esquerda) é limitado. No segundo, a letra se tornou o objeto central e único do quadro, em uma composição retilinear e abstrata que corresponde à elaboração do “construtivismo universal” de Torres-García a partir de 1929.⁵⁵

(4) No polo oposto dessa elaboração formal, situam-se os *signos ilegíveis e gestos de escrita* que se desenvolvem depois de 1945. Já em 1935, Zweig afirma a beleza das escritas autógrafas: “Os manuscritos são para mim o que são para o senhor os quadros, talvez mesmo em um grau de misticismo superior, pois eles se subtraem a nós bem mais”.⁵⁶ Esse suplemento de alma subjetivo da escrita autógrafa tem importantes predecessores: citemos Klee, certos futuristas russos e italianos, Apollinaire, Miró, Artaud e Michaux. Mas Florence de Mèredieu salienta a redescoberta da caligrafia pelo grupo CoBra nos anos 1950: está em pauta doravante “tratar a letra e a escrita em sua materialidade e por seu aspecto plástico”.⁵⁷ Em 1957, Michel Seuphor só pode constatar esse novo paradigma: “Fala-se muito de escrita ou de caligrafia no mundo das artes. Vi que se dá esse

⁵² BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*, p. 147.

⁵³ KANDINSKY, Wassily. Sur la question de la forme. In: _____. *Écrits complets*, p. 240.

⁵⁴ SEUPHOR, Michel. *Le style et le cri: quatorze essais sur l'art de ce siècle*. Paris: Seuil, 1965. p. 108-123.

⁵⁵ ROWELL, Margit. *Joaquín Torres-García*. Barcelona: Polígrafa, 2009. p. 21.

⁵⁶ CARTA a Herman Hesse. In: ZWEIG, S. *Correspondance, 1932-1942*. Paris: Livre de Poche, 2008. p. 171.

⁵⁷ HAVRENNE, Marcel. Pour une physique de l'écriture. *Cobra*, [s. l.], n. 4, p. 5, 1949. Ver: MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, p. 208-209.

nome a todo um setor da arte abstrata em que a efusão, a espontaneidade total, se exprime por todos os meios, sobretudo sem rédeas”.⁵⁸ Distinguir-se-ão aqui três subcategorias de escritas manuscritas e/ou caligrafadas.

A “*estética do grafite*”, segundo a expressão empregada por Bergez a propósito de Basquiat, “mistura letras, palavras e grafismos”.⁵⁹ Nessa prática, Mèredieu alia Basquiat a Beuys, salientando que, em suas obras, a letra “faz-se manuscrita, traçada a giz em um quadro negro ou em maiúsculas, como os grafites (*K*, 1982), utilizada segundo o modo da colagem sob forma de fragmentos que misturam textos e desenhos”.⁶⁰ Mas a palavra *grafite* aplica-se também, desde os anos 1950, às obras dos letristas (Isou, Sabatier), que prosseguem o sonho “de uma escrita total” e afirmam “reduzir toda a pintura à letra ou antes à ordem das letras”.⁶¹ Essas escritas alteradas por práticas de ilegibilidade (encobrimentos, superposições, rasuras, rabiscos, micrografias) proliferam-se no espaço do quadro, extravasam as molduras tradicionais, provocando às vezes uma sensação de asfixia. Nesses quadros com grafias deformadas, a desordem substituiu a clareza infantil e ingênua de Klee, Miró e Magritte. A importância do *ductus* da escrita manifesta-se também com vigor nos quadros próximos da arte bruta (Mackintosh), em que as escolhas caligráficas (Dubuffet, Alechinsky) se tornaram tão importantes quanto o conteúdo significado: Jean-Clarence Lambert fala de “escrita-pintura” ou de “escrita-desenho”, fenômeno a que associa os logogramas de Dotremont como caso limite.⁶²

Traçados com pincel e com nanquim a partir dos anos 1960, esses logogramas inscrevem-se na tendência que privilegia os **traçados caligráficos**: procura-se “tratar as palavras como se fossem letras” e “substituir a ordem linguística por uma ordem plástica”, afirma seu idealizador Dotremont, em 1969:⁶³ “O texto, não preestabelecido, é traçado com extrema espontaneidade, sem preocupação com as proporções, com a regularidade comuns, [...] e portanto sem preocupação de legibilidade”.⁶⁴ Diante da vontade construtivista anterior de assegurar a presença rigorosa e

⁵⁸ 50 ANS de peinture abstraite, 1959; apud SEUPHOR, Michel. *Michel Seuphor: écrits, œuvres, documents, témoignages*. Paris: Carmen Martinez, 1976. p. 102-103.

⁵⁹ BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*, p. 147.

⁶⁰ MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, p. 209.

⁶¹ ISOU, Isidore. *Le lettrisme et l'hypergraphie dans la peinture et la sculpture contemporaines*. Paris: J. Grassin, 1961. p. 11, 41.

⁶² LAMBERT, Jean-Clarence. *Le règne imaginal*, p. 155; sobre os quadros e o grafite, ver p. 155-157.

⁶³ Apud DOTREMONT, Christian; BUTOR, Michel. *Cartes et lettres (correspondance 1966-1979)*. Paris: Galilée, 1986. p. 53.

⁶⁴ DOTREMONT, Christian, apud LUPU-ONET, Raluca. *Logbook de Christian Dotremont ou le portrait du poète en peintre de l'écriture. Mélusine*, Paris, n. 32, p. 201, 2012.

legível do signo escrito, os *tipografismos* (1971) constituem uma alteração assumida: “Seu autor não busca uma conclusão, pratica jogos muito esparsos e parciais, dos quais um ou dois poderiam no máximo fazer com que aparecesse o início de um novo alfabeto tipográfico” e evita “toda técnica profissional”. Seria possível estabelecer uma comparação quase antitética com as pesquisas gráficas de Van der Leck ou El Lissitzky durante os anos 1920. Essa posição, inversa à de um Tschichold, associa-se às de Jorn, indo de encontro aos princípios funcionais da Bauhaus.

Durante a segunda metade do século XX, a influência redobrada da cultura extremo-oriental e o espírito Zen favorecem além do mais uma preferência sensível pela *alusão* em detrimento da *significação*, materializada pela presença de *figuras* reduzidas às vezes a simples *traços*. Zao Wou-Ki une-se, assim, ao projeto de Michaux a partir de 1950 (*Mouvement*), em uma pesquisa compartilhada em torno de uma “confluência entre o Oriente e o Ocidente”.⁶⁵ Segundo Roland Barthes, essas obras suspensivas interrogam o jogo de “escritas ilegíveis” que “nos dizem (e isso apenas) que há signos mas não sentidos”.⁶⁶ Entre signo e figura, o traço impõe-se então como pesquisa de um limite gráfico da linguagem, em especial em Degottex,⁶⁷ que declara por sua vez opor-se ao “que há de fixo na linguagem convencional” e à “representação” (1961).⁶⁸ Esses *sinais abertos*, tal como os define Eco, deixam “ao destinatário o cuidado de lhes atribuir um conteúdo levando-o à interpretação”.⁶⁹ Podem ser citados também os traçados mal figurativos de Julius Bissier e Cy Twombly.

(5) Diferentes ainda são as experimentações que associam *escritas eruditas e antigos conhecimentos*, como as *pseudografias seriais*, baseadas na repetição de motivos (figurativos e/ou não figurativos), que imitam um sistema de escrita. Klee, “insistindo na dimensão plástica da letra, trabalhada, distendida, deformada pela figura, inventa uma língua, traçando, como mais tarde Michaux, as páginas de uma escrita desconhecida”;⁷⁰ Miró, inspirado por Klee, integra a partir de 1923-1924 formas simbólicas em suas pinturas, criando uma linguagem “miróglífica” (Queneau), “hieróglífica” (Breton); Michaux (*Alphabet*, 1927) e Queneau (*Pictogrammes*, “escritos” em 1928)⁷¹ produzem ensaios de escritas

⁶⁵ WOU-KI, Zao. *Peintures et encres de Chine, 1948-2005* (cat. exposição: Biarritz, 2005). Paris: Hazan, 2005. p. 106.

⁶⁶ BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte. Précédé de Variations sur l'écriture*. Paris: Seuil, 2002.

⁶⁷ Cf. DEGOTTEX, Jean. *Le sang du cormoran*, 1955 ; DEGOTTEX, Jean. *Écriture*, 1963.

⁶⁸ DEGOTTEX, Jean. *Essais de voix. Quadrum*, Bruxelas, n. 10, p. 100, 1961.

⁶⁹ ECO, Umberto. *La production des signes*, p. 94.

⁷⁰ MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, p. 209.

⁷¹ Publicados em MESSAGES, 1946, reproduzidos em QUENEAU, Raymond. *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris: Gallimard, 1965. p. 323.

com imagens. Butor cita, por sua vez, o exemplo de Kandinsky, que “rivaliza com a escrita”: “Em *Succession* de 1935, ele nos mostra 22 grupos principais, acompanhados de acentos ou de pontuações, em quatro linhas horizontais bem traçadas”.⁷² Outros artistas dão um passo além *inventando quase* ou *pseudo-escritas* que tomam emprestados certos elementos constitutivos a sistemas antigos ou distantes: assim é o que ocorre nas pesquisas de Xul Solar, que, a partir dos anos 1920, produz um sistema de signos organizados;⁷³ de Torres-García, que, depois de seu período construtivista, se volta em 1932 para a arte pré-colombiana, de que toma emprestados elementos icônicos ou simbólicos para criar uma similinguagem; de Brauner, que, a partir dos anos 1940, acumula em seus quadros-objetos signos gráficos, cifras e outras marcas esotéricas (*Les amoueux*, 1943),⁷⁴ ou ainda nas invenções de Artaud em seus desenhos escritos de 1945 e 1946,⁷⁵ por exemplo, *L'être et ses foetus* (1945), em que, entre menção da poesia nervaliana das *Chimères* e letras disseminadas, se elabora “uma nova linguagem, estritamente gráfica”.⁷⁶ Essas investigações plásticas em torno dos sistemas de escrita, com fundamentos às vezes esotéricos, prolongam-se depois da guerra nos signos inventados por Capogrossi (*Superficie 3*, 1951) ou por Heerbrant (*Alphabet*, 1951) que, nos passos de Klee e de Brauner, cria “falsos símbolos mágicos, hieróglifos, pictogramas e falsas escritas”.⁷⁷ É preciso citar também a evolução recente de Villeglé, que desde 1990 insere linguagens criptadas do tipo de enigmas ou pictogramas (*Sator*, 1995). A opacidade enigmática dos signos predomina então sobre sua evidência primeira.

MANIFESTAÇÕES/FATORES EXPLICATIVOS

Essas manifestações múltiplas do lugar renovado do escrito na imagem plástica correspondem evidentemente a fatores complexos que é impossível resumir ou abarcar nos limites deste estudo. Tentaremos, para terminar, delinear três feixes de explicações: os contextos referenciais dessas expressões escritas,

⁷² BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*, p. 143.

⁷³ Cf. SABSAY-HERRERA, Fabiana. *Personne ne lit mes tableaux: Xul Solar ou la recherche d'une écriture picturale*. In: PRUDON, Montserrat (Org.). *Peinture et écriture 3: frontières éclatées*. Paris: La Différence; UNESCO, 2000. p. 35-46.

⁷⁴ KUNI, V. In: BUZON-VALLET, Laure de et al. (Org.). *Victor Brauner dans les collections du MNAM-CCI*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996. p. 14. Catálogo de exposição.

⁷⁵ Agradeço a Camille Morando por ter chamado minha atenção para esses exemplos relativos a Artaud.

⁷⁶ ALLET, Natacha. *... o ta fiole ira'* (les dessins écrits d'A. Artaud). *Textimage*, [s. l.], n. 3, p. 5, 2009.

⁷⁷ LEGRAND, F. C. Heerbrant. *Quadrum*, Bruxelas, n. 10, p. 97, 1961.

as inter-relações aprofundadas entre os domínios artísticos de que são testemunhos e a dinâmica subjacente dos conhecimentos da escrita no correr do século.

Contextos referenciais/evolução sociotécnica e midiática. A colagem dos fragmentos de jornais ou de escritas expostas, como em cartazes, só pode ser compreendida com referência às mutações do mundo urbano e à expansão das mídias modernas na virada do século. Apollinaire observa no início do século os grafites colados nos muros quando de seus passeios parisienses, enquanto LÉGER constata em 1937 que “foi depois da guerra que de repente os muros, as estradas, os objetos se colorem violentamente. As casas se vestem de azul, de amarelo, de vermelho. Letras enormes aí se inscrevem. É a vida moderna explosiva e brutal”.⁷⁸ As obras de arte testemunham um fenómeno sociotécnico duplo: a invasão do escrito na vida dos homens e, como o afirmam Simmel (1900) ou Tschichold (1928),⁷⁹ uma fragmentação perceptual aumentada pela rapidez técnica. É um *fascínio* ambivalente que Benjamin exprime em “Rua de mão única”, em 1927: “As nuvens de gafanhotos da escrita, que hoje já toldam o sol do pretense espírito para os habitantes das grandes cidades, se espessarão cada vez mais a cada ano”.⁸⁰ Essa visão marca os futuristas e certos cubistas, dadaístas e surrealistas: “Está no jornal, isso queria dizer: isso portanto deve ser verdade”, salienta de modo ambíguo Grosz, ao passo que Baader produz uma colagem intitulada “Hommage à Gutenberg” reproduzindo jornais recortados; Cendrars faz, por sua vez, o elogio vibrante das escritas publicitárias (*Le spectacle est dans la rue*, 1933/1936). Depois da Segunda Guerra impõe-se claramente o sentimento de uma *saturação*: em 1950, Bryen exclama: “Estamos saturados de comunicados, de leituras, de humanismo. Viva a corrente de ar do ilegível, do ininteligível, do aberto!”⁸¹ Degottex faz-lhe eco em 1961: “Estamos saturados de imagens, somos levados a buscar todo tipo de pinturas que nada devem à imitação”.⁸² A pregnância nova dos suportes materiais do escrito impresso e da imagem midiática provoca, assim, em certos artistas, uma reflexão crítica sobre as mídias sociais (Hausmann,⁸³ Hamilton, Kosuth) e ilumina, talvez, a vontade

⁷⁸ LÉGER, Fernand. Couleur dans le monde. In: _____. *Fonctions de la peinture*. Paris: Gallimard, 2004. p. 206.

⁷⁹ Jubert, Roxane. *Cassandre*, p. 41.

⁸⁰ BENJAMIN, Walter. *Sens unique*. Paris: Maurice Nadeau, 2007. p. 164.

⁸¹ RAYMOND, Hains; VILLEGÉ, Jacques de la; BRYEN, Camille. *Hépérile éclaté*. Paris: Librairie Lutetia, 1953.

⁸² DEGOTTEX, Jean. *Essais de voix, Quadrum*, p. 108.

⁸³ “Queremos renunciar à linguagem devastada e tornada impossível pelo jornalismo. Devemos entrincheirarmo-nos na alquimia mais profunda da palavra, e mesmo abandonar a palavra”. *Courrier Dada*, apud MAUNET-SALLIET, Isabelle. RH L’optophonéstite. In: HAUSMANN, Raul. *Une anthologie poétique*. Romainville: Al Dante, 2007. p. 29.

implícita dos quadros manuscritos de reafirmar o caráter criador da mão e do corpo do sujeito.⁸⁴ O escrito no quadro testemunharia uma perturbação da expressão individual ou uma *sideração* diante das socioescritas proliferantes.

Passagens entre as artes/dinâmica das trocas. A passagem do século XIX para o XX assinala de resto a multiplicação das misturas de suportes, no âmbito do conceito de *arte total*. As reivindicações de Schwitters explicitam claramente essas transferências entre territórios da escrita e da imagem antigamente divididos:

Colei junto palavras e frases de poemas de modo a que sua disposição forme um desenho ritmado. Ao contrário, coleei quadros e desenhos onde era preciso ler frases. Preguei quadros de modo a que, além do efeito pictórico, houvesse também um efeito de relevo plástico. Isso tinha como finalidade apagar os limites dos gêneros artísticos.⁸⁵

Os pintores que incorporam motivos escriturais em seus quadros são também ocasionalmente poetas ou escritores (Kandinsky, Picasso, Picabia, Arp, Miró, Brauner, Seuphor, Magritte, Broodthaers); são ligados a poetas que também praticam a pintura e/ou o desenho (Queneau, Michaux, Artaud) ou que desenvolvem uma poesia que acena para a pintura (Picasso/Apollinaire, Man Ray/Éluard, Miró/Leiris etc.). Mas o efeito de influência e de diferenciação entre os membros de grupos pictóricos constituídos ou de correntes vizinhas desempenha papel igualmente fundamental no impulso dessas práticas de inserção: o princípio de imitação prevalece no âmbito do grupo cubista; as trocas com os futuristas se espalham pelas práticas repensadas entre os dadaístas e construtivistas; a migração acarreta a reinvenção sob outras formas, transmitindo-se (transformando-se ao mesmo tempo) os procedimentos em grande velocidade entre 1910 e 1930. Enfim, certas obras poéticas constituem catalisadores a distância para os artistas: o *Coup de dés* mallarmeano constitui um modelo para numerosos artistas (Marinetti, Picabia, Magritte, Broodthaers, Villeglé); os *Caligramas* de Apollinaire marcam outra etapa, como pressentia Breton já em 1924: “Acredito que essa obra, ao mesmo tempo que permanece na tradição popular do grafite, nos confins da arte da escrita e da arte de pintar, inaugura uma série de experiências”.⁸⁶ A descoberta do caligrama *L'horloge de demain* marcará, por exemplo,

⁸⁴ LAMBERT, Jean-Clarence. *Le règne imaginal*, p. 145.

