

POESIA E TRADUÇÃO: SOBRE ‘PRESENÇA’

Beatriz Cabral BASTOS¹

*Os livros são objetos transcendentés,
mas podemos amá-los do amor táctil,
que votamos aos maços de cigarro.
(Caetano Veloso, na canção Livros²)*

- **RESUMO:** A primeira parte deste trabalho é dedicada à noção de *presença* de Hans Ulrich Gumbrecht. A presença está relacionada ao aspecto material e corpóreo de um objeto estético. Procuramos trazer este conceito para uma discussão sobre poesia e tradução, fazendo uma crítica de leituras que querem apenas encontrar sentidos e interpretar os poemas. Partindo do princípio de que há na poesia algo da ordem da presença, é preciso, portanto, traduzir não apenas seu significado, mas também se ater ao ritmo, à música, às rimas, ou seja: tudo que *faz* o poema. Fazemos também uma leitura de Paul Zumthor, para elaborar melhor a questão da *performance* na poesia. Depois, aprofundando um pouco mais a relação entre som e sentido, abordamos o pensamento de Roman Jakobson sobre a função poética. Ao final, trazemos o pensamento de Haroldo de Campos sobre tradução, numa perspectiva que, novamente, enfatiza o aspecto material do poema.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Poesia. Tradução. Presença. Efeitos de presença. Efeitos de sentido.

Introdução

Este trabalho encontra inspiração em Hans Ulrich Gumbrecht e seu livro *Productions of Presence*. Tanto suas noções de não-hermenêutico como de presença mostram-se interessantes para tratar o objeto de estudo do meu mestrado: a tradução de poesia.

¹ Mestranda em Estudos da Literatura. PUC -RIO - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em Letras. Rio de Janeiro - RJ – Brasil. 22453-900 – beatriz@gmail.com
Artigo recebido em 27.02.2009 e aprovado em 02.05.2009.

² Cf. VELOSO, 1997.

Podemos aproximar o não-hermenêutico de um certo método de tradução, quando a tradução se preocupa não apenas com o campo do sentido (ou seja, do significado), mas também com algo de outra ordem que acontece no campo material, nos sons e na música do texto, ou “na presença” do texto, que é a hipótese que quero discutir aqui. De algum modo, percebi que a proposta de Gumbrecht de criar um campo não-hermenêutico na tradição das “ciências do espírito” aproxima-se de uma preocupação que pode – ou não – estar presente no processo de tradução: a de se ater ao ritmo, à música, às rimas de um poema. Ou seja, algo que não se dá unicamente no significado das palavras, que nos pede uma outra forma de nos aproximar do texto, não só a interpretativa. Estamos pensando numa forma de tradução poética que tenta capturar poesia “enquanto presença”. Para isso, é claro, suponho que há na poesia algo da ordem da presença.

Em certa medida, este trabalho vai tentar desenvolver o que Gumbrecht (2004, p.18) diz na seguinte passagem: “*Poetry is perhaps the most powerful example of the simultaneity of presence effects and meaning effects – for even the most overpowering institutional dominance of the hermeneutic dimension could never fully repress the presence effects of rhyme and alliteration, of verse and stanza.*”

Assim, aprofundaremos as noções de *meaning effects* e *presence effects*. Gumbrecht (2004) diz que a poesia se dá numa oscilação tensionada de efeitos de presença e efeitos de sentido. Ele diz também que a crítica literária nunca conseguiu responder à ênfase que a poesia dá aos aspectos formais. Para ele, a intuição de que formas poéticas não estão subordinadas ao sentido se revelaram um ponto de partida promissor para um reconceitualização da relação entre efeitos de sentido e efeitos de presença.

A primeira parte deste trabalho será dedicada às noções de não-hermenêutico e de presença. Em seguida, leremos Paul Zumthor, para elaborar melhor a questão da *performance* na poesia. Depois, aprofundando um pouco mais a questão da relação entre som e sentido, abordaremos o pensamento de Roman Jakobson sobre a função poética. No final, mostramos o conceito de tradução como transcrição de Haroldo de Campos, numa perspectiva que enfatiza o aspecto material do poema.