⁸⁵ SCHWITTERS, K. Merz. 1920. In: _____. *!* (manifestes théoriques et poétiques). Paris: Ivrea, 1999. p. 18.

⁸⁶ BRETON, André. *Les pas perdus*. Paris: Gallimard, 1969. p. 26.

a inspiração inicial de Miró: “Fiquei impressionado com um poema-imagem de Apollinaire, reproduzido em cores, era todo vermelho e ouro, com escritas diferentes. [...] Levei um choque”.⁸⁷ O papel de precursores e de transmissores de Picabia e Klee⁸⁸ parece também, retrospectivamente, essencial no surgimento desse lugar contemporâneo da escrita na pintura.

Tendências dos conhecimentos/representações da escrita. Villeglé afirmava em 1990 que foi “com a aventura de *Héperile* (1953)” que a escrita se introduziu no campo artístico do ilegível.⁸⁹ Mas o fascínio pela escrita (suas origens, suas formas, os conhecimentos que ela supõe ou convoca) constitui um material de inspiração poética desde o século XIX sob suas mutações hieroglífica (Nerval, Mallarmé), pictogramática (Hugo, Queneau) ou ideogramática (Claudel, Apollinaire, Perec). No campo pictórico, as interrogações plásticas e/ou eruditas da escrita na virada do século se orientam para o Extremo Oriente (Manet, Monet, Van Gogh, Bonnard), depois assumem aspecto esotérico arcaizante (De Chirico, Brauner), teosófico (Kandinsky, Taeuber/Arp) ou sincrético (Torres-García, Xul Solar). As manipulações dadaístas permanecem, por sua vez, experimentais, e em sua maior parte com propósito estético ou lúdico-irônico. Paralelamente, uma inspiração infantil convergente inspira os traçados escriturais de uma longa filiação de artistas: Larionov, Klee, Miró, Magritte, Broodthaers e Ben. Uma última diferenciação no tempo põe em relevo a unidade das menções de enunciados de fonte externa (jornal, propaganda, cartaz, poesia, filosofia) que reúne os “*quadros escritos*” da primeira metade do século (quadros-poemas, quadros-cartazes, quadros-letras) remetendo à escrita como a um dado prévio. Depois de 1945, o olhar voltado para os signos, que reata com a inspiração oriental, restitui seu valor de ambiguidade, de opacidade, de ilegibilidade, de fragmentação potencial, revelando uma dimensão indizível que corresponde ao sujeito fraturado e que deixa aparecer um surgimento nativo ou estranho/estrangeiro dos gestos gráficos: são antes “*quadros de escritas*”, como os inventados por Hausmann a partir dos anos 1960.⁹⁰ É também o momento em que se abre uma área de pesquisa em torno dos sistemas de escrita que esclarece certos reflexos na arte: “Ao lado da História, há a história da escrita alfabética e de suas origens”, declara

⁸⁷ MIRÓ, Joan. *Ceci est la couleur de mes rêves*: Entretiens avec Georges Raillard. Paris: Seuil, 1975, apud SHIM, Jiyoung. *Joan Miró*, “illustrateur” des poètes, p. 194.

⁸⁸ Para Klee, ver: MARIN, Louis. Klee ou le retour à l'origine. In: *Études sémiologiques: écritures, peintures*. Paris: Klincksieck, 1971. p. 101-108 e FRONTISI, Claude. *L'image prise aux mots*. *Artstudio*, Paris, n. 15, p 20, 1989.

⁸⁹ VILLEGLE, Hains J. *De l'illisible*. In: _____. *La lettre lacérée*, p. 5.

⁹⁰ MAUNET-SALLIET, Isabelle. RH L'optophonétiste. In: HAUSMANN, Raul. *Une anthologie poétique*, p. 76.

Diringer em 1950, assinalando a recente disciplina da “alfabetologia”.⁹¹ Enfim, a história cultural ilumina uma oposição perceptível entre a ideologia tipográfica dos anos 1920-1930 (*simplicidade, legibilidade, economia*), que se afastava dos precedentes princípios orgânicos de um William Morris,⁹² e a estética caligráfica da geração de Jorn, Dotremont, Villeglé, que recusa as incursões construtivistas e funcionalistas, favorecendo *espontaneidade, opacidade e complexidade do tema*. Assim, vagas e vogas expõem também a presença na imagem dos conhecimentos representados do escrito.

“Que um escritor se ponha a pintar ou a desenhar, escreveu Seuphor, isso quer dizer sem dúvida que as palavras não lhe são mais suficientes, que ele concebe outras alegrias poéticas além das do verbo”.⁹³ Um dia, os pintores puseram-se também a escrever nos quadros. Isso significa que as linhas e as cores não lhes eram mais suficientes? Motivado pelo acaso (o que faz com que Dotremont leia seu texto ao contrário e inicie a criação dos logogramas em 1962), por um encontro amistoso (Torres-García e Van Doesburg, em 1928), cada gesto de inscrição no quadro tem, sem dúvida alguma, uma gênese única que estabelece a base de sua historicidade e suas motivações próprias. Mas, tomadas no conjunto, as obras desse *corpus*, mesmo lacunar, percorrem febrilmente o campo dos possíveis do escrito na imagem plástica. A organização cronológica permite assegurar pontos de origem, definindo fontes factuais, fatos e processos genealógicos (imitação/diferenciação), mas também agrupamentos de obras com procedimentos similares, deslocamentos inventivos ou inversões radicais, discursos de acompanhamento, conceitos propostos pelos artistas ou seus comentadores (ressonância interna/sentido externo; legibilidade/ilegibilidade; fascínio/saturação) ou induzidos pela análise (delimitação/invasão; extração/desvio; decalque/transformação; linhas regulares/arabesco; horizontal/diagonal etc.), preferências periodizadas. O surgimento cubista dos papéis colados e o projeto, no início julgado realista, de inserção das letras do jornal por volta de 1912, a voga do geometrismo e os vínculos fortes estabelecidos entre *design* tipográfico e inovação plástica depois da Primeira Guerra e no correr dos anos 1920, a importância das manifestações caligráficas depois de 1945 e o lugar dado à espontaneidade dos “sinais abertos” numa tendência extremo-oriental como o feixe de experimentações em torno dos sistemas de escritas formam alguns pontos

⁹¹ DIRINGER, David. *The alphabet. A key to the history of mankind*. Nova York: Philosophical Library, 1950. p. 37.

⁹² Ver PÁLENÍČEK, Jean-Gaspard. Karel Teige (1900-1951): Typographie moderne et typographie surréaliste. *Bohemica*, Paris, 2001-2006. Disponível em: <http://bohemica.free.fr/auteurs/teige/teige.htm>. Acesso em: 28 set. 2023.

⁹³ COLLOQUE INTERNATIONAL DE L'UNIVERSITÉ DE NANTES; COSSON, Yves; BRIOLET, Daniel. *Entretiens sur Michel Seuphor: l'écrivain, l'artiste, le poète*. Paris: Klincksieck, 1986.

de referência desse percurso cultural. O conjunto segue o deslocamento progressivo do projeto realista em direção à manipulação experimental dos signos para fins plástico-estéticos (El Lissitzky, Schwitters, Hausmann), conceituais (Magritte, Broodthaers, Kosuth), políticos (Grosz/Heartfield; Jorn/Debord, Bryen/Hains, Villeglé), até mesmo sensoriomocionais (Michaux, Dotremont, Degottex) ou lúdico-espirituais (Filliou, Ben). A citação do signo escrito, inicialmente contextual e midiática, adquire uma dimensão formal, dotada de ressonância própria, suporte de um modo de composição de quadro (Schwitters). Ou lugar de um sentido a reconstruir e memória espiritual (De Chirico). Até mesmo modelização de um sistema de escrita reinventado (Klee). As delimitações entre o espaço dos signos e o das imagens se tornam confusas apesar das ideologias legíveis dos anos 1920-1930; a proporção do espaço plástico dedicada à parte inscrita se inverte; depois da restrição, até mesmo do “recalque”⁹⁴ da época clássica, o quadro se cobre de signos, de que certos exemplos dada ou merz são os precursores. O quadro contemporâneo, às vezes reduzido à inscrição escrita, confirma assim o transtorno devorador dos gafanhotos da escrita anunciado por Benjamin em 1927. Por isso, no entanto, esse sintoma bem visível em nossa modernidade não se oferece como um espaço evidente a ser interpretado. Para ir mais longe, seria preciso estender, e aprofundar, o *corpus* de estudo e articulá-lo com as inter-relações escrita/pintura presentes em outros suportes, a começar pelo do livro.

Tradução de Júlio Castañon Guimarães

Este texto saiu anteriormente na revista *Histoire de l'Art*, n. 71, 2012.

⁹⁴ FRONTISI, Claude. *L'image prise aux mots. Artstudio*, p. 14.

Do códex ao livro eletrônico: escrita e som

Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Este artigo aborda a presença da escrita e do som nas artes, focalizando a instalação sonora interativa/imersiva *Releer*,¹ de Raquel Kogan. A instalação/biblioteca é composta de livros-objetos eletrônicos, como uma derivação dos livros de artista, enfatizando as relações entre a palavra escrita e a palavra falada, ou seja, a passagem de um meio predominantemente verbal – o literário – para o auditivo, explorando a oralidade da escrita. Este texto parte do impacto que as mudanças ocorridas nos diversos meios de comunicação e diferentes suportes e materiais da escrita têm exercido sobre as relações entre escrita, imagem e som, ao longo do tempo, e como essas mudanças têm afetado as artes em geral, as artes plásticas/visuais, e o livro e seus desdobramentos em particular. Assim, focalizando o livro eletrônico, são abordadas as relações entre palavras, imagens e sons na arte, visando a compreensão dos novos fenômenos culturais² da contemporaneidade.

O estudo tem como referência a intermedialidade, em autores como Claus Clüver e Irina Rajewsky. Também a história do livro, da escrita e da leitura são fundamentais nessa abordagem, por meio do diálogo com Roger Chartier. O exame dos desdobramentos da escrita e do livro na era digital tem como referência obras de Simon Morley e Giselle Beiguelman.

No contexto exposto acima, este texto focalizará a obra *Releer*, de Raquel Kogan, por meio de uma abordagem dialógica, no sentido dado ao termo por Mikhail Bakhtin.³ A artista tem atuado em uma área conhecida como arte e tecnologia, e, nessa obra, ela faz uma abordagem intermediática, explorando as relações entre as artes e as mídias de maneira instigante.

¹ ITAÚ CULTURAL. *Caminhada Rumos 2023-2024 (São Paulo)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rOP-vsg82Mig>. Acesso em: 28 set. 2023.

² Adotaremos neste artigo o conceito de cultura, essencialmente semiótico, proposto por Clifford Geertz, que acredita, como Max Weber, “que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu”, assumindo “a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado”. (GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2011. p. 4).

³ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

RELAÇÕES ENTRE LINGUAGENS E MÍDIAS

SOBRE A INTERMIDIALIDADE

Claus Clüver, um dos primeiros e principais teóricos a se debruçar sobre os estudos da intermidialidade, explica tratar-se de “um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as atividades culturais que chamamos de ‘arte’”.⁴ Em sentido amplo, intermidialidade se refere a todos os tipos de interrelação e interação entre mídias, qualquer fenômeno que ocorra no espaço *entre* as mídias.⁵ Assim, o cruzamento de fronteiras midiáticas vai constituir uma categoria fundadora da intermidialidade, e “intermediático” designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias.⁶ O termo intermidialidade tem sido reavaliado e “não é mais considerado um *slogan* ubíquo, surgido nos anos 90”.⁷

Essas interrelações entre as mídias podem se dar de forma intra, inter e transmidiática, dependendo da situação enfocada.⁸ A discussão sobre uma definição de intermidialidade se torna problemática principalmente porque há várias abordagens possíveis, mas, neste estudo, será adotada a definição ampla do termo. Não aprofundaremos a discussão do conceito de “mídia”, considerando-a, sucintamente, como “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais”.⁹ Claus Clüver esclarece que

os meios físicos e/ou técnicos são as substâncias como também os instrumentos ou aparelhos utilizados na produção de um signo em qualquer mídia – o corpo humano; tinta, pincel, tela; mármore, madeira; máquina

⁴ CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *PÓS*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 9, nov. 2008.

⁵ RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”. Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 18.

⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹ BOHN, MÜLLER, RUPPERT apud CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *PÓS*, p. 9.

fotográfica; televisor; piano, flauta, bateria; voz; máquina de escrever; gravador; computador; papel, pergaminho; tecidos; palco; luz, etc.¹⁰

É o “significado de ‘mídia’ como ‘mídia de comunicação’ que fornece a base de todo discurso sobre mídias e assim também sobre intermedialidade”.¹¹

Um último ponto a ser destacado é que “independente do tipo de práticas intermediáticas em foco, o efeito potencial dessas práticas intermediáticas funda-se *sempre*, de alguma maneira, em fronteiras midiáticas e diferenças”,¹² fortalecendo os conceitos de fronteira e de diferenciação entre mídias.

DO LIVRO DE ARTISTA AO LIVRO ELETRÔNICO: PALAVRAS, IMAGENS E SONS

Introduziremos uma discussão sobre o livro, o livro de artista e seus desdobramentos para, em seguida, apresentarmos a instalação eletrônica da artista Raquel Kogan, *Releer*, que amplia o conceito de livro de artista por meio do livro-objeto eletrônico sonoro.

Na passagem do códex ao livro eletrônico/digital ocorre uma mudança que é comparada, por autores como Roger Chartier, àquela ocorrida na substituição do *volumem* pelo códex. A passagem do livro em forma de rolo para o livro composto por cadernos encadernados, nos primórdios da era cristã, é considerada revolucionária, pois a estrutura do livro é alterada, levando também a uma mudança na leitura. A substituição do rolo pelo códex se dá lentamente, mas com a reinvenção da imprensa no ocidente, por Gutenberg, o códex se impõe definitivamente como a forma do livro que vai permanecer até o presente. Com o surgimento do texto eletrônico, uma nova revolução na leitura vai ocorrer, já que ler em uma tela de computador não é como ler em um códex.¹³

É no contexto do códex que surge o livro de artista, que pode ser considerado, de modo abrangente, o livro feito pelo artista. Estudiosos como João Paulo Queiroz enquadram o conceito de modo ainda mais amplo. Ele considera que “o livro de artista tem uma existência talvez mais longa do que poderá parecer: desde a sua invenção os livros foram feitos por artistas”, através da ligação

¹⁰ CLÜVER, Claus. *Intermedialidade. PÓS*, p. 9.

¹¹ *Ibid.*, p. 9.

¹² RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona; FALE/UFMG, 2012. p. 71.

¹³ CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Lisboa: VEGA Passagens, 1997. p. 142-143.

entre “palavras e coisas, cosidas à linha na encadernação, repetidas nas linhas dos textos, na ondulação das caligrafias, nos códices, *quaterni, taccuini*”. E continua dizendo que “já a sua consciência enquanto ‘categoria’ é de uma época muito recente, época em que as fronteiras da arte foram expandidas em direção à intervenção, à capilaridade das relações sociais e às novas plataformas de disseminação da arte popular, a partir dos anos 60 do século 20”.¹⁴

Assim, as relações entre os artistas e o livro é remota, sendo que os *Cadernos* de Leonardo da Vinci, por exemplo, realizados entre o século XV e início do século XVI, à mão, remetem diretamente ao livro de artista. Também os livros de William Blake, impressos em gravura, podem ser considerados precursores do livro de artista, assim como o *livre de peintre*, que trazia uma colaboração entre um artista e um poeta na sua criação.¹⁵ Johanna Drucker cita o ano de 1945 como referência para o surgimento do livro de artista como um campo específico, que seria explorado depois da II Guerra Mundial no trabalho dos letristas franceses e do grupo CoBrA, e que se desenvolveria ao longo da segunda metade do século XX.¹⁶ A concepção do livro de artista se firma no Brasil na década de 1950, no trabalho dos poetas concretos e neoconcretos.¹⁷ Apesar de haver inúmeros exemplos de livros de artista na história da arte, é somente no final do século XX que ele é legitimado como obra autônoma, principalmente a partir dos anos 1960, com a arte conceitual.