Além do sentido

Martin Heidegger parece ser a grande inspiração de Gumbrecht em sua elaboração. Heidegger teria ido mais longe do que qualquer outro na revisão do ponto de vista metafísico do mundo. Contra o paradigma cartesiano, que, segundo ele, instaurou no mundo ocidental a prioridade do tempo sobre o espaço, um mundo dominado pelo *cogito*, Heidegger reafirmou a substância corpórea e as

dimensões espaciais da existência humana, e começou a desenvolver a ideia de um “desvelamento do ser” como um substituto ao conceito metafísico de verdade que aponta para um significado ou uma ideia. Gumbrecht deixa bem claro que este “fim da metafísica” não implica no abandono dos significados, mas em fazer algo “*in addition to interpretation*”.

A dificuldade deste esforço se dá porque, segundo Gumbrecht, vivemos num mundo predominantemente cartesiano, e por isso parece ser muito difícil desenvolver conceitos que pratiquem e sustentem algo que não seja interpretativo. No capítulo “*Beyond Meaning*”, central em seu livro, o autor vai estabelecendo pontos de contato e afinidades com diversos críticos contemporâneos. Iremos destacar alguns trechos deste livro, os quais parecem focar mais diretamente sobre o nosso objeto de estudo, a poesia.

Ir além da metafísica, como explica Gumbrecht, quer dizer fazer algo que vá além da interpretação, mesmo que “dar sentidos” permaneça como elementar dentro das atividades das ciências humanas. O autor propõe um fim à “era do signo”, o que para ele quer dizer “sujar as mãos” e usar conceitos que podem ser tachados de “substancialistas” ou reflexos de um mau gosto intelectual. É acusado de “substancialista”, diz Gumbrecht, qualquer um que tente argumentar a favor de uma relação que não seja exclusivamente baseada em sentidos, ou mesmo quem tenta argumentar a favor da possibilidade de alguma estabilidade de sentidos.

Criticando Gianni Vattimo no livro *Beyond Interpretation*, Gumbrecht diz que quer usar a substancialidade do Ser contra a “alegação” universal de uma interpretação sem fim. Um dos autores com quem Gumbrecht parece ter mais afinidade é Jean-Luc Nancy. Nancy, segundo Gumbrecht, fala de um conceito de presença que é dificilmente conciliado com a epistemologia ocidental moderna, porque ele traz de volta a dimensão de proximidade física e tangibilidade. A presença, para Nancy, não existe sem que a presença que a representação deseja designar seja apagada. E ainda, seria algo que nunca pode ser permanente, na qual não podemos nos apoiar. Gumbrecht deixa para o final de sua argumentação a menção a Hans-Georg Gadamer. Segundo ele, Gadamer, um filósofo profundamente associado à hermenêutica, numa entrevista, quando perguntado sobre a função de elementos não-semânticos de um poema, aponta para a musicalidade do poema. O poema nos confronta com algo para além da intenção de significar, algo ligado a sua *performance*. Cito:

But – can we really assume that the reading of such texts is a reading exclusively concentrated on meaning? Do we not sing these texts [...]? Should the process in which a poem speaks only be carried by a meaning intention? Is there not, at the same time, a truth that lies in its performance [...]? This, I think, is the task which the poem confronts us. (GUMBRECHT, 2004, p.64).

Gadamer, segundo Gumbrecht, chama a dimensão não-hermenêutica de um texto literário de seu *volume*, ideia que nos interessa porque aproxima o texto literário de uma presença, de uma materialidade cujo volume pode bloquear um caminho, digamos, como uma “pedra no meio do caminho”.

Embora o principal teórico no qual Gumbrecht se ancora para desenvolver seu conceito de presença seja Martin Heidegger, não iremos nos dedicar a este desenvolvimento no presente trabalho. Parece mais produtivo tentar destrinchar as distinções que Gumbrecht faz entre uma “cultura do sentido/*meaning culture*” e uma “cultura da presença/*presence culture*”. Mesmo que sejam apresentadas de forma um tanto idealizada – Gumbrecht reconhece que estes traços culturais nunca aparecem de forma pura – estas distinções nos oferecem um modo interessante de pensar efeitos de sentido e efeitos de presença. Numa cultura do sentido a mente é a principal autorreferência do homem, enquanto numa cultura da presença o corpo ocupa esta função. Assim, numa cultura do sentido os homens se veem como algo excêntrico ao mundo, e não como parte de uma cosmologia maior da qual seus corpos fazem parte. Numa cultura da presença, as coisas do mundo, além da sua materialidade, têm um significado inerente. Um terceiro traço de distinção estaria nas formas de conhecimento. Numa cultura dos sentidos, o conhecimento legítimo é produzido pelo sujeito ao interpretar o mundo, enquanto, em uma cultura da presença, o conhecimento é revelado, seja por deuses, ou por diferentes variedades de “eventos de desvelamento do mundo”. Este conhecimento não pode ser programado, ele acontece, e os efeitos deste acontecer não podem ser desfeitos.

Gumbrecht chega então às diferentes concepções de signo de cada cultura. Numa cultura dos sentidos, o signo teria a estrutura do signo saussuriano, um significante material ligado a um significado puramente espiritual. Na cultura da presença, haveria o signo aristotélico, onde a substância, que requer espaço, se juntaria a uma forma, o que possibilitaria que a forma fosse percebida. Gumbrecht enfatiza que, enquanto no signo saussuriano o lado material perde sua importância uma vez que o sentido é apreendido, o mesmo não acontece com o signo aristotélico. O exemplo deste dado por ele é o de um guia turístico japonês, que ao afirmar o significado de diferentes pedras, diz: “[...] *but these stones are also beautiful because they keep on coming closer to our bodies without ever pressing us.*” (GUMBRECHT, 2004, p.82).

Ou seja, explica o autor, este mundo no qual as pedras aproximam-se dos corpos é um mundo da substância, onde o corpo humano se inscreve dentro do ritmo da cosmologia que o cerca; onde, a princípio, o homem não quer alterar este ritmo. Na cultura dos sentidos, o homem deseja transformar, ou melhorar, ou embelezar o mundo à sua volta. Consequentemente, enquanto o *espaço* é a principal dimensão de relações entre homens e coisas do mundo em uma cultura da presença, o *tempo* é o elemento primordial para uma cultura dos sentidos, pois é através do tempo que

podem ser percebidas as transformações no mundo que o homem faz. Por enfatizar uma relação espacial entre homens e coisas do mundo, a cultura da presença pode constantemente tornar-se violenta, pois um corpo ocupa espaço e assim bloqueia o espaço de outros corpos. Para uma cultura dos sentidos, o momento de violência é infinitamente deferido, e a violência transforma-se em poder, que seria um potencial de ocupação ou bloqueio de espaço com o corpo.

Prosseguindo, para pensarmos um mundo da presença devemos conceber uma ideia de *eventness* que está desligada de noções de inovação e surpresa. O exemplo de Gumbrecht é a descontinuidade que marca o início da apresentação de uma orquestra. Sabemos que o concerto está marcado para as oito horas, e embora não ocorra surpresa ou inovação, os primeiros acordes nos atingem produzindo um efeito de *eventness*. Então, o autor prossegue para a distinção das ideias de brincadeira/jogo e ficção. Para uma cultura do sentido, ao brincar, o homem é comandado por regras, que podem ser pré-existentes ou elaboradas enquanto o jogo acontece. As brincadeiras, os jogos e a ficção se opõem às ações comuns porque não há consciência das motivações que levam à ação. Como numa cultura da presença não há, justamente, esta ideia de motivações conscientes que moldam a ação, não pode existir o contraste que fazemos entre a seriedade das interações cotidianas e a brincadeira/ficção.

O autor fala sobre momentos de intensidade desencadeados pela experiência estética. Por se interessar pela “presença”, ele não liga à experiência estética nenhum outro valor além desta intensidade. Importante, também, é que não há nada de edificante nestes momentos, ao mesmo tempo que não há garantias de que a intensidade seja produzida (ao ouvir sua ária favorita de Mozart, diz Gumbrecht, não é certo que seja sempre possuído por uma “doçura exuberante”) Isto tem a ver com a ideia de Nancy, sobre presença, da qual falamos acima. O autor pergunta por que desejamos tanto estes momentos de intensidade, mesmo que eles não nos deem nada, não nos ensinem nada. A resposta seria porque eles oferecem algo que o nosso mundo cotidiano não nos dá.

Os objetos de experiência estética nos fascinariam tanto pelo fato de contrastarem como um mundo já saturado de sentidos. Assim, o nosso principal objeto de desejo seriam justamente os fenômenos e efeitos de presença. Num mundo cartesiano – o nosso – a dimensão do sentido é predominante e constitui o núcleo de nossa autorreferência. Por vivermos neste mundo centrado na consciência, desejamos precisamente esta presença, algo tangível, ou seja, não queremos apenas nos perguntar o que mais pode existir, mas, às vezes, “*We seem to connect with a layer in our existence that simply wants the things of the world close to our skin.*”(GUMBRECHT, 2004, p.106).