A partir dessa década surgiram e se proliferaram inúmeros múltiplos, entre eles, o livro de artista, como “campo em que o artista se envolve na construção do livro como obra de arte”, e que também pode ser contemplado com outras denominações: livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, arte-livro, livro-obra, como explica Paulo Silveira.¹⁸ O autor utiliza o termo “livro de artista” “para designar um grande campo artístico (ou categoria) no sentido lato”, no qual “o livro de artista é um filo, um tronco formal”, e seu grupo de manifestações incluiria os exemplos acima, acrescidos de outros como “os livros e não-livros escultóricos, certos experimentos digitais, algumas

¹⁴ QUEIROZ, João Paulo. Um livro nas mãos. *ESTÚDIO*, Artistas sobre Outras Obras, Lisboa, v. 3, n. 6, p. 262-272, jul./dez. 2012.

¹⁵ VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Palavras e imagens em livros de artista. *PÓS*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 82-103, maio 2012.

¹⁶ DRUKER, Johanna. *The century of artists' books*. Nova York: Granary Books, 2004.

¹⁷ FABRIS, Annateresa; TEIXEIRA DA COSTA, Cacíla apud VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Palavras e imagens em livros de artista*, p. 88.

¹⁸ SILVEIRA, Paulo. *A página violada*. Da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001. p. 25.

instalações e todo um mundo de objetos ou situações que determinaremos como sendo ‘livro-referentes’, mesmo que remotamente”.¹⁹

O livro de artista no sentido lato geralmente explora relações intermediáticas, recorrendo à fusão entre mídias. Já o “livro de artista” no sentido estrito se refere “ao produto específico gerado a partir das experiências conceituais dos anos 60”,²⁰ tendo dentre as características que o identificam a produção de grandes tiragens utilizando impressão de baixo custo e o diálogo frequente entre palavra e imagem, sem a existência de uma hierarquização entre elas.

Desde o surgimento do livro de artista, nota-se que o livro, esse importante dispositivo da nossa cultura, invade também o campo da arte e tem passado por diversas modificações formais, materiais e conceituais. Pode-se falar do livro de artista impresso, no formato do códex, no livro único e no livro-objeto, que se aproxima da escultura. Todas essas diferentes formas apontam para a fluidez e para a flexibilidade do livro. As tecnologias digitais têm exercido grande impacto na arte e no livro, em particular, trazendo novas possibilidades para este objeto, que pode existir virtualmente, na tela do computador, ou até mesmo na tela do cinema, explorando também as relações entre diferentes mídias. Chartier considera que, no livro eletrônico, “os textos são separados da forma do livro que se impôs no Ocidente há dezessete ou dezoito séculos”.²¹ Percebe ainda a necessidade de se ligar “numa mesma história o estudo dos textos (canônicos ou comuns), o dos suportes da sua transmissão e disseminação, o das suas leituras, dos seus hábitos, das suas interpretações”,²² mostrando que a mudança das mídias provoca transformações profundas na recepção do texto, podendo afetar também seu significado. Sobre o livro eletrônico, podemos considerar, além da leitura na tela do computador, também a possibilidade da leitura oral, trazida pela gravação e sua recepção pela reprodução através da interface do computador. Isso agrega mais uma camada a essa discussão, pois ela ativa a oralidade e a audição, além da visão, como pode ser visto em vários trabalhos de artistas contemporâneos.

Exemplo disso é a obra *The Tulse Luper suitcase*,²³ um projeto multimídia de Peter Greenaway que explora a interseção entre as linguagens e mídias. Essa obra

¹⁹ Ibid., p. 52.

²⁰ Ibid., p. 25.

²¹ CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*, p. 132.

²² Ibid., p. 132.

²³ Três filmes: *The Tulse Luper suitcases, Part 1: The Moab story*; *The Tulse Luper suitcases, Part 2: Vaux to the sea*; e *The Tulse Luper suitcases, Part 3: From sark to the finish* foram lançados em 2003, apesar de terem sido mostrados fora de ordem,

conta uma “história pessoal do Urânio”, começando em 1928, com a descoberta desse elemento radioativo no Colorado, e termina em 1989, com a queda do muro de Berlim. Conta as aventuras de um homem, Tulse Luper, escritor e projetista que passou a vida preso em várias partes do mundo, em função do conteúdo de 92 malas encontradas em diversos lugares. Trata-se de um projeto enciclopédico, expandindo seu alcance através da exploração de novas linguagens visuais. É um trabalho que utiliza cinco mídias diferentes (cinema, televisão, internet, DVD e livro) porque seu porte e abrangência demandam novas formas de apresentação. Trata-se de um projeto “entre” mídias, e “o que se coloca no centro de *The Tulse Luper suitcase*²⁴ são os cruzamentos de linguagens que se fazem pela integração e desintegração de diferentes suportes e interfaces de leitura”.²⁵

Giselle Beiguelman, na obra *O livro depois do livro*, discute a posição que o livro ocupa atualmente frente às novas mudanças trazidas com a cultura digital: “não se pensa aqui sobre o fim do livro impresso. Isso não passaria de mais um capítulo da história apocalíptica que a indústria da informática vem elaborando nos últimos anos”. Ela adiciona mais um fator que alimenta a discussão sobre o surgimento do livro digital, apontando

um contexto de leitura mediado por interfaces conectadas em Rede, discutindo projetos criativos que têm como denominador comum o fato de expandirem e redirecionarem o sentido objetivo do livro, permitindo pensar experiências de leitura pautadas pela hibridização das mídias e cibridização (cultura híbrida: pautada pela interconexão de Redes *on e off line*) dos espaços (*on line e off line*).²⁶

Trata-se de uma discussão em curso, e a reverberação da arte digital sobre o livro ainda trará muitas contribuições. Por outro lado, o códex continua presente na nossa vida e na arte, e assim permanecerá, continuando a ser explorado por vários artistas.

a Parte 1 foi mostrada em 2003; a Parte 3, no início de 2004; e a Parte 2 no verão de 2004. A Parte 1 fez parte do Festival de Cannes de 2003.

²⁴ THE TULSE Luper suitcases. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6lWSZ08ocpM>. Acesso em: 28 set. 2023.

²⁵ BEIGUELMAN, Giselle. *O livro depois do livro*. São Paulo: Peirópolis, 2003. p. 21.

²⁶ *Ibid.*, p. 10-11.

VIRTUALIZAÇÃO

A virtualização é a transformação de um modo de ser em outro (o virtual não se opõe ao real, e sim ao atual). Caminhamos na direção de um movimento geral de virtualização que ultrapassa amplamente a informatização e afeta “não apenas a informação e a comunicação, mas também os corpos, o funcionamento econômico, os quadros coletivos da sensibilidade ou o exercício da inteligência”.²⁷ Pierre Lévy aponta para uma hipótese não catastrófica, que indica uma busca da hominização na virada do terceiro milênio. A virtualização estaria, assim, conectada a um “movimento do ‘devir-outro’ – ou heterogênese – do humano”. Já Jean Baudrillard defende ideias catastróficas, como o desaparecimento universal, enquanto Paul Virilio sugere a implosão do espaço-tempo.

Segundo Simon Morley:

Dentro do que Virilio chama de uma nova ‘perspectiva tátil’ de ‘tele contato’, a distância e estrutura que foram estabelecidas pelas mídias implodem, e com o nascimento de uma realidade virtual zero-dimensional, as fronteiras entre o físico e o virtual, tempo e espaço, mente e matéria, o natural e o mecânico tornam-se obscurecidas. O ciberespaço, assim, anuncia o início de uma nova era completa e, como Virilio avisa, o impacto dessa transformação na consciência será – sem dúvida já é – traumática, e produz nas pessoas um estado de choque, uma concussão mental.²⁸

Morley aponta que “o potencial dessa sobrecarga sensorial tecnologicamente induzida foi explorado pela primeira vez por artistas como Laurie Anderson”. A artista começou a incorporar as chamadas novas mídias nas suas performances no final dos anos 1970, combinando canção, vídeo, projeção de *slides*, narração oral e textos escritos, aproximando o trabalho do conceito Wagneriano de “obra de arte total”.²⁹ O vídeo, em particular, contribuiu para o desdobramento temporal da narrativa, e a artista deu continuidade ao seu trabalho com obras como *Songs & stories from Moby Dick*, de 1999.

²⁷ LEVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996. p. 11.

²⁸ MORLEY, Simon. *Writing on the wall*. Word and image in modern art. Berkeley, LA: University of California Press, 2003. p. 199. Tradução nossa.

²⁹ *Ibid.*

Percebe-se que

As lições da reprodução mecânica já exploradas na colagem e na foto-montagem eram agora fundidas com características bastante novas o que representou uma ponte com a mídia estática antiga. Explorando a imaterialidade e mutabilidade inerentes às mídias eletrônicas, numerosos fragmentos de textos, imagens e sons podiam ser ligados, abrindo a possibilidade de diferentes modos de interação entre espectador/leitor e produzindo diferentes tipos de desdobramento temporal de sequências de texto.³⁰

Também no campo do vídeo, o videoartista Gary Hill, afirma estar interessado na “relação entre linguagem e imagem. Uma tende a questionar a outra... Não é tanto sobre dualidade, mas sobre o que acontece no meio. Isso é possível por causa da mídia eletrônica. Ela realmente permite esse espaço reflexivo onde presença e ausência acontecem”.³¹ Em seu vídeo *Incidence of catastrophe* (1978-1988), baseado na novela de Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur* (1941), Hill explora a materialidade da linguagem por meio do confronto entre a discursividade do texto e a “figuralidade” do corpo, utilizando imagem, voz, escrita, leitura e corpo, produzindo um trabalho intermediático.

Um dos trabalhos que considero mais interessantes do período e que explora novas possibilidades oferecidas pelas mídias digitais, relacionando palavras e imagens, é *The legible city* (1989-1991), do artista australiano Jeffrey Shaw. Trata-se de um evento totalmente intermediático, no qual o espectador/leitor se senta em uma bicicleta imóvel e “anda” pelas ruas da cidade, cujos prédios foram feitos de letras tridimensionais geradas por um computador. O caminho percorrido e a velocidade eram controlados pelo ciclista, que na rota escolhida encontrava textos relacionados à cidade onde o trabalho era apresentado.³²

Vários trabalhos vêm sendo desenvolvidos nas últimas décadas mostrando o potencial das mídias digitais na arte computacional e as possibilidades de interação entre escrita, imagem e som.

³⁰ Ibid.

³¹ HILL, Gary apud MORLEY, Simon. *Writing on the wall*, p. 200.

³² MORLEY, Simon. *Writing on the wall*, p. 200.

LIVROS PARA SEREM OUVIDOS: *Reler*, DE RAQUEL KOGAN

É nesse contexto da cultura eletrônica que o trabalho de Raquel Kogan pode ser inserido. Trata-se de uma artista multimídia cujas obras têm estreita conexão com a escrita e outros códigos linguísticos. Sua ligação com a palavra pode ser associada à sua importância na cultura judaica, à qual ela pertence, mas obras como *Reler*³³ extrapolam essa referência imediata, abrangendo um escopo no qual arte e literatura dialogam de maneira ampla. Trata-se de uma instalação interativa, visual, tátil e sonora, composta por uma prateleira de madeira contendo cinquenta livros – uma biblioteca. Todos os livros são aparentemente iguais, da mesma cor, do mesmo tamanho, e é a impressão de um número dourado na sua lombada que os diferencia. Mas em vez de serem livros para serem lidos, são livros para serem ouvidos. Os livros contêm trechos dos livros prediletos de 50 pessoas convidadas a participar do projeto. A ideia era que cada uma escolhesse um trecho de um livro que tivesse algum sentido especial para ela, seja intelectual, emocional, ou que trouxesse alguma memória. Cada um era convidado a ler o trecho escolhido, que seria gravado. Ao abrir o livro, o interator tem seu rosto iluminado por *led*, e um sistema embutido de gravação de áudio, em circuito integrado, aciona o som pré-gravado, sendo que cada gravação dura quatro minutos. Todos os sons dos livros tirados da prateleira e abertos simultaneamente vão se somando uns aos outros pela interface conectada ao computador, formando um som quadrifônico no ambiente, em tempo real. Como vários sons são ativados ao mesmo tempo, forma-se um palimpsesto de vozes, timbres, idiomas, que vai continuamente sendo modificado cada vez que um novo livro é aberto ou fechado.³⁴

A artista explica não ter domínio, desde o princípio, de como a obra seria finalizada, pois ela não sabia quais seriam os 50 trechos de livros escolhidos.³⁵ Além disso, a cada momento que uma pessoa entra na galeria, a obra estará funcionando de forma diferente, de acordo com a combinação específica de livros abertos naquele momento, dependendo da escolha dos interatores.

³³ *Reler* – Emoção Artificial. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r0Pvsg82Mig>. Acesso em: 28 set. 2023.

³⁴ KOGAN, Raquel. *Reler*. Disponível em: <https://www.raquelkogan.com/reler>. Acesso em: 28 set. 2023.

³⁵ *Ibid.*

DIALOGISMO

Pode-se considerar *Reler* como uma obra dialógica, no sentido dado ao termo por Mikhail Bakhtin, que o explica como o mecanismo de interação textual muito comum na polifonia, um processo no qual um texto revela a existência de outras obras em seu interior, as quais lhe causam inspiração ou algum influxo. Enquanto o monologismo tem como meta impor uma voz – univocidade – e silenciar outras, o dialogismo é a interação entre dois ou mais centros de valor; já a polifonia seria a plenitude e o espaço de todas as vozes. O dialogismo está presente não somente nas obras impressas, mas também na leitura, aparecendo sempre que se produz um processo de recepção e percepção de um enunciado. Bakhtin acredita que o diálogo engloba qualquer transmissão oral, de qualquer espécie.³⁶

Ao analisar o romance de Dostoiévski, Mikhail Bakhtin afirma tratar-se de um romance dialógico, pois “não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências, mas como o todo da interação entre várias consciências dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra”. Segundo o autor, “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski”.³⁷

Ao analisarmos a obra *Reler*, de Raquel Kogan, percebemos a presença de outros textos dentro de um texto, que é o trabalho da artista. Essa polifonia é composta por inúmeras vozes, controversas ou não, no interior do texto, levando a leituras diversas da obra, dependendo do momento específico abordado.

DIÁLOGOS INTERMIDIÁTICOS

Outro fator a ser destacado na obra da artista é a presença do diálogo entre diferentes linguagens, veiculado pelas mídias digitais. Assim, ela circula entre a literatura e as artes visuais através de um livro-objeto eletrônico, que veicula um texto literário lido em voz alta, a partir de um sensor, ligado a um *led*, que aciona um som pré-gravado, convocando vários sentidos do corpo humano através de diferentes suportes.

Trata-se, pois, de uma obra intermidiática que faz circular mensagens através de vários meios, que também contribuem para a criação de sentido na obra:

³⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*.

³⁷ *Ibid.*, p. 4.

o livro-objeto eletrônico, construído em madeira, e contendo os dispositivos para a reprodução do texto lido, a obra literária, a sua gravação e a transmissão do texto, apelando simultaneamente para a visão, o tato e a audição.

Na instalação, pode-se considerar que acontece uma transposição midiática, que pode ser denominada também transformação midiática, que

implica uma concepção ‘genética’ de intermedialidade, orientada relativamente ao processo de produção. Nesse caso, a qualidade intermediática – o critério de cruzamento de fronteiras midiáticas – relaciona-se à maneira com que uma configuração midiática *vem ao mundo*, ou seja, relaciona-se à transformação de uma configuração midiática definida (um texto, um filme, etc...) ou de seu substrato noutra mídia.³⁸

Isso acontece na obra *Releer*, na qual textos literários, escritos, são lidos em voz alta, gravados e reproduzidos, acarretando uma mudança de mídia. “O produto de mídia (e sua significação total) constitui a si mesmo em relação ao produto da mídia ou ao sistema ao qual se refere”. E “essa referência [...] é de natureza intermediática (em oposição a uma natureza intramediática): isto é, aqui entra em jogo uma diferença midiática e, por consequência o fato de se atravessarem fronteiras entre mídias”.³⁹ No caso em pauta, que tem qualidade intermediática, algumas funções são postas em ação, e a mudança da mídia escrita para a mídia oral traz muitas modificações. Trata-se do mesmo texto, porém a leitura em voz alta acrescenta um ritmo, uma entonação, um timbre que estão somente sugeridos no texto escrito, através da pontuação, dos parágrafos e da configuração geral do texto. No caso de *Releer*, a mídia escrita é transformada – remediada – na mídia sonora. Remediação denota um tipo particular de relação intermediática através de processos de remodelação midiática. Nessa dinâmica, “tanto as formas mais novas como as mais antigas [de mídias] estão envolvidas numa luta pelo reconhecimento cultural”.⁴⁰ Focalizando a mídia digital, Bolter e Grusin defendem que “todas as mídias atuais remediam”, e assim não só prestam homenagem às mídias anteriores, mas também rivalizam com elas, “apropriando e

³⁸ RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes*, p. 58-59.

³⁹ RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes*, p. 34.

⁴⁰ *Ibid.*

remodelando as práticas representativas dessas formas antigas. Assim, a remediação pode ser uma “característica definidora das novas mídias digitais”.⁴¹

Através da transposição midiática que ocorre em *Releer*, pode-se considerar que surge uma obra nova, pois os textos literários lidos em voz alta passam por um processo de hibridização, transformando-se em um ou vários textos, várias vozes – uma polifonia que não existia antes. Ao ouvirmos os textos superpostos, como em uma colagem, só é possível perceber fragmentos de cada um deles, e, assim, são criados novos significados a partir dessa mistura, resultando em outra obra.

Também a interatividade está presente em *Releer*, e há dois momentos em que ela agrega novos significados à obra. Em primeiro lugar, ao convidar diferentes pessoas para escolher os textos a serem lidos, elas interferem no resultado do trabalho. Em seguida, os interatores também exercem presença ativa na obra, pois são eles, através do gesto de escolher e abrir os livros, que acionam o *led* ali existente, que ao se acender ativa a leitura dos textos em voz alta. Eles modificam a obra, pois, em diferentes momentos, vários textos serão lidos e confrontados entre si, em uma enorme polifonia.

Por meio desses fragmentos de textos lidos, essa instalação se relaciona com a colagem, remetendo a autores como Lautréamont, que escreveu em 1860: “A poesia deve ser feita por todos, não por um”. Essa ideia seria retomada por Tzara, pelos surrealistas, por Marcel Duchamp e posteriormente por William Burroughs, que pretendem fabricar uma máquina que perturbe a ordem semântica. Em 1960, Burroughs adota o método de escrita por cortes – o *cut-up*, “máquina de dar sonhos à luz ou de produzir criaturas alucinantes”.⁴² Kogan remete, com a obra *Releer*, à técnica de *cut-up*, ao deixar para outras pessoas a escolha de trechos de seus livros prediletos, que serão lidos em voz alta e ouvidos pelos interatores, superpostos, em um palimpsesto de vozes. Essa mistura de sons e linguagens remete também, como uma paródia, à escrita dos meios de comunicação, que através do excesso muitas vezes inibe o significado das mensagens. Ou seja, a técnica do corte, da justaposição, dificulta a leitura linear dos textos, e o que permanece é uma espécie de “textura sonora”.

Através desse processo de sobrepor e embaralhar os textos, Kogan dá origem a outros textos, propondo significações inéditas dentro de significações

⁴¹ BOLTER; GRUSIN apud RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes*, p. 34.

⁴² MOURÃO, José Augusto. O poder das palavras. In: BURROUGHS, William. *A revolução eletrônica*. Lisboa: VEGA; Passagens, 2010. p. 7.

instituídas. Porém, como ela não tem controle sobre os textos gerados, trata-se de um texto sem autor, ou de autoria múltipla, levando à diluição/desaparição da obra individual. Dessa forma, ela está questionando a autoria, pois os textos criados não pertencem a ninguém, porém criam significados, pois onde há fala, há linguagem, há significante que induz à interpretação.

A RECEPÇÃO E A MATERIALIDADE DA OBRA

A questão do suporte e da recepção da obra de Kogan remete ao texto “A mensagem escrita e suas recepções. Do códex ao ecrã” (1997), de Roger Chartier, no qual ele explica que “cada forma, cada suporte, cada estrutura da transmissão e da recepção da escrita afeta profundamente as suas possíveis utilizações e interpretações”.⁴³ Ele comenta os efeitos da adoção do códex no lugar do rolo, dizendo que “se o *codex* impõe a sua materialidade, não apaga as designações ou as representações antigas do livro”. Santo Agostinho, por exemplo, aponta o uso do termo códex para se referir ao livro como objeto físico, ressaltando a sua materialidade, enquanto o termo *liber* é utilizado para marcar as divisões da obra. Percebe-se que os diferentes suportes da escrita impõem novos hábitos de leitura, acionando diferentes sentidos do ser humano: o rolo, para ser lido enquanto era desenrolado, tem que ser segurado por ambas as mãos, impossibilitando o leitor de escrever ao mesmo tempo em que lê e incentivando o ditado em voz alta. Já o códex não exige uma mobilização do corpo tão grande quanto o rolo, e o leitor fica mais livre ao pousar o livro sobre a mesa, podendo ler e escrever ao mesmo tempo.⁴⁴ Também se torna possível navegar de uma página a outra e de um livro a outro. Chartier ressalta que é com o códex que “se inventa a tipologia formal, que associa formatos e gêneros, tipos de livros e categorias de discurso; cria-se, portanto, o sistema de identificação e de sinalização dos textos, cuja imprensa será a herdeira e que ainda é o nosso”.⁴⁵ Ele menciona tudo isso para dizer que a compreensão e o domínio da revolução eletrônica em curso dependem da sua inscrição em uma história de longo prazo. Assim, ele compara o leitor do códex e o do ecrã. No primeiro, as interferências no texto lido são muito limitadas, já no segundo, o leitor pode desempenhar inúmeras modificações e comentários no texto.⁴⁶

⁴³ CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*, p. 150.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 50.

Isso aponta, mais uma vez, para a importância do meio utilizado, e, voltando aos livros da instalação *Releer*, mostra que a artista, apesar de utilizar a forma do livro que remete ao códex, cria um curto-circuito na sua leitura. Em primeiro lugar, o leitor precisa segurar o livro, como se fazia com o rolo, apesar de tratar-se de um códex; outro ponto importante é que Raquel, através de um aparato eletrônico, faz com que o leitor ouça o texto em vez de lê-lo. A obra remete, assim, a uma época em que ler era ler em voz alta, apelando para a audição. Considera-se que até a Idade Média a leitura oral era praticamente o único tipo de leitura existente. O próprio modo como as frases eram escritas, sem separação entre as palavras, é uma expressão de que somente pela vocalização do texto se poderia compreender o que se estava lendo. A leitura silenciosa e visual estava restrita aos copistas monásticos, e somente em torno do século XVII chegou às escolas, às universidades e às aristocracias laicas, que a adotariam somente dois séculos mais tarde. A separação entre as palavras foi uma condição para que esse tipo de leitura fosse possível, e ela criou a possibilidade de ler mais rapidamente, mais textos, mais complexos.

Porém, Roger Chartier aponta para a necessidade de se proceder alguns reparos nessa concepção, dizendo, entre outras coisas, que a prática da leitura em voz alta estaria ligada a uma convenção cultural “que associa fortemente o texto e a voz, a leitura, a declamação e a escrita”, já que a leitura silenciosa já teria sido praticada pelos gregos a partir do século IV a. C. Dessa forma, *Releer*, ao trazer a leitura em voz alta, remete a várias formas de sociabilidade, “familiares, sábias, mundanas ou públicas, e o leitor visado por um grande número de gêneros literários é um leitor que lê para outros ou um ‘leitor’ que ouve ler”,⁴⁷ fazendo com que os leitores interajam enquanto escutam os textos lidos, pois o gesto de abrir e fechar o livro afeta os outros interatores.

Outra camada pode ser percebida em *Releer*, pois os interatores, ao escutarem os textos lidos, são como sombras que circulam na penumbra, onde a única luz existente é aquela proveniente do *led* vermelho das caixas. Eles criam, assim, uma espécie de leitura performática, interagindo no mesmo espaço com outros ouvintes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra da artista multimídia Raquel Kogan circula entre várias linguagens e mídias, ativando diferentes sentidos humanos, como a visão e a audição.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 138.

Percebe-se sua ligação com a palavra, que aparece de várias e criativas maneiras em muitos de seus trabalhos, indicando ações como *reler*, *rever*, *reflexão*, *#olhar*, *falante*, *visão*, *vis.ta*, *xyz*, *#o.lhar*, *mov_ing*, apontando para a importância da língua na sua obra, seja através do infinitivo, que pode desempenhar a função de um verbo ou de um nome, do substantivo, do adjetivo e do uso dos próprios tempos verbais como títulos das obras, como em *futuro do pretérito* e *pretérito imperfeito*. Também os números percorrem muitas das suas instalações, seja para sugerir a passagem do tempo, a distância ou a classificação, em obras como *S 22° 53'38.4235' W 43° 11'53.3629"*, *1440*, *5x4x3x*, *5'22"*, *bmg 8970*, *401*, *20x20*, em que por meio de códigos verbais e numéricos ela constrói diferentes significações. Também os *reflexos* estão presentes em obras como *rever*, *so.bre.por*, *reflexão#1*, *reflexão#2* e *reflexão#3*. *Rever*⁴⁸ é composta por três caixas pretas, de acrílico, que flutuam na parede. Quando o interator abre uma pequena porta em um dos objetos, ele dispara uma palavra. Todas as palavras utilizadas na série são palíndromos espelhados. Como a parte interna das caixas é espelhada, o texto que percorre o painel é o mesmo que aparece no espelho, criando um *continuum*, no percurso de ir e vir das palavras. Ela joga, pois, com as possibilidades de sentido que as palavras oferecem e cria novos sentidos, através de seus trabalhos, muitos deles interativos, convocando, dessa maneira, o visitante a interagir com a obra, passando a interator em obras que incluem, dessa maneira, o tempo.

Kogan discute a nomenclatura utilizada para esse campo, no qual ela se insere, e que pode ser chamado de arte e tecnologia, arte e mídias digitais, arte digital, entre outros, explicando que esses termos não parecem dar conta da complexidade dos trabalhos. Suas fontes de informação são amplas, indo da arte à física e à filosofia. Suas obras, assim como as de outros artistas da área, são muito elaboradas, e sua execução demanda a participação de outros profissionais. A artista aponta a dificuldade de executar os trabalhos, por falta de apoio, e de comercializá-los, devido à escassez de coleções de arte e mídia digital, afirmando “não existimos para o mercado”.⁴⁹

O Brasil conta com importantes artistas nessa área, mas percebe-se que no país ela ainda pertence a um nicho específico, não parecendo estar inserida, até agora, no sistema mais amplo das artes. Tudo isso faz com que aconteça, muitas vezes,

⁴⁸ KOGAN, Raquel. *Rever*. Disponível em: <https://www.raquelkogan.com/reler>. Acesso em: 28 set. 2023.

⁴⁹ PÉCORA, Luísa. A arte cibernética de Raquel Kogan. *Getúlio*, Rio de Janeiro, n. 9, n. 2, maio/jun. 2008, p. 49--50. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/getulio/article/view/61595>. Acesso em: 6 set. 2023.

uma retração nesse campo da arte tecnológica, em função, também, dos sofisticados aparatos digitais necessários para executar as obras propostas. Assim, apesar de a tecnologia estar em constante mutação, possibilitando, cada vez mais, sua exploração pelos artistas, esse ainda é um campo que precisa se expandir no país.

Concluindo e analisando o que foi apresentado, percebe-se como os materiais e suportes da escrita e as mudanças nos meios de comunicação que sustentam cada cultura impactam a arte em geral, e a forma do livro em particular. Estamos vivendo uma revolução digital que continuará a ter vários desdobramentos, que afetarão não somente nossa vida, mas a cultura, a arte – e o livro. Não se trata, pois, de escolher entre o códex e o livro eletrônico, mas, como pode ser visto neste texto e nas obras descritas, há um movimento cada vez maior rumo a um diálogo entre linguagens e mídias, expandindo as possibilidades do artista em manipulá-las em busca de sentido.

Outra camada deve ser considerada, pois, até agora, os estudos envolvendo diferentes linguagens e mídias incluíram principalmente a palavra e a imagem. Atualmente, depois da expansão das mídias para as mídias eletrônicas e digitais, abriu-se um amplo campo para a arte por meio da interação entre escrita, som e imagem, através do filme, do vídeo e de outras mídias, apontando para a necessidade de expandir ainda mais esses estudos para que abarquem o lugar do som nesse novo contexto.

ENTREVISTA

Leonardo Fróes | **Entrevista**

Com a participação de Victor da Rosa, Tarso de Melo, Célia Pedrosa e Franklin Alves Dassie

Leonardo Fróes nasceu em Itaperuna (RJ), em 1941. É autor de vários livros de poesia: Língua franca (1968), A vida em comum (1969), Esqueci de avisar que estou vivo (1973), Anjo tigrado (1975), Sibilitz (1981), Assim (1986), Argumentos invisíveis (1995), Um mosaico chamado a paz do fogo (1997), Quatorze quadros redondos (1998). Este último teve sua primeira edição no volume Vertigens (1998), que recolhia toda a produção poética de Leonardo Fróes. Publicou a seguir Chinês com sono (2005), que incluía a seção “Clones do inglês”, com traduções de. A pandemônia e outros poemas teve a primeira edição no volume Poesia reunida (1968-2021) (São Paulo: Editora 34, 2021). Em 2015 foi publicada pela editora Azougue uma antologia de sua obra poética com o título Trilha.

Além desses livros, publicou também uma biografia de Fagundes Varella, Um outro Varella (1990), e, recentemente, o volume Natureza, a arte de plantar (Recife: Cepe, 2021), organizado por Victor da Rosa, em que estão reunidos seus textos jornalísticos das décadas 1970 e 1980 sobre natureza – durante anos, Leonardo manteve no Jornal do Brasil e no Jornal da Tarde uma coluna intitulada “Verde”. Trabalhou em editoras, jornais e órgãos públicos culturais. Atuante tradutor, traduziu dezenas de livros de autores como Virginia Woolf, La Fontaine, Shelley, Le Clézio, Faulkner, Ferlinghetti, Goethe, D. H. Lawrence, George Eliot, entre vários outros. Recebeu os prêmios Jabuti de Poesia, em 1996, de tradução da Biblioteca Nacional, em 1998, de tradução da Academia Brasileira de Letras, em 2008, pelo conjunto de obras traduzidas, e o Prêmio Alceu Amoroso Lima-Poesia e Liberdade, em 2016.

Coordenada pela editoria deste número de Escritos, a entrevista com Leonardo Fróes contou com a participação de Victor da Rosa, Tarso de Melo, Célia Pedrosa e Franklin Alves Dassie. Agradecemos a generosa disponibilidade de Leonardo para responder a todas as perguntas, assim como agradecemos aos entrevistadores por sua prestimosa colaboração.

Victor da Rosa – Antes de se mudar para Secretário, em 1971, você participou intensamente da vida cultural brasileira, sobretudo no Rio de Janeiro, editando livros, escrevendo em revistas e convivendo com diversos dos grandes artistas e escritores do país. Deu carona para Clarice Lispector, dividiu um táxi com João Gilberto e depois, já nos anos 1980, chegou a beber umas doses de pitu com João Cabral em Petrópolis. Como estudante universitário de artes visuais, organizou exposições e participou dos debates do Centro Popular de Cultura (CPC) ainda no começo da década de 1960. Poderia nos falar das suas impressões sobre esse período da sua vida?

Fui muito precoce em minha vida profissional, comecei a trabalhar em jornais aos 18 anos e logo em seguida passei a trabalhar também em editoras. Na Escola Nacional de Belas Artes, onde não fiquei nem dois anos, porque logo viajei para fora, dirigi a Galeria Macunaíma e escrevi no jornal dos estudantes. Com 21 anos, já estava numa editora americana, a Appleton Century Crofts, em Nova York, como Jr. Assistant Editor. De minha juventude no Rio, que você traz à tona, guardo as melhores recordações. Imagine o privilégio que foi um rapaz ainda imaturo conhecer tantas pessoas extraordinárias, como as que você menciona, e também dialogar com profissionais tarimbados, como o tradutor Elias Davidovich e o poeta Joaquim Cardozo, cujas condutas exemplares foram decerto inspirações de alto impacto nos meus anos de aprendizagem. Não cheguei a ser do CPC. Embora conhecesse o pessoal do início, só participei de uma ou outra reunião preparatória. Já tinha ido para os Estados Unidos, e depois para a Europa, quando o movimento cresceu, se organizou e começou a atuar. Quando deram o golpe militar de 1964, que instaurou a truculência e a barbárie da ditadura, felizmente eu já morava e estudava em Berlim. Devo muito e sou grato a amigos da minha mocidade que, mais vividos e lidos do que o jovem poeta, generosamente me levaram a fazer grandes descobertas.