Podemos falar de efeitos de presença apenas porque estamos dentro de uma cultura do sentido. Quer dizer, estes efeitos estão sempre embalados ou mediados por “nuvens e acolchoados de sentido” (GUMBRECHT, 2004, p.106, tradução nossa). Para nós, é praticamente impossível não tentar ler ou atribuir significado a esses efeitos e, assim, os objetos de experiência estética são caracterizados por uma oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido. Isto estaria próximo do que Gadamer chamou de “volume” do poema, que, além de pedir a nossa interpretação, a nossa leitura, pede também para ser “cantado”. Não devemos pensar os efeitos de presença ou de significado como forças complementares que dão estabilidade ao objeto estético. Ao contrário, a tensão e a oscilação entre efeitos de presença e efeitos de significado dão ao objeto de experiência estética uma certa instabilidade e inquietação.

Se pensarmos que todo contato humano com as coisas do mundo contém um componente de sentido e outro de presença, e que a experiência estética é específica no que nos permite viver estes componentes de forma tensionada, o peso, a força, de um ou outro aspecto dependerá da materialidade do objeto. Por exemplo, diz Gumbrecht, a dimensão de sentido será sempre dominante na leitura de um texto, mas estes mesmos textos podem trazer a presença na tipografia, no ritmo da linguagem, ou até mesmo no cheiro do papel. A música, por outro lado, estaria mais próxima da dimensão da presença.

Os desdobramentos do conceito de presença são muitos. Uma das principais preocupações de Gumbrecht é sua possível assimilação por um fazer acadêmico, tanto em termos de produção teórica como de ensino. O caráter instável dos efeitos de presença torna esta assimilação difícil. No final do livro, o autor diz, referindo-se ao teatro No japonês: *“Perhaps you even begin to feel the composure that allows you to let things come, and perhaps you cease to ask what these things mean – because they just seem present and meaningful. Perhaps you even observe how, while you ever so slowly begin to let things emerge, you become part of them.”* (GUMBRECHT, 2004, p.151).

Temos aqui uma proposta que, dificilmente, poderá ser assimilada pela universidade de forma ampla. Se nos tornarmos “parte das coisas”, como diz o parágrafo acima, dificilmente continuaremos a produzir textos acadêmicos dentro dos moldes habituais. Ou, como o autor argumenta, ele “suja suas mãos” ao tentar teorizar assuntos, aparentemente, de mau gosto. Por outro lado, em defesa da educação, ele diz que, de algum modo, ensinar sempre foi sobre presença real.

A poesia e o corpo

Paul Zumthor, em artigo intitulado “*Body and Performance*”, diferencia *text* e *work*. O texto é o que é legível, uma unidade linguística cujos efeitos não podem ser reduzidos à soma de efeitos produzidos por diferentes partes de sua sequência. O trabalho é o que é comunicável poeticamente, e inclui a totalidade das características da *performance*. A *performance* utiliza todos os elementos que servem para: “[...] *carry and strengthen the work’s character and that are suited to validate its authority and its persuasive power.*” (ZUMTHOR, 1994, p.219).

Zumthor diz que o espectro de possibilidades de uma *performance* varia de acordo com o grau de “physical energies” que estão sendo usadas. O texto escrito implica num efeito de “displaced communication”, produzido pela distância de tempo e de contexto de sua produção no momento de recepção. O poema recitado, ao contrário, “*rests on the fiction of immediacy*” (ZUMTHOR, 1994, p.221). Ou seja, mesmo que seja ouvido muito tempo depois de ter sido escrito, ele ganha uma existência imediata através da escuta. Enquanto o texto escrito descreve, diz Zumthor (1994, p.221), o texto recitado “*proves by showing*”. E, ainda, apenas o som e a presença física podem realizar o que foi escrito. Ao ser recitado, o texto desloca-se do autor e ganha uma autonomia. Quem ouve, não pode voltar atrás, e portanto a linguagem ganha um caráter imediato, mais ainda: “*it gains a transparency of its own linguistic existence*” (ZUMTHOR, 1994, p.221). Para além dos objetos e significados ao qual o texto se refere, a palavra falada aponta para o indescritível. A palavra falada é simultaneamente narração e comentário. Isto se dá dentro de um contexto similar a um jogo, e, segundo Zumthor, fica manifesto um desejo de se liberar dos limites do sistema da língua para se perder em sua pura imediatez.

Estudioso da Idade Média, Zumthor nos mostra como os efeitos de repetição da poesia oral estavam no contexto de um mundo onde o sagrado está ligado à música de ciclos cósmicos. Ou seja, o ritmo criado nestes recitais de poesia estaria em harmonia com este contexto maior, e teriam como principal preocupação não a representação, mas a produção de uma presença. Isto, sem dúvida, nos remete à cultura da presença tal como esboçada por Gumbrecht. É importante ressaltar que esta harmonia produzida por ritmos criados pelo homem, para Zumthor (1994, p.224), é uma harmonia concreta.

This harmony is concrete. It arises from the movement of visible things, from the body of mankind itself, whose rhythms and oscillations are the measure of all things [...] and from the “consonance” of sounds, movement, and modulations.

Nos momentos da *performance* desta poesia oral, a realidade estaria temporariamente suspensa. A voz seria o instrumento mais importante deste jogo

poético, pois, com a voz, a declamação se torna música, diferenciando-se do fluxo de sons e palavras, tornando-se um evento. Mas a voz está funcionalmente ligada ao gesto, que projeta o corpo no espaço da *performance*. A voz falada não existe num contexto simplesmente verbal, como a escrita, e necessariamente pertence a uma situação existencial, cuja totalidade é colocada em jogo através dos corpos dos participantes. O gesto teria um certo poder de expandir a palavra, e a linguagem do gesto seria também a linguagem da respiração, como se fosse uma reserva pré-linguística. Para Zumthor (1994, p.226), o gesto de certa forma determinava a natureza dos textos, e mais: “*Along with the voice, gesture helps to fix the meaning of the text. It might be what makes it possible to begin with.*”

Este texto de Zumthor nos abre toda uma perspectiva da poesia que possibilita que nos guiemos por sua concretude, não nos restringindo a uma leitura semântica dos textos. Porém, sua leitura parte da poesia oral, e conta com a voz e o gesto como elementos fundamentais na composição deste volume poético. De alguma forma, penso que mesmo na poesia escrita, mesmo no momento de uma leitura solitária e silenciosa, a poesia e, provavelmente, toda a literatura, é capaz de produzir efeitos similares de presença. Ao contrário do que afirma Zumthor em certo momento, que a palavra escrita existe simplesmente no contexto verbal, é possível que ela crie ritmos, música, mesmo que esta só seja “ouvida” silenciosamente. Mesmo escrita, a palavra também está ligada à “música dos ciclos cósmicos”.

Som e sentido, sentido e som: o pêndulo

No texto “Cruz e Sousa e sua orquestra”, Paulo Leminski (1990, p.55), de forma bem particular, faz uma breve história da poesia. Ele coloca em foco a relação entre música e poesia. Cito o trecho inicial do texto, que de alguma forma o resume:

Bemóis e sustentidos têm sido as relações entre a poesia escrita e a música.
Ora meio tom baixo, no tema do sentido. Às vezes, meio tom acima.
A lírica do Ocidente (a partir dos trovadores provençais da Idade Média) é
um progressivo afastamento do texto e da música que o acompanhava.
Com a imprensa, a letra de música emudeceu na página branca.
E virou poema.
Que sempre foi lido, como sentido. E não enquanto forma. Enquanto lindo.
A beleza foi recuperada, na modernidade das vanguardas do século XX, com
a conscientização da materialidade da linguagem escrita.
Descobriu-se a letra: enquanto corpo, enquanto carne, enquanto X.

Será que a “materialidade” da poesia a favor da qual venho argumentando seria exclusiva das “vanguardas poéticas”, como diz Leminski? Será que o que estamos

tentando pensar como “produção de presença” da poesia seria uma característica sua restrita a certa produção moderna de poesia, ligada ao surgimento da imprensa? Embora ainda não nos seja possível responder a esta pergunta, percebo uma aproximação entre a letra enquanto corpo, ou carne, por Leminski, e a necessidade de coisas que estejam “*close to our skin*”, como diz Gumbrecht, sobre o desejo por presença. Leminski (1990, p.57) diz também que “Nunca foi tão funda a saudade da poesia pela música perdida quanto no simbolismo”, ou seja, mesmo o poema escrito, não declamado, pode ser musical, e suscitar em nós efeitos que vão além do verbal. Cito Leminsky (1990, p.57): “A métrica, em poemas escritos para serem lidos no papel, é um absurdo: o olho não ouve música. Ou ouve? Os simbolistas (a partir de Baudelaire) achavam que sim.”