Convém esclarecer a essa altura que nunca fui um eremita no campo. Ao meu lado sempre estive, participando de tudo, a eterna namorada com quem convivo até hoje. Depois vieram os filhos e, segundo li num grande autor e a experiência me atesta, “são os filhos que educam os pais”. Relacionei-me a pessoas simples da terra, com as quais também aprendi muito. Ao longo dos anos, por outro lado, muitos e queridos amigos, trazidos nas asas da poesia, têm vindo do Rio, de São Paulo ou de Minas para nos visitar com frequência e encher nossa vida de mais saber e sabor.

Victor da Rosa – Alguns dos seus livros editados depois que passou a viver em Secretário, como *Esqueci de avisar que estou vivo* (1973) e *Anjo tigrado* (1975), tiveram edições não comerciais, como também faziam os grupos de poetas da geração mimeógrafo no Rio de Janeiro. Hoje, esses dois livros são raríssimos, embora os poemas sejam acessíveis nas reuniões feitas de sua poesia depois. Gostaria que falasse como se deu o processo dessas edições e como era publicar poesia nesse período. Até onde sei, nos lançamentos, você chegou a organizar leituras no Rio de Janeiro.

Nem eu mesmo tenho mais um exemplar da edição original de *Anjo tigrado*, que saiu em 300 exemplares, impressos numa tipografia de Petrópolis, e de que fiz um lançamento no Rio para vender entre amigos e poder pagar a gráfica. Foi então que li alguns poemas em público, pensando em dinamizar o evento. Mas esse foi um dos poucos, os lançamentos nunca me atraíram e os evitei sempre que pude. Ontem, como hoje, bancar a impressão dos primeiros livros é a única saída para poetas jovens que querem mostrar suas criações. No entanto, nos meus dois primeiros livrinhos, em 1968 e 1969, não gastei nada. Fornecedores da editora na qual eu trabalhava na época me ofereceram o papel, a composição em chumbo e a impressão das modestas tiragens que foram feitas. Como não me deram despesas, *Língua franca* e *A vida em comum* nunca foram vendidos, usei-os apenas para presentear amigos. O livro *Esqueci de avisar que estou vivo*, de 1973, foi publicado pela editora Artenova, que já deixou de existir, com apoio do Instituto Nacional do Livro.

Escritos – Como você, houve alguns outros poetas mais ou menos da mesma geração que também trabalharam por longos anos em órgãos públicos da área da cultura (Biblioteca Nacional, Funarte, Iphan, INL, SNT) – podem ser lembrados Armando Freitas Filho, Sebastião Uchoa Leite, Ivan Junqueira, Afonso Henriques Neto, Eudoro Augusto, Lélia Coelho Frota, José Laurênio. Trata-se talvez apenas de uma circunstância, sendo as respectivas obras às vezes bem distintas, mas essa circunstância de algum modo possibilitou alguma aproximação ou trocas de ideias?

Conheci todos os nomeados, exceto o José Laurênio, com quem nunca cruzei, mas sempre em encontros casuais, provavelmente em eventos, sem maior intimidade. De todos eles, o único de fato meu amigo foi o Ivan Junqueira, que algumas vezes veio me visitar em Petrópolis. Antes de minha passagem pela Funarte e pela

Biblioteca Nacional, eu já conhecia havia anos o Sebastião Uchoa Leite e a Lélia Coelho Frota, mas nossos poucos contatos ocorreram por trabalhos que fizemos, sempre em separado, para editoras privadas. Nem mesmo com o Sebastião e a Lélia, com os quais me dava muito bem, jamais mantive, porém, trocas de ideias, supondo que isso se refira à poesia e à literatura em geral. Forçado pela geografia, já que saí do Rio muito jovem, primeiro para o exterior, depois para a serra fluminense, não criei laços com uma turma (ou uma geração?) com a qual me identificasse, fui sempre independente e isolado nas minhas viagens e na atividade como escritor. Não participei de grupos ou movimentos. A amizade com o Ivan foi das poucas que mantive com um colega mais velho. E, aliás, curiosa, porque éramos diferentes em tudo, o que nunca atrapalhou nossas conversas e risos. Sei que os amigos são sazonais, mas quem sabe uma amizade entre opostos possa contribuir para a paz no mundo? Depois que o Ivan entrou para a Academia, nossos contatos se tornaram cada vez mais raros. Nas décadas mais recentes, em contrapartida, muitos colegas bem mais novos, hoje com a idade dos meus filhos, ou seja, entre os 40 e os 50 anos, quando eu já passei dos 80, vieram me conhecer pessoalmente, atraídos pela minha poesia, e se tornaram grandes amigos que cultivo com imenso prazer. A vida sempre foi muito generosa comigo. Depois de tudo o que me deu, ainda me concede a alegria de conviver com essas pessoas, homens e mulheres, que suavizam para mim o crepúsculo.

Célia Pedrosa – No poema “Despovoação da pessoa”, esse título se constitui como uma bela e poderosa imagem-síntese de processo de subjetivação e processo de ocupação social. Ele poderia ser lido como uma trilha para a compreensão de seu empenho poético? Como?

Acho que sim, pode ser uma trilha para a compreensão das realidades que passei a viver ao desaparecer-me cada vez mais de mim, ou de quem eu pensava ser. No mundo urbano, a todo instante a personalidade é instigada – “nome, renome, cadastro etc.”, como diz este poema – a mostrar que está em cena e atua. Na natureza e na esfera rural, vivemos uma solidão solidária com espécies que nunca nos intimam a provar que estamos ali. Sem nenhum esforço e à falta de quem nos julgue, a personalidade se aquieta. Nos melhores momentos, acaba por dissolver-se e revela que é apenas uma convenção como as outras.

Célia Pedrosa – Na crítica da poesia brasileira do século XX, a imagem do “deserto” se tornou fundamental, referida tanto à tradição moderna da negatividade quanto

a circunstâncias específicas de nossa geografia social. Nesse contexto, qual o lugar e a força de uma poética da floresta, como a sua, que inclusive irrompe de modo intempestivo num momento ainda dominado por aquela visão crítica, e também por uma poética muito urbana?

Para mim, seria uma ambição muito grande supor que eu tenha criado uma “poética da floresta”. Deixei-me viver no dia a dia, só isso, e a satisfação que encontrei nessa postura provavelmente transparece nos meus escritos sempre emocionados ante a beleza e a magia dos cenários naturais. Meus primeiros escritos, os de antes dos 30 anos, quando saí do Rio e me afastei dos grandes centros, eram frequentemente poemas de insatisfação e discórdia. Depois disso, se não me engano, minha poesia tornou-se cada vez mais afirmativa do prazer de estar vivo. Nos apertos urbanos, onde tudo e todos se atritam, é normal que as vozes da poesia tendam a se contrapor ao caos.

Célia Pedrosa – No poema “Chamas de mesa”, a “mesa” onde se escreve se transforma em “balsa” em meio ao “dilúvio”. Pode-se desdobrar dessa cena uma reflexão sobre os efeitos ético-políticos da poesia?

Creio que sim. “Ela é uma grande mesa-balsa e por isso / pode também perfeitamente zarpar com seus pés de armar”, como termina dizendo este poema. Sendo a construção maleável, faz-se capaz de navegar livremente para onde cada novo leitor quiser partir. Há muitos anos, aliás, pendurei por trás dela, depois de o receber pelo correio e mandar enquadrar, um desenho do pintor Gianguido Bonfanti, que se ligou no poema e, sem nunca ter visto a mesa em chamas, imaginou-a a seu modo, mas conservando sobre o tampo a ampulheta e as caixinhas de fósforos que o texto põe em destaque. Todo poema só passa realmente a existir quando alguém o lê e incorpora ao seu acervo de emoções, tornando-se assim mais necessário do que o próprio poeta para lhe dar um lugar no mundo e na língua.

Célia Pedrosa – “Miríades de ruídos”, “saraivada de insetos”, “dilúvios de pingos d’água”. A conjunção do mínimo ao excessivo é uma estratégia conscientemente buscada? Como avalia suas motivações e efeitos?

Posso ter tido estratégias conscientes nos meus dois primeiros livros, ambos do final dos anos 1960, quando eu ainda procurava uma voz mais de acordo com

o que precisava dizer. Depois de *Esqueci de avisar que estou vivo*, quando já estava radicado no campo e sujeito às novas atmosferas da amplidão, nunca mais pensei nem mesmo em motivações e efeitos. Desde esse livro de 1973, que talvez seja um divisor de águas, tudo o que escrevi em poesia sempre surgiu de modo muito espontâneo, sem basear-se em visões ou intenções teóricas, sem nenhum planejamento, nenhuma concepção prévia. Isso talvez explique em parte a grande variedade de formas que minha poesia assumiu, ao sabor das circunstâncias e da passagem do tempo. As posturas conscientes de aplicação metódica concentraram-se cada vez mais nos numerosos trabalhos que sempre fiz para ganhar a vida, como tradutor e articulista.

Escritos – Em sua obra poética, há vários poemas em prosa, de modo mais intenso em *Sibilitz*, quando os textos se valem muitas vezes de uma possibilidade narrativa. Seria razoável pensar que se o poema se encaminha para o que se poderia chamar de poema narrativo, o texto então recorre ao poema em prosa? Na tradição do poema em prosa, você identifica elementos de referência para o seu trabalho?

Já se usou em inglês a expressão *story poem*, que não sei se continua em vigor, mas acho bem interessante para definir um produto híbrido, um poema que pareça ter enredo, embora não conte nada em sentido linear e à maneira de uma ficção realista. Foi nessa linha que escrevi *Sibilitz* e outros *story poems* que minha obra contém, como, tempos depois, os de *Quatorze quadros redondos*. A exemplo de Shelley, nunca entendi nem pratiquei com clareza a divisão da literatura em gêneros. Cheguei até a pensar na hipótese de uma literatura abstrata, cujo valor estivesse apenas na própria construção com palavras, como as pinturas que tantas vezes foram feitas só com manchas e traços. Em poesia, a meu ver, pouco importa se ela se expressa em versos recortados ou em blocos contínuos. Para mim, tudo são apenas textos, e o modo e a qualidade do que está sendo dito é o que desperta ou não interesse. Antes de criar poemas em prosa, lembro de ter lido muitas coisas do tipo, principalmente em autores franceses como Artaud, Henri Michaux, René Daumal, René Char, Francis Ponge, mas não creio que haja relações estreitas entre o que li há tantas décadas e o que vim a escrever tempos depois.

A grande maioria dos meus poemas, em prosa ou em versos, surgiu de experiências vividas ou se resume à descrição de cenas presenciadas ou imaginadas por mim. Contudo, o espectro das motivações, em busca de outros caminhos, foi às vezes além. Sobre a amplitude desse espectro, posso dar algumas pistas.

“O desdobre das bonecas”, por exemplo, é uma paródia do estilo de Lewis Carroll. Minha personagem aí se chama Ecila, nome que, lido de trás para frente, vira outro e desfaz o enigma. Poemas como “Sonho de justiça”, “O burrinho e seu burro” e “Que catedral” são registros de sonhos altamente elaborados que tive. “Clandestinos” e “Rompimento de amizade” provêm de casos que me contaram. “Retrato de ermitão no deserto” e “Um leitor do céu”, nos quais inventei a estrutura narrativa, resultam de situações descritas em dois dos apotegmas ou aforismos dos chamados padres do deserto. Interessei-me por esses excêntricos, dos primeiros a fugir dos aglomerados urbanos, na virada dos séculos IV e V, ao traduzir para um mosteiro católico um livro em latim de João Cassiano, ou Jean Cassien, monge francês daquela época que passou uma temporada no Egito e entrevistou pessoalmente, nas cabanas ou grutas onde eles viviam, esses solitários fujões que ali diziam estar mais perto de Deus. Como se vê por esses exemplos, alarguei meu espectro, escrevendo também sobre assuntos que li, sonhei, ouvi e fui modificando à vontade, mas não deixei de estar ligado a experiências que colho em toda parte.

Tarso de Melo – Você costuma frisar que sua poesia é antes filosófica do que “da natureza”, contrariando, assim, certa imagem que se formou em torno de sua obra por causa de alguns de seus temas e também de sua biografia. Gostaria que falasse um pouco disso.

Se já frisei “filosófica”, termo que agora me soa meio pretensioso, cabe-me então fazer a emenda: diria antes que é uma poesia “reflexiva”, querendo dizer com isso que, a meu ver, ela não se enquadra numa certa tradição, mais europeia, de “poesia da natureza”, quase sempre ornamentada com uma exaltação pura e simples dos prazeres do campo. Claro que, como há mais de meio século vivo rodeado de matas, montanhas, rios, os elementos das paisagens serranas estão em grande evidência nos meus trabalhos. Mas mesmo os poemas de teor mais descritivo costumam deixar aqui e ali uma brecha para a reflexão ou a intrusão de um conteúdo pensado. Foi talvez por causa disso que meu amigo Ivan Junqueira, prefaciando um dos meus livros, escreveu certa vez que eu fazia o “poema em fábula”. Muitos de fato têm como arremate ou carregam no bojo uns pensamentos que poderiam ser comparados às moralidades finais das fábulas de antigamente.

Franklin Alves Dassie – A relação com a natureza – ou com a cosmologia das plantas – é uma relação silenciosa. Mas esse silêncio – ao contrário do silêncio

neofascista e de outros silêncios que amassam a configuração das subjetividades em devir – é quase uma semente. O senhor poderia comentar isso? Acrescento ainda: é esse o silêncio que perpassa seu trabalho escritural? Se sim, quando teve consciência dessa relação? Eu a chamaria de “escuta do silêncio e da espera”.

Sim, parece-me que você está certo quanto à “escuta do silêncio e da espera”. Os vegetais, em sua impávida mudez, conversam com as carícias da brisa e com as lambadas das correntes de ar. O rumor das folhas e os estalidos dos galhos ou das hastes mais frágeis estão sempre dizendo alguma coisa. É preciso ficar à espera, adestrando-se na arte da paciência, para captar os sentidos dessas movimentações tão sutis. Antes de nós nos darmos conta de que se arma uma tempestade ao longe, por exemplo, os vegetais e os animais já se põem em alerta, eriçam-se nos seus instintos e tentam se proteger como podem das eventuais ameaças. O silêncio é de fato uma semente, meu esforço tem sido apenas chegar ao máximo de atenção possível para fazê-la germinar.

Tarso de Melo – Leonardo, a maior parte do seu trabalho como tradutor é dedicada à prosa. É certo que aí entram razões editoriais/profissionais (para quem vive desse ofício, a tradução de prosa é certamente o caminho melhor – nem tão bem assim – remunerado), no entanto, paralelamente ao seu percurso – dos anos 1960 até hoje –, a tradução de poesia no Brasil viveu e vive um momento muito rico, intenso, até mesmo disputado. Como você vê esse panorama? Além disso, como alguém que sempre leu muitos poetas de línguas diferentes projetou traduções de poesia que ficaram pelo caminho (por enquanto!)?

A explicação é muito simples. Quase todas as traduções de prosa que fiz foram-me encomendadas por editoras. Por sorte e para minha alegria, sempre me contrataram para traduzir bons autores, como Faulkner, Virginia Woolf, Malcolm Lowry, Swift, George Eliot e tantos outros. Como exceções à regra, um livro de Faulkner, *Esquetes de Nova Orleans*, e um de Virginia Woolf, *O valor do riso e outros ensaios*, nasceram de sugestões feitas por mim que as editoras aceitaram de bom grado. No polo oposto, quase todas as traduções que fiz de poesia, livros de Shelley, D. H. Lawrence, Goethe e Elizabeth Barrett Browning, partiram de iniciativas minhas, tendo eu entregue às editoras os originais já prontos. As exceções são as *Fábulas selecionadas*, de La Fontaine, e *Um parque de diversões da cabeça*, de Ferlinghetti, em parceria com Eduardo Bueno, que também decorreram de encomendas. Fora isso, só traduzi os poemas do meu ciclo *Clones do inglês* e outros

poucos esparsos. Desses livros de tradução de poesia, só um, *Sonetos da portuguesa*, de Elizabeth Barrett Browning (2011), ainda não está esgotado.

Escritos – Seu livro de poemas *Chinês com sono* inclui um setor, um adendo intitulado “Clones do inglês”, em que estão reunidas traduções de poemas de língua inglesa. Evidentemente não se trata de um título neutro; nele se pode ler um modo de compreender o resultado do trabalho de tradução? Talvez ainda, antes disso, seria possível ver nele uma imagem a orientar um modo de traduzir?

Acho que esse ciclo começou depois de eu ter traduzido uns três ou quatro poemas, a pedidos, para a revista *Poesia Sempre*. Animado, continuei traduzindo outros. São poemas em inglês de várias épocas, que eu tinha lido em diferentes momentos e com os quais me identificava muito, como se tivesse gostado de escrevê-los. Talvez por isso me apropriei dos textos e, seguindo a lição de Manuel Bandeira, publiquei-os somente em português, sem os originais espelhados, como se tornou mais comum e eu mesmo sempre fiz nas minhas restantes traduções de poesia. Ao chamar esses poemas de clones, quis deixar claro que eles são poemas outros, nascidos dos originais, mas com existência própria. Não acho que eu jamais tenha pensado em “orientar um modo de traduzir”. Como sempre em poesia, apenas fui seguindo os meus impulsos, fazendo o que me dava prazer.

Escritos – Em sua tradução de um conjunto de fábulas de La Fontaine, fica a impressão de que você enfrentou o texto francês do século XVII de modo muito equilibrado, e mesmo com muita sutileza, produzindo um texto português que pode ser lido com clareza hoje, sem descambar para uma falsa atualização. Você diria que é isso mesmo? Poderia falar um pouco sobre esse trabalho?

Sim, eu diria que é isso mesmo. A simplicidade dos textos é a característica mais óbvia das fábulas de La Fontaine e talvez o fator mais decisivo para sua longa permanência no tempo. Por sinal, o próprio autor trouxe a questão à tona quando escreveu que “o principal ornamento delas é não ter nenhum”. A frase, que ele atribui a um comentarista, tomando-a, porém, como verdade, está no início do prefácio que La Fontaine fez para a primeira edição das fábulas em livro, em 1668, e que figura na minha tradução. Criar em português um texto claro e singelo, seguindo fielmente o espírito do original, foi um dos meus desafios. O outro foi manter a variedade métrica que o autor empregou, combinando versos com diferentes medidas, em geral de seis a 11 ou 12 pés, de um modo

muito inovador para o francês de sua época. Mantive também o tempo todo o mesmo esquema de rimas, imitando sempre que possível a sonoridade das vogais com que seus versos terminam. Fiz esse trabalho, em suma, como um artesão de palavras. Mas o esforço, se foi grande, foi para mim compensador. Permitiu-me entre outras coisas conhecer bem de perto esse fabulista notável, que nasceu rico e morreu pobre, tendo esbanjado sua herança nos prazeres mundanos, que escreveu além das fábulas muitos contos eróticos versificados, hoje praticamente esquecidos, e que pode ser apontado como um dos personagens mais excêntricos da história literária de seu país. Um dos livros eróticos de La Fontaine, *Les amours de Psyché et Cupidon*, em prosa, mas com poemas de permeio, contém um “hino à volúpia”, outrora famoso, no qual três versos se destacam como se fossem alusivos às próprias peraltices do autor. Eis o que dizem: *J’aime le jeu, l’amour, les livres, la musique, / La ville et la campagne, enfin tout ; il n’est rien / Qui ne me soit souverain bien...*

Escritos – No ensaio que acompanha sua tradução de *O triunfo da vida*, de Shelley, há uma tradução de um soneto de Louise Labé (a quem você consagra um poema em *Língua franca*, com a citação de um verso justamente desse poema, traduzido anos depois), lembrando que se trata de uma “reciclagem” de Petrarca; isso depois de traduzir um poema de Wyatt, por sua vez já tradução de Petrarca. Adiante, você observa que “na malha imensa da poesia, os fios das traduções e apropriações se cruzam tanto que frequentemente é impossível fixar com rigor o nascimento de um tema”. Talvez se pudesse aí acrescentar mesmo a opção por certas formas, imagens e demais elementos de um poema. Como você percebe ou situa seu próprio trabalho nesse espaço constituído por poesia e tradução de poesia?

Lembro que nesse ensaio para *O triunfo da vida* também mapeio prováveis ecos do mesmo soneto de Petrarca, o 134 do *Canzoniere*, numa canção de John Dryden, do século XVII inglês, e no soneto 29 do nosso petrarquiano Camões. São descobertas por acaso, feitas ao cotejar leituras e levado a trilhar todo o percurso pelo soneto de Louise Labé que acabei traduzindo, sendo ela uma poeta de que quem gostei desde jovem. Mantenho a opinião expressa no ensaio, de “que frequentemente é impossível fixar com rigor o nascimento de um tema”, como também, concordando com o que a pergunta acrescenta, “a opção por certas formas, imagens e demais elementos de um poema”. No meu caso específico, já não consigo assinalar com certeza, depois de tanto tempo, todas as contaminações ocorridas entre os meus atos de ler e de escrever. Mas sei que elas existem e posso garantir que em meus textos há numerosas menções,

às vezes veladas, a obras literárias ou plásticas pelas quais já me interessei. A leitura, para um poeta a meu feitio, é uma experiência tão forte quanto qualquer fato vivido. Ela nos envolve de tal maneira, nos leva tanto tão longe, que inevitavelmente deixa marcas profundas.

RESENHA

Resenha

Lições de Haroldo de Campos

Júlio Castañon Guimarães

CAMPOS, Haroldo de. *Cartas de Haroldo de Campos a Inês Oseki-Dépré (1967-2003)*. Organização, revisão e notas: Inês Oseki-Dépré com a colaboração de Vinícius Carneiro. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2022.

Nesse gênero especialmente maleável, o da correspondência, em que cabe de tudo, estas cartas de Haroldo de Campos para Inês Oseki-Dépré têm característica bem definida. Nelas, talvez chame atenção em primeiro lugar o volume de informações. A impressão que se tem é de uma massa de questões ora apenas referidas, ora esmiuçadas, mas sempre pressupondo intenso trabalho. E são informações de diversas naturezas – bibliográficas, teóricas, de práticas de tradução –, mas também mais pessoais, ainda que em menor escala, sobre viagens, encontros, questões de saúde. No fim das contas, trata-se sobretudo de um conjunto de cartas relacionadas diretamente com uma atividade, um trabalho. São cartas ligadas, na maior parte, a uma tarefa específica, quando então a correspondência se torna quase um estudo de um caso de tradução. Em torno dessa tarefa circulam concepções de tradução, discussões de poética, projetos de trabalho correlatos.

O leitor dessa correspondência tem a possibilidade de contar, já de início, com dois guias. Primeiro, tem-se o texto introdutório de Simone Homem de Mello – “O ‘gálico-galáxiotexto’, via postal, entre Haroldo de Campos e Inês Oseki-Dépré”. Aí se ressalta ser uma “sorte” que a publicação da correspondência de Haroldo de Campos comece por esse conjunto, tendo em vista a condição de Inês Oseki-Dépré como especial interlocutora quanto a questões literárias e teórico-literárias. Professora na Universidade de Aix-en-Provence, autora de várias obras no campo dos estudos de tradução, tradutora de autores brasileiros para o francês e de franceses para o português, traduziu para o francês a obra *Galáxias*, de Haroldo de Campos. A introdução relaciona as etapas da correspondência com o andamento não só do trabalho de Haroldo de Campos – sua produção poética, crítico, teórica –, mas da própria crítica com suas diversas correntes, ou seja, com a situação histórica em que ela se desenvolve. É esse o foco do trabalho de Simone Homem de Mello, que assim já esclarece não

exatamente a matéria de que se ocupará a correspondência, mas quais os componentes com que ela conta nas abordagens que realiza. E desses aspectos ressalta o que a autora observa: Haroldo de Campos terá “historizado a própria obra em vida”, na medida em que sempre a publicou “ao lado de apreciações críticas, fundamentações metadiscursivas e vieses programáticos bastante coerentes”. É nesse ambiente, por assim dizer, que estão inscritas as cartas. Importa, porém, ressaltar a “centralidade que a tradução literária adquire neste conjunto de cartas”, como afirma a autora. Identificar aí o lugar da tradução é já o que nos encaminha para o texto seguinte.

Inês Oseki-Dépré começa seu texto de apresentação salientando o exercício da correspondência por parte de Haroldo de Campos como a prática de um gênero, entre os muitos outros que praticou, a que se entregou de modo constante, profuso e profícuo. Dessa prática alguma coisa já veio a público – cartas esparsas ou mesmo um pequeno conjunto, como a correspondência com Octavio Paz incluída no volume *Transblanco*. Em seu texto, Inês Oseki-Dépré como que prepara o leitor para o confronto com as cartas – confronto, e a palavra não é casual, porque talvez a leitura não seja simples. Muitas das cartas são compostas inteiramente pelo exame detalhado de dezenas de pequenos problemas de tradução ou de escrita – lembrando sempre que escrita e tradução aí se confundem, em todos os sentidos. Explicitam-se nessa introdução os assuntos, os temas predominantes, mais recorrentes, com esclarecimentos sobre as relações desses com os interesses literários de Haroldo de Campos e seus contatos europeus.

Inês Oseki-Dépré, entre outros aspectos, salienta que “as cartas de Haroldo de Campos pertencem ao paradigma daquelas cujas respostas permanecem implícitas nas entrelinhas do interlocutor”. Essa percepção já constitui de certo modo uma justificativa para que o volume não contenha as duas partes do diálogo, ou seja, as cartas da própria Inês Oseki-Dépré. No entanto, não há na edição maiores comentários sobre a ausência delas. Pode-se supor que a destinatária tenha guardado mais atentamente as cartas recebidas de Haroldo de Campos, e que este por sua vez não tenha sido tão organizado nesse aspecto. Não há informações sobre os documentos deixados pelo poeta. Talvez se trate de impossibilidade de acesso a esses documentos, caso tenham sido preservados. Pode-se supor também que Inês Oseki-Dépré não julgasse relevante sua parte da correspondência. Embora em vários momentos se depreenda o que numa carta precedente dela tenha motivado a resposta de Haroldo de Campos, certamente no conjunto elas seriam importantes.

Além desses roteiros introdutórios, o volume conta ainda com um posfácio de natureza ainda mais específica. Constitui ele uma apresentação do processo

de tradução das *Galáxias* para o francês, tradução que Inês Oseki-Dépré classifica como “transcrição’ a quatro mãos”. Sua exposição do trabalho é precedida por duas observações. A primeira diz respeito ao fato de que, sendo a tradução uma prática, essa apresentação é uma “tentativa” de “racionalizar uma metodologia que se deduz de uma prática e não o inverso” – ressalte-se essa observação: “e não o inverso”, pois nem sempre isso fica claro diante da profusão de estudos teóricos na área. Essa observação é interessante sobretudo vinda da autora de estudos na área. A segunda observação constitui uma espécie de resumo da postura de Haroldo de Campos em seu trabalho de tradução para o português do poema *Blanco*, de Octavio Paz. Estabelecendo a devida distinção entre traduzir para sua própria língua, no caso de *Blanco*, e traduzir para outra língua, no caso das *Galáxias*, Haroldo de Campos no primeiro caso ainda podia se valer não só de seus “trabalhos e hipóteses anteriores”, mas também de sua correspondência com Paz. Assim, a participação de Haroldo de Campos na tradução de *Galáxias* se situa em planos “semântico e/ou o plano fônico-prosódico, a partir das minhas escolhas”. A tradução de *Blanco* situa-se no plano da tradução criativa, quando a atuação do tradutor se faz de modo mais plenamente independente. No entanto, no exame das soluções a adotar, os dois trabalhos se aproximam. A tradutora das *Galáxias* dá assim vários exemplos das intervenções de Haroldo de Campos no desenvolvimento da tradução, não sem antes lembrar (já o havia dito no prefácio) de modo específico que “Haroldo de Campos é antes de tudo um *syntaxier*, como Stéphane Mallarmé”. E isso se vê em boa parte dos numerosos comentários – além, naturalmente, do próprio fluxo do texto das *Galáxias* –, quando há uma busca frequente da melhor preposição ou conjunção, daquela mais adequada. Mas isto ainda é apenas uma parte da discussão. Quando se refere justamente a Mallarmé, poeta da sintaxe, é o caso então de lembrar as notas de Haroldo de Campos para sua tradução de *Un coup de dés*. Vê-se aí o procedimento de anotação minuciosa, em busca das soluções a serem adotadas em vários níveis. Além de uma concepção mais ampla, ou melhor, dentro dela, desenvolve-se o trabalho com as miudezas que vão tecendo o texto. São próximos – guardando, claro, as devidas peculiaridades e dimensões – esse trabalho de anotação da tradução de Mallarmé, o trabalho da tradução de *Blanco* e o das *Galáxias*.

As cartas, como já se disse, são ocupadas preponderantemente pelas questões relativas a tradução, mas não só. A certa altura, a propósito de encontros na Europa, lê-se: “eu transito por aqui como um brasileiro meio bizarro e enciclopédico que houvesse caído do planeta marte... de qualquer modo, tenho sido recebido de braços abertos em toda parte (e mesmo disputado pelos grupos...),

o que me facilita tudo”. Sem qualquer modéstia, tem-se aí a amplitude da circulação de Haroldo de Campos. Mas o que interessa mesmo é sua postura nas cartas, que varia entre a de orientador e a de parceiro de trabalho. Assim, em meio a indicações bibliográficas, ele faz de certo modo o acompanhamento do trabalho acadêmico que Inês Oseki-Dépré estava escrevendo sobre Michel Butor, da tradução que ela fez de Jacques Lacan, da que fez de *Algo: preto*, de Jacques Roubaud, além de tecer observações sobre trabalhos dela a respeito dele próprio.

O volume traz um bom número de fac-símiles. Há muitos fac-símiles das cartas, o que permite ver a correspondência com suas emendas, acréscimos, como que a parte do improvisado, o que pode ter a ver não apenas com o curso da escrita, mas mesmo com um processo de reflexão. Mas especialmente importante, e parte fundamental do volume, é o conjunto dos fac-símiles das páginas com o texto de *Galáxias* enviadas com anotações profusas. Aqui, além de um documento em que se visualiza o trabalho, tem-se este em vias de elaboração, tem-se a mão na massa, em etapa distinta daquela dos comentários das cartas. Ao lado do que está sistematizado nas anotações, aparecem aqui outras notas, em relação imediata com o corpo do texto.

A correspondência tem início em 1967, quando já havia passado a fase mais conturbada do surgimento do movimento concreto. O volume *Teoria da poesia concreta*, espécie de summa do movimento, havia saído em 1965. Haroldo e Augusto de Campos já tinham publicado o trabalho sobre Sousândrade, bem como as traduções de Pound, Joyce e Maiakovski. É em 1967 que Haroldo de Campos publica *Metalinguagem*, sua primeira coletânea de textos de crítica, e pouco depois, em 1969, publica *A arte no horizonte do provável*. Assim, esta correspondência começa quando também tem início a fase mais sistemática da produção crítica de Haroldo de Campos – e as duas coisas não estarão isoladas. Uma correspondência muitas vezes fica num espaço um tanto vago, funcionando como uma espécie de fornecedora de dados. No caso desta correspondência, porém, ela se situa perfeitamente no campo dos estudos literários, sendo uma obra de especial importância no plano dos estudos de tradução. Se é material para se acompanhar e compreender o texto das *Galáxias* que se foi realizando em francês, é também material de primeira mão para a leitura do próprio texto português das *Galáxias*.

NOTÍCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Coleção Murilo Mendes: 25 anos. Org. Valéria de Faria Cristofaro e Valtencir Almeida Passos. Juiz de Fora: MAMM/UFJF, 2020.

Murilo Mendes, poeta crítico: o infinito íntimo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2023. Catálogo de exposição.

O livro *Coleção Murilo Mendes* é constituído de reproduções de numerosas obras de artes plásticas que pertenceram ao poeta Murilo Mendes. Em 1994 essas obras foram integradas ao Centro de Estudos Murilo Mendes (da Universidade Federal de Juiz de Fora), posteriormente transformado em Museu de Arte Murilo Mendes. O livro mostra trabalhos tanto de artistas brasileiros, quanto estrangeiros, como Portinari, Ismael Nery, Guignard, Goeldi, Weismann, Vieira da Silva, Magnelli, Jean Arp, Rouault, Max Ernst, De Chirico, Capogrossi, entre muitos outros. Assim dá a conhecer para um público mais amplo uma coleção devidamente preservada numa instituição pública. A importância desse conjunto de obras de artes plásticas está não só nas obras em si, mas também – e de maneira excepcional – nas relações dessas obras com a produção de Murilo Mendes, que escreveu sobre boa parte delas, seja em poemas, seja em textos de crítica de arte.

O catálogo da exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) reproduz bom número de obras integrantes do Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM), assim, numerosas obras estão reproduzidas nos dois volumes. O catálogo, porém, traz ainda obras afins de outras instituições e de coleções particulares. Por exemplo, na coleção de Juiz de Fora não há trabalho de Lucio Fontana, sobre quem Murilo Mendes escreveu. Esse catálogo reproduz trabalho do artista, pertencente a uma coleção particular. Traz também textos dos curadores da mostra – Lorenzo Mammì, Maria Betânia Amoroso e Taísa Palhares, além de Aloísio A. N. de Castro e Fabiano Cataldo de Azevedo.

Mário de Andrade e Rodrigo M. F. de Andrade: correspondência anotada. Org. Maria de Andrade. Notas de Clara de Andrade Alvim e Lélia Coelho Frota. São Paulo: Todavia, 2023.

O livro retoma o volume *Cartas de trabalho*, publicação de 1981 da Fundação Nacional Pró-Memória, organizada por Lélia Coelho Frota, com cartas de Mário de Andrade dirigidas a Rodrigo Melo Franco de Andrade. Como o título

indica, tratava-se de uma seleção apenas da correspondência relativa à atividade de trabalho dos missivistas. O atual *Correspondência anotada* amplia em muito o conjunto, com cartas de Mário de Andrade de outra natureza, além de incorporar o outro lado da correspondência, as cartas de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Com introdução e notas de Clara de Andrade Alvim, preserva a introdução e as notas de Lélia Coelho Frota, incluindo alguns anexos, como relatórios de trabalho de Mário de Andrade. É desnecessário salientar a importância dessa correspondência entre dois grandes intelectuais, voltada em boa parte para questões relativas à preservação do patrimônio cultural brasileiro, incluindo-se aí naturalmente a criação do Serviço do Patrimônio Histórico. O volume completa-se com uma primorosa e vasta seleção de ilustrações, destacando-se os trabalhos de alguns importantes fotógrafos do patrimônio cultural – Erich Joachim Hesse, Herman Graeser, Marcel Gautherot e Pierre Verger.

De Walter Benjamin aos nossos dias: ensaios de tradutologia. Inês Oseki-Dépré. Trad. Patricia Rodrigues Costa. Brasília: Ed. UnB, 2021.

Teorias e práticas da tradução literária. Inês Oseki-Dépré. Trad. Lia Araújo Miranda de Lima. Brasília: Ed. UnB, 2021.

Trata-se de dois importantes livros para os estudos da tradução, de autoria de uma grande especialista na disciplina, além de experiente e criativa tradutora. Em *Teorias e práticas da tradução literária*, numa orientação mais expositiva, e mesmo didática, a autora apresenta as tendências em que se desenvolvem diversas teorias da tradução literária, para a seguir se ocupar de questões práticas, por meio do exame de numerosas traduções. Já em *De Walter Benjamin aos nossos dias*, tem-se como ponto de partida uma discussão em torno do texto “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin. A própria discussão desse trabalho, de natureza teórica, acaba por encaminhar a abordagem de outros teóricos da tradução com concepções bem particulares, como Henri Meschonnic, Antoine Berman, Anthony Pym e Haroldo de Campos. Na parte do livro intitulada “Iluminações”, há alguns “desdobramentos para uma prática”, como diz a autora. Assim, não sem estar em correlação com as teorias tratadas, e possibilitando a aproximação ainda de outras questões, como a retradução e a subjetividade do tradutor, são abordados alguns trabalhos, entre os quais traduções de Virgílio, da Bíblia, de Edgar Allan Poe e de Hölderlin.

Crítica reunida sobre literatura brasileira e inéditos em livro. José Paulo Paes. Org. de Fernando Paixão e Ieda Lebensztayn. Recife: Cepe; Cotia: Ateliê, 2023. 2 v.

José Paulo Paes (1926-1998) foi um poeta, crítico e tradutor. Além de trabalhar intensamente como tradutor, sendo responsável pela tradução de numerosos autores significativos – Kavafys, Laurence Sterne, William Carlos Williams, Aretino, Auden, Huysmans, entre muitos outros –, escreveu sobre o assunto, em especial em seu livro *Tradução, a ponte necessária*. O título do atual lançamento já deixa clara a parcela da produção de José Paulo Paes reunida nestes dois volumes. Colaborador da revista *Joaquim*, de Curitiba, e por algum tempo próximo do grupo dos concretos, José Paulo Paes teve sua poesia reunida pela primeira vez no volume *Um por todos* (1986) e, postumamente, no volume *Poesia completa* (2008). Ressalta-se com frequência em seu modo de abordagem crítica o ponto de vista de um leitor indagativo. Publicou, entre outros trabalhos, os poemas de Sosígenes Costa e um volume sobre Graça Aranha, além de muitos outros textos que tratam de Gregório de Matos, Castro Alves, Machado de Assis, Graciliano Ramos, Murilo Mendes, Oswald de Andrade, Jorge Amado, entre muitos outros.

REVISTA DE REVISTAS

Circuladô. A revista é uma publicação digital do Centro de Referência Haroldo de Campos, a Casa das Rosas (São Paulo). Em sua 13ª Edição (2022) traz o dossiê “Tempos/espacos da poesia concreta, hoje”, com, entre outros, textos sobre poesia visual no México (de Rodolfo Mata) e poesia visual japonesa (de Marianne Simon-Oikawa). Tem ainda a tradução de um artigo de Andrès Sánchez Robayna sobre Haroldo de Campos, e a tradução para o espanhol do poema “Réquiem”, de Haroldo de Campos, com comentários sobre o trabalho de traduzir um texto plurilíngue.

O Eixo e a Roda. Revista de Literatura Brasileira. Trimestral, mantida pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, a revista apresenta no v. 31, n 4 (2022), um dossiê sobre Augusto de Campos, com artigos de autoria de Adilson Antônio Barbosa Júnior, André Dick, Rogério Barbosa Silva e Miguel Heitor Braga Vieira e Matheus Willian Migotto.

Remate de Males. Revista publicada pelo Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, traz no v. 43, n. 1 (2023), o dossiê “Da autoria: história, atualidade e perspectivas”, com artigos de Lúcia Granja, Rodrigo Camargo de Godoi, Alfredo Cordiviola, Marco Antônio Sousa Alves, Luciana Antonini Schoeps e Silvia Maria Azevedo. O número inclui ainda, dentre outros, artigos de interesse para o campo da tradução de Luiz Fernando Ferreira Sá e Miriam Piedade Mansur Andrade (“Um tradutor intersemiótico precoce de Milton no Brasil: Cláudio Manuel da Costa”) e de Marcelo Diniz Martins (“‘Le Parnasse satyrique’ – obscenidade e riso em tradução”).

Teresa. Revista de literatura brasileira publicada pela Área de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da USP. Em seu número 22 (2022), traz o dossiê “João Cabral de Melo Neto: poesia e outras linguagens”. Além dos vários artigos, republica texto de uma conferência de 1950 de Sérgio Buarque de Holanda sobre João Cabral. Publica alguns inéditos de João Cabral, como o poema “Pernambuco chovido, abril de 1980”, que se encontra, com outros textos do poeta, no arquivo do editor José Olympio, depositado no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

RESUMOS/ABSTRACTS

Resumos | Abstracts

Minhas viagens entre as línguas (uma reflexão sobre poesia, pátria e migração)

Prisca Agustoni

RESUMO: O texto aborda a pluralidade de culturas e o cruzamento de idiomas que compõem o processo criativo da poeta e tradutora suíça, radicada no Brasil, Prisca Agustoni. Através da metáfora da odisseia, a autora constrói um roteiro poético que explica como se dá esse processo plurilíngue e quais conceitos ficam tensionados a partir de uma escrita que acontece fora do molde da identidade nacional e da língua materna.

PALAVRAS-CHAVE: plurilinguismo; cânone; poesia transnacional.

ABSTRACT: This essay addresses the plurality of cultures and the crossing of languages that informs the creative process of Prisca Agustoni, a Swiss poet and translator based in Brazil. Using the metaphor of the odyssey, the author constructs a poetic itinerary that explains how this plurilingual process occurs, and which concepts are tensioned by a writing that escapes national identity and the mother tongue.

KEYWORDS: plurilingualism; canon; transnational poetry.

Emily Dickinson: da obra ao rabisco

Adalberto Müller

RESUMO: A poeta Emily Dickinson (1830-1886) é uma das vozes mais representativas da poesia americana moderna, mas jamais publicou um livro e escreveu um conjunto de textos que permaneceu inédito na forma manuscrita. Esse conjunto, composto de poemas, cartas e fragmentos, foi sendo publicado ao longo de 130 anos segundo diferentes critérios, e criando diferentes tipos de recepção e de tradução. Nos últimos anos, editoras mulheres vêm revolucionando a maneira de editar e entender a progressiva reclusão e afastamento da vida literária a que a autora se submeteu como reação ao sistema literário de sua época e aos acontecimentos históricos e sociais de seu tempo. Nesse processo, vemos que sua escrita

passa da concepção de uma obra organizada para a produção de fragmentos dispersos cada vez mais circunstanciais e enigmáticos.

PALAVRAS-CHAVE: Emily Dickinson; crítica textual; tradução; sistema literário; edição; fragmento.

ABSTRACT: The poet Emily Dickinson (1830-1886) is one of the most representative voices of modern American poetry, yet she never published a book; instead she wrote a body of texts that remained unpublished in manuscript form. This collection of poems, letters and fragments has been published over 130 years according to different criteria, generating different types of reception and translation. In recent years, women publishers have been revolutionizing the ways of editing and understanding the author's progressive seclusion and withdrawal from literary life as a reaction to the literary system of her time and to the historical and social life. In this process, we see her writing shift from the conception of an organized oeuvre to the production of increasingly circumstantial and enigmatic scattered fragments.

KEYWORDS: Emily Dickinson; textual criticism; translation; literary system; publishing; fragment.

Desler Baudelaire. Notas para uma nova tradução de *As flores do mal*

Leda Tenório da Mota

RESUMO: Diante do surgimento de nova tradução de *As flores do mal*, pergunta-se aqui qual o sentido de mais uma incursão a esse texto fundador no contexto brasileiro de suas tantas retomadas. Joga-se com a hipótese desconstrutiva da beleza do fracasso do gesto que o trabalho forçosamente assume. Por outro lado, aproveita-se o ensejo para uma revisita à famosa dupla postulação baudelaيرية do alto e baixo, na ressignificação da qual o novo tradutor se esmera e se excede. Nessa outra direção, há desenvolvimentos pertinentes em torno da tradução de um título problemático do álbum *Pequenos poemas em prosa, O spleen de Paris*, que segue ignorado.

PALAVRAS-CHAVE: Baudelaire; *As flores do mal*; poesia; tradução; desconstrução.

ABSTRACT: Faced with the appearance of a new translation of *Les fleurs du mal*, we investigate the meaning of yet another incursion into this founding text, in the Brazilian context, playing with the deconstructive hypothesis of the beauty in the failed gesture inherent to the translation work. On the other hand, we take the opportunity to revisit Baudelaire's famous double postulation of high and low, in the re-signification of which the new translator strives and exceeds. In this other direction emerge pertinent developments around the translation of a problematic title in the *Petits poèmes en prose: le spleen de Paris*, which remains ignored.

KEYWORDS: Baudelaire; *Les fleurs du mal*; poetry; translation; deconstruction.

Forma e sentido em tradução de poesia

Paulo Henriques Britto

RESUMO: Uma análise comparada de duas traduções para o português brasileiro de “The hand that signed the paper”, de Dylan Thomas, feitas por Ivan Junqueira e Augusto de Campos. Com base em um exame pormenorizado do poema inglês e das traduções, conclui-se que a ênfase exclusiva no plano semântico faz com que o texto resultante de Junqueira proporcione ao leitor uma experiência muito diversa da leitura do poema original, enquanto a tradução de Campos, por levar em conta não só o significado do texto como também elementos formais, tais como métrica, rimas, aliterações etc., ainda que não reproduzida com absoluta fidelidade cada um deles, resulta num poema cuja leitura proporciona uma experiência bem mais próxima à de ler o texto de Thomas.

PALAVRAS-CHAVE: tradução de poesia; Dylan Thomas; Ivan Junqueira; Augusto de Campos.

ABSTRACT: This is a comparative analysis of two translations into Brazilian Portuguese of Dylan Thomas' “The hand that signed the paper,” one by Ivan Junqueira and the other by Augusto de Campos. A detailed examination of the English poem and the two translations indicates that with its exclusive emphasis on the semantic plane means Junqueira's text provides the reader with a very different experience from that of reading the original poem, while Campos' translation, by taking into account not only the meaning of

the text but also formal elements such as metric, rhyme, alliteration etc., even though it does not reproduce each of them with absolute fidelity, results in a poem whose reading provides an experience much closer to that of reading Thomas' text.

KEYWORDS: poetry translation; Dylan Thomas; Ivan Junqueira; Augusto de Campos

As traduções brasileiras de *Ulisses* e seus dois originais

Vitor Alevato do Amaral

RESUMO: Este artigo discute como as diferenças objetivas entre dois originais de *Ulisses*, do irlandês James Joyce (1882-1941), geraram diferenças entre as três traduções brasileiras do romance que foram realizadas por Antônio Houaiss, Bernardina da Silveira Pinheiro e Caetano Waldrigues Galindo. Os originais em questão são os publicados pelas editoras The Bodley Head, Penguin Books e Garland. Pelo breve histórico das edições de *Ulisses* em inglês apresentado, conclui-se que não existe apenas um original do romance. Os quatro casos selecionados para discussão comprovam que a leitura das traduções pelos leitores brasileiros é profundamente impactada pela opção do tradutor ou da editora por um dos possíveis originais.

PALAVRAS-CHAVE: tradução; *Ulisses*; James Joyce.

ABSTRACT: This essay discusses how the objective differences between two originals of *Ulysses* (1922), by the Irish writer James Joyce (1882-1941), caused differences between the three Brazilian translations do the novel, by Antônio Houaiss (1966), Bernardina da Silveira Pinheiro (2005), and Caetano Waldrigues Galindo (2012). The originals have been published by three publishing houses: The Bodley Head (1960), Penguin Books (1992), and Garland (1984). The brief history of the editions of *Ulysses* in English here presented leads to the conclusion that there is not only one original of the novel. The four cases selected for discussion prove that reading of the Brazilian translations is deeply impacted by the translator's or publisher's choice of one of the possible originals.

KEYWORDS: translation; *Ulysses*; James Joyce.

Como as *Primeiras estórias* alunissaram em sueco

Marcia Sá Cavalcante Schuback

RESUMO: O presente texto apresenta uma reflexão sobre a tradução literária e poética surgida com base no meu trabalho de tradução para o sueco das *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, feito em parceria com Stefan Helgesson. Ao longo deste trabalho, foi possível descobrir que talvez o maior problema das teorias da tradução seja a insistência em chamar de tradução essa experiência da linguagem. Mostrou-se que traduzir é procurar dizer o dizer, é estar com a palavra na ponta da língua, voz embarcada e entalada e, por vezes, a palavra acontecer como lua que é a cheia. Durante a tradução desse livro de Rosa, foi igualmente possível entrever que cada estória é ela mesma uma delicada teoria da tradução que redefine a tradução como vertigem de se estar na iminência da palavra, abismando-se à beira dos abismos da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: tradução para o sueco; Guimarães Rosa; *Primeiras estórias*; iminência da palavra; existência à flor da língua.

ABSTRACT: This essay presents a reflection on literary and poetic translation based on the work of translating Guimarães Rosa's *Primeiras estórias* into Swedish, a work done in partnership with Stefan Helgesson. Throughout this work, it was possible to discover that perhaps the biggest problem with translation theories is their insistence on naming this experience of language a translation. It appeared that to translate is to try to say the saying, to have the word on the tip of one's tongue, to have one's voice choked and stuck and, sometimes, the word happens like a full moon. During the translation of Rosa's book, it was also possible to see that each story is in itself a delicate theory of translation which redefines translation as the vertigo of being on the verge of the word, teetering on the edge of the abysses of language.

KEYWORDS: translation into Swedish ; Guimarães Rosa ; *Primeiras estórias*; brink of the word; existence at the edge of the tongue.

Augusto de Campos em alemão – trajetória de um projeto tradutório

Simone Homem de Mello

RESUMO: O artigo aborda o processo de tradução para o alemão dos poemas de Augusto de Campos reunidos na antologia *Poesie* (2019). A peculiaridade da

iniciativa e do processo de edição dessa coletânea é contextualizada por meio da elucidação da diferença entre o lugar da poesia concreta nos sistemas literários do Brasil e da Alemanha, países nos quais surgiram concomitantemente, nos anos 1950, as primeiras manifestações poéticas daquilo que se tornaria um movimento internacional de vanguarda na década de 1960. A tradutora da obra expõe a concepção da antologia e os diferentes tipos de tradução dos poemas em questão, publicados por Augusto de Campos entre 1951 e 2001. Também conjectura – criando respectivamente os conceitos “ultradução” e “retrotradução” – sobre o adensamento de referências e relações internas em alguns poemas traduzidos e sobre a possibilidade de poemas do autor conterem eventuais substratos poéticos de modernistas alemães traduzidos por ele, como Rainer Maria Rilke e August Stramm, algo que se revelaria com maior nitidez nas traduções para o alemão. Por fim, comenta a necessidade de um projeto tradutório que faça jus ao dinamismo conceitual das poéticas de vanguarda, em especial, da poética concreta.

PALAVRAS-CHAVE: Augusto de Campos; poesia; tradução; vanguarda.

ABSTRACT: This article describes the process of translating into German the poems by Augusto de Campos gathered in the anthology *Poesie* (2019). The peculiar initiative of translating, editing and publishing this anthology is discussed in the context of the distinct places concrete poetry occupies in the literary systems of Brazil and Germany, countries in which emerged in the 1950's the first manifestations of what would spread around the world as an international movement of literary vanguard in the 1960's. The translator discusses the anthology's conception and the different types of translation of the selected poems, published by Augusto de Campos between 1951 and 2001. By creating the concepts of “retrotradução” (retrotranslation) and “ultradução” (ultranslation), she examines the concentration of references and inner correlations in some translated poems, positing whether some of Augusto de Campos' poems have a poetical substrate inherited from modern German authors translated by him, such as Rainer Maria Rilke and August Stramm, a feature which would be more perceptible in translations into German. Finally, she comments on the necessity of a translation project that could do justice to the conceptual dynamism of vanguard poetics, especially concrete poetics.

KEYWORDS: Augusto de Campos; poetry; translation; vanguard.

Tradução para teatro

Fátima Saadi

RESUMO: O artigo comenta algumas das traduções para teatro realizadas a partir de 1985: peças, ensaios e livros sobre estética teatral. São abordadas especificidades da tradução de peças, entre elas o predomínio incontestado da oralidade e o difícil equilíbrio, sobretudo em peças de época, entre a norma culta e a fala coloquial em português do Brasil. Várias das traduções se destinaram a encenações pelo Teatro do Pequeno Gesto, e, nesses casos, o conceito que norteou cada montagem teve peso expressivo na realização da versão brasileira dos textos.

PALAVRAS-CHAVE: teatro; tradução; dramaturgia; século XVIII; estética teatral.

ABSTRACT: This article comments on some of the translations for theater made since 1985: plays, essays and books on theatrical aesthetics addressing the specificities of translating plays, including the undisputed predominance of orality and the difficult balance, especially in period pieces, between standard and colloquial Brazilian Portuguese. Several of the translations were intended for staging by the Teatro do Pequeno Gesto and, in these cases, the concept guiding each production had significant impact on the Brazilian version of the texts.

KEYWORDS: theater ; translation ; dramaturgy; 18th century; theatrical aesthetics.

Tradução, metáfora e metamorfose: a “estética da emulação” segundo Van Gogh

Evando Nascimento

RESUMO: O artigo parte de uma abordagem lexical e etimológica dos termos de origem grega *metáfora* e *metamorfose*, por um lado, e do termo de origem latina *tradução*, por outro. Nos três casos há uma noção implícita de transporte, condução e transformação. Em seguida, recorre-se às três noções de tradução sistematizadas por Roman Jakobson em seu clássico “Aspectos linguísticos da tradução”: *tradução intralingual* (dentro de uma mesma língua), *interlingual* (entre duas ou mais línguas) e *intersemiótica* (entre sistemas de signos distintos). Por fim, propõe-se uma interpretação das cópias realizadas por Vincent van Gogh a partir de artistas como

Millet, Rembrandt e Doré, com os instrumentos conceituais previamente elaborados: metáfora, metamorfose e tradução.

PALAVRAS-CHAVE: metáfora; metamorfose; tradução; van Gogh.

ABSTRACT: This article first proposes a lexical and etymological approach to the Greek terms *metaphor* and *metamorphosis*, on one hand, and the Latin term *transport, conduction* and *transformation*. It then resumes the three notions of translation systematized by Roman Jakobson in his classic work “Linguistic aspects of translation”: *intralingual* (within the same language), *interlingual* (between two or more languages) and *intersemiotic* (between different sign systems) *translation*. Finally, an interpretation of the copies made by Vincent van Gogh of artists such as Millet, Rembrandt and Doré is proposed, using the previously elaborated conceptual instruments: metaphor, metamorphosis and translation.

KEYWORDS: metaphor; metamorphosis; translation; Van Gogh

Plurilinguismo literário: da teoria à gênese

Olga Anokhina e Emilio Sciarrino

RESUMO: Depois de relembrar a contribuição de estudos pioneiros sobre o plurilinguismo literário, o presente artigo mostra que a crítica genética constitui ferramenta essencial para a compreensão desse fenômeno. O estudo dos arquivos de escritores, especialmente de seus rascunhos, fornece subsídios para ampliar e matizar as interpretações puramente teóricas do plurilinguismo. Além disso, a crítica genética permite identificar concretamente as diferentes situações plurilíngues dos autores, de modo a melhor reconhecer suas principais estratégias de escrita. Finalmente, ela revela a continuidade existente entre escrita criativa e tradução nas suas obras, fato que se manifesta com maior evidência em formas como a autotradução e a tradução colaborativa.

PALAVRAS-CHAVE: plurilinguismo; crítica genética; tradução; arquivos de escritores.

ABSTRACT: By resuming the contributions of pioneering studies on literary multilingualism, this article demonstrates how genetic criticism is a fundamental tool

for understanding this phenomenon. The study of writers' archives, especially their drafts, helps to extend and nuance the purely theoretical interpretations of multilingualism. Genetic criticism allows us to correctly identify writers' various multilingual situations to better grasp their main writing strategies. Finally, genetic criticism reveals the continuity between creative writing and translation in their works, notably manifest in particular forms such as self-translation and collaborative translation.

KEYWORDS: plurilingualism; genetic criticism; translation; writers' archives.

As histórias que o papel conta: papel e investimentos simbólicos na correspondência da prisão do 2º marquês de Alorna (1726-1802)

Vanda Anastácio

RESUMO: Partindo dos dados relativos à circulação de papel fabricado no estrangeiro em Portugal, e à indústria de fabrico de papel em Portugal no Período Moderno, este trabalho identifica as tipologias e as variedades de papel fabricados, importados e consumidos em Portugal entre os séculos XVII e XVIII, e procura encontrar eco desses dados nos testemunhos relativos a usos privados e afetivos do papel na correspondência familiar entre o 2º marquês de Alorna e a sua família entre 1764 e 1777.

PALAVRAS-CHAVE: história do papel em Portugal; importação de papel em Portugal no Período Moderno; d. João de Almeida Portugal; 2º marquês de Alorna.

ABSTRACT: Based on surviving data about the circulation of imported paper in Portugal, and about the paper manufacturing industry in Portugal in the Early Modern Period, this work identifies the types and varieties of paper manufactured, imported and consumed in the country between the 17th and 18th centuries seeking to find echoes of these data in the testimonies of private and emotional uses of paper in the letters exchanged between the 2nd marquis of Alorna and his family around 1770.

KEYWORDS: History of papermaking in Portugal; paper imports in Portugal in the Early Modern Period; João de Almeida Portugal, 2nd marquis of Alorna;

A recepção da *Missa de Requiem* (1816) de José Maurício Nunes Garcia na década de 1890

Carlos Alberto Figueiredo

RESUMO: Na década de 1890, com o advento da República brasileira, houve uma busca por símbolos que representassem o novo país. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e sua música tiveram especial resgate e destaque nesse processo. A “redescoberta” do compositor carioca foi encabeçada principalmente pelo visconde de Taunay, assessorado pelo compositor Alberto Nepomuceno e pelo jornalista Luís de Castro, entre outros entusiastas. A materialização dessa nova fase de recepção da obra mauriciana veio com a publicação de sua *Missa de Requiem* (CPM 185), composta em 1816. Este texto tratará das várias fases pelas quais passou essa importante publicação: a coleção Gabriela Alves de Souza, os trâmites para a publicação e sua recepção em vários níveis.

PALAVRAS-CHAVE: José Maurício Nunes Garcia; *Missa de Requiem* (1816); recepção da obra; visconde de Taunay; Coleção Gabriela Alves de Souza.

ABSTRACT: During the 1890s, with the advent of the Brazilian Republic, there has been a search for symbols that could represent the new country. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) and his music were highlighted with this revival. The “rediscovery” of José Maurício was headed especially by the viscount of Taunay, followed by the composer Alberto Nepomuceno and the journalist Luís de Castro, among other fans. This new reception materialized in the publication of Garcia’s *Missa de Requiem* (CPM 185) composed in 1816. This paper address the various moments of this important publication: the Gabriela Alves de Souza collection, the proceedings for its publication and its reception at different levels.

KEYWORDS: José Maurício Nunes Garcia; Requiem Mass 1816; reception of the work; visconde de Taunay; Gabriela Alves de Souza Collection.

Baudelaire e o mal-entendido

Eduardo Horta Nassif Veras

RESUMO: O artigo examina o lugar do mal-entendido no pensamento de Baudelaire. Partindo de um fragmento póstumo, aproxima-se a universalidade

do mal-entendido à do pecado original. Este último é em seguida associado à confusão das línguas após a Queda, segundo as reflexões de juventude de Walter Benjamin. Finalmente, busca-se mostrar que o mal-entendido é incorporado como tema e como elemento estrutural de alguns poemas de Baudelaire.

PALAVRAS-CHAVE: Charles Baudelaire; imagem; pecado original; confusão das línguas; mal-entendido; *O spleen de Paris*.

ABSTRACT: This article examines the place misunderstanding has in Baudelaire's thought. Starting from a posthumous fragment, the universality of misunderstanding is brought closer to that of original sin. The latter is then associated with the confusion of languages after the Fall, according to Walter Benjamin's youth reflections. Finally, we seek to show that misunderstanding is incorporated as a theme and as a structural element of some of Baudelaire's poems.

KEYWORDS: Charles Baudelaire; image; original sin; confusion of languages; misunderstanding; *The spleen of Paris*.

Os Retratos-relâmpago: a escrita aforismática em Murilo Mendes

Maria Betânia Amoroso

RESUMO: No artigo procura-se sondar as relações entre prosa e poesia em Murilo Mendes, tendo como foco a presença da escrita aforismática em sua obra. A hipótese resultante é a de que a prosa em Murilo tenha também a função de driblar a eloquência e o tom *visionário* presentes em parte de sua produção poética.

PALAVRAS-CHAVE: Murilo Mendes; *Retratos-relâmpago*; prosa; aforismo; Lichtenberg.

ABSTRACT: This article investigates the relationship between prose and poetry in Murilo Mendes' work, focusing on the presence of aphoristic writing. The resulting hypothesis is that Murilo's prose circumvents the eloquence and visionary tone present in part of his poetic production.

KEYWORDS: Murilo Mendes; *Retratos-relâmpago*; prose; aphorism; Lichtenberg.

A obra-texto de Joaquín Torres-García – uma introdução

Mário Azevedo

RESUMO: Este artigo examina as cadernetas com textos e desenhos do artista plástico uruguaio Joaquín Torres-García. Podem ser situadas entre o escrito-de-artista e o livro-de-artista. São uma produção do artista que definem sua posição como um plástico-teórico. São espaço de invenção e de reflexão. Para o exame dessas cadernetas, seria ideal que o leitor já conhecesse seu trabalho plástico-visual, por isso o artigo apresenta alguns aspectos de sua biografia e produção antes de desenvolver sua análise da escrita-desenho de Torres-García. Nessa análise são levadas em conta relações tanto com elementos simbólicos quanto com o construtivismo, o que é feito pelo exame das várias cadernetas elaboradas pelo artista.

PALAVRAS-CHAVE: Joaquín-Torres García; cadernetas; escrita; desenho.

ABSTRACT: This article examines the notebooks with texts and drawings by Uruguayan artist Joaquín Torres-García. They can be situated between artist writing and artist book. Their production defines Torres-García's position as a plastic-theorist. They are a space for invention and reflection. Ideally, readers should be familiar with his plastic-visual work before examining these notebooks, which is why the article presents some aspects of his biography and production before analyzing his writing-drawings. The analysis considers the relationships with both symbolic elements and constructivism by examining his various notebooks.

KEYWORDS: Joaquín Torres-García; carnets; writing; drawing.

Signos/escritas nas obras de artes plásticas do século XX

Hélène Campaignolle

RESUMO: Este artigo estuda as diferentes manifestações da escrita nas obras plásticas do século XX. Propõe uma tipologia indutiva em cinco categorias (inscrições definidores; enunciados externos elementos do alfabeto; signos ilegíveis e gestos de escrita; escritas eruditas) a partir de um repertório de cerca de cinquenta obras, cruzando as contribuições de críticos precedentes sobre essas manifestações de escrita próprias de nossa modernidade. A tipologia associa subcategorias baseadas

em parâmetros semióticos e linguísticos, classificadas de maneira cronológica. O estudo completa-se ao apresentar três feixes de explicações que esclarecem o lugar novo do escrito no quadro do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: tipologia; escritas; quadros escritos; grafismos; signos.

ABSTRACT: This article examines the various manifestations of writing in paintings and other works of art in the 20th century, proposing an inductive typology of five categories (definitional inscriptions, outside quotes, elements of the alphabet, illegible signs and gestures of writing, scholarly scripture) based on a repertory of around fifty works, while incorporating the findings of previous studies on modern scriptural events. This typology also differentiates a number of sub-categories based on chronologically classified semiotic and linguistic parameters. Finally, the paper presents three possible explanations for understanding this new place of writing in 20th century paintings.

KEYWORDS: typology; writings; written paintings; graphics; signs.

Do códex ao livro eletrônico: escrita e som

Maria do Carmo de Freitas Veneroso

RESUMO: Este artigo aborda a presença da escrita e do som nas artes, focalizando a instalação sonora interativa/imersiva *Reler*, de Raquel Kogan, partindo do impacto que as mudanças ocorridas nos diversos meios de comunicação e os diferentes suportes e materiais da escrita têm exercido sobre as relações entre escrita, imagem e som ao longo do tempo, e como essas mudanças têm afetado as artes em geral, as plásticas/visuais e o livro e seus desdobramentos em particular. Assim, focalizando o livro eletrônico, são abordadas as relações entre escrita, imagem e som na arte, visando a compreensão dos novos fenômenos culturais da contemporaneidade, tendo como referência a intermedialidade, a história do livro, da escrita e da leitura e os desdobramentos da escrita e do livro na era digital.

PALAVRAS-CHAVE: códex; livro eletrônico; escrita/som.

ABSTRACT: This article discusses the presence of writing and sound in the arts, focusing on the interactive/immersive sound installation *Reler* by Raquel Kogan,

starting from the impact that the changes in the various means of communication and the different writing supports and materials have had on the relations between writing, image and sound over time, and how these changes have affected the arts, in general, the plastic/visual arts, and the book and its developments, in particular. The relationship between writing, image and sound in art is approached by focusing on the electronic book and aiming to understand the new contemporary cultural phenomena, using intermediality, the history of the book, the history of writing and reading and the developments of writing and the book in the digital age as references.

KEYWORDS: codex; electronic book; writing/sound.

Colaboradores

Adalberto Müller é professor associado de teoria da literatura da Universidade Federal Fluminense.

Carlos Alberto Figueiredo é regente coral e professor aposentado da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

Eduardo Horta Nassif Veras é professor adjunto do Departamento de Estudos Literários da Universidade Federal do Triângulo Mineiro.

Emilio Sciarrino é membro associado da equipe Traduction, Multilinguisme, Création do Institut des Textes et Manuscrits Modernes (CNRS/ENS).

Evando Nascimento é professor aposentado da Universidade Federal de Juiz de Fora, escritor, ensaísta e artista visual.

Fátima Saadi é doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, dramaturgista da companhia teatral carioca Teatro do Pequeno Gesto, tradutora e editora.

Hélène Campaignolle é pesquisadora do CNRS/Sorbonne Nouvelle.

Júlio Castañon Guimarães é pesquisador aposentado da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Leda Tenório da Motta é professora no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Leonardo Fróes é poeta e tradutor.

Marcia Sá Cavalcante Schuback é professora titular de filosofia na Universidade de Södertörn, Suécia.

Maria Betânia Amoroso é professora colaboradora de literatura comparada do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Maria do Carmo de Freitas Veneroso é professora titular na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Mário Azevedo é artista plástico e professor aposentado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Olga Anokhina é pesquisadora do Institut des Textes et Manuscrits Modernes (CNRS/ENS), onde dirige a equipe Multilinguisme, Traduction, Création.

Paulo Henriques Britto é professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Prisca Agustoni é professora de literatura italiana e literatura comparada da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Simone Homem de Mello é coordenadora do Centro de Estudos de Tradução Literária da Casa Guilherme de Almeida.

Vanda Anastácio é professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Vitor Alevato do Amaral é professor da Universidade Federal Fluminense.

impressão
papel de miolo
papel de capa
tipografia

TEIXEIRA IMPRESSÃO DIGITAL/ JUNHO DE 2024
AVENA CHAMBRIL 70G/M²
CARTÃO SUPREMO 250G/M²
GRANJON / MYRIAD PRO

MINISTÉRIO DA
CULTURA