As reflexões de Roman Jakobson acerca da função poética podem nos ajudar a destrinchar mais a relação entre som e sentido, forma e conteúdo. Quando Jakobson diz que a função poética promove o caráter palpável do signo, podemos dizer também que ela cria um “volume”. Segundo Jakobson, não é produtivo tentar encontrar uma mensagem verbal que preencha uma única função de linguagem; as diferentes mensagens seriam definidas pelo peso dado a uma ou outra função. É possível estabelecer um paralelo entre esta noção e a ideia de Gumbrecht de que não é possível, por exemplo, encontrar uma cultura que seja unicamente de presença, ou uma obra de arte que produza apenas efeitos sensoriais.

A função poética é aquela em que o que mais pesa é o enfoque dado à mensagem enquanto tal. A poesia é o domínio onde “[...] o nexo interno entre som e significado se converte de latente em patente e se manifesta de forma a mais palpável e intensa.” (JAKOBSON, 1970, p.153). Diríamos que este “nexo interno” tem uma relação com a tensão/oscilação entre efeitos de sentido e efeitos de presença no acontecimento estético grumbrechtiano. Em outro momento, Jakobson (1970, p.144) cita Paul Valéry quando este diz: “poesia é hesitação entre som e sentido”, que é outro modo de falar da oscilação.

Se formos ao texto de Paul Valéry (2007, p.205) chamado “Poesia e pensamento abstrato” encontramos uma imagem que vale a pena ser citada, pois representa bem este movimento entre sons e sentidos:

Gostaria de lhes dar uma imagem simples. Pensem em um pêndulo oscilando entre dois pontos simétricos. Suponham que uma dessas posições extremas representa a forma, as características sensíveis da linguagem, o som, o ritmo, as entonações, o timbre, o movimento – em uma palavra, a *Voz* em ação. Associe, por outro lado, ao outro ponto, ao ponto conjugado do primeiro, todos os valores significativos, as imagens, as idéias; as excitações do sentimento e da memória, os impulsos virtuais e as formações de compreensão – em uma palavra, tudo que constitui o *conteúdo*, o sentido de um

discurso. Observem então os efeitos da poesia em vocês mesmos. Acharão que, em cada verso, o significado produzido em vocês, longe de destruir a forma musical comunicada, reclama esta forma. O pêndulo vivo que desceu do *som* em direção ao *sentido* tende a subir de novo para o seu ponto de partida sensível, como se o próprio sentido proposto não encontrasse outra saída, outra expressão, outra resposta além da própria música que o originou.

Embora seja difícil imaginar a simetria total entre som e sentido, temos bem representada a noção de um movimento entre diferentes polos, e este ir e vir como produtor de efeitos. No texto *La nouvelle poésie russe*, Jakobson (1973a, p.14) diz que as linguagens emocionais e poéticas jogam sobre elas mesmas uma maior atenção, e por isso, “[...] *le langage devient plus révolutionnaire, puisque les associations habituelles de contiguïté passent à l’arrière-plan.*” A poesia é a linguagem em sua função estética, diz o autor no mesmo texto. Na poesia, a função comunicativa da linguagem se vê reduzida ao mínimo. O autor aponta para diversos procedimentos da poesia que tornam a linguagem uma linguagem poética. Estes processos podem tanto ser semânticos como fonéticos. Semânticos são o paralelismo, a comparação, a metamorfose (paralelismo projetado no tempo) e a metáfora (paralelismo reduzido a um ponto). Fonéticos são os efeitos de rima, assonância, aliteração (ou repetição). A acumulação de certos fonemas, ou “[...] a reunião contrastante de duas classes opostas na textura sonora de um verso [...] funciona como uma corrente subjacente de significado.” (JAKOBSON, 1970, p.153). Jakobson nos mostra, por uma série de exemplos retirados de diversos poemas, como que o nexos entre significante e significado não parece arbitrário na poesia (sua análise de *The Raven*, de Edgar Allan Poe, é exemplar neste sentido). E conclui:

Em poesia, qualquer similaridade notável no som é avaliada em função de sua similaridade e/ou dessemelhança no significado. Mas o preceito aliterativo de Poe aos poetas – “o som deve ser um Eco do sentido” – tem aplicação mais ampla. [...] O simbolismo sonoro constitui uma relação inegavelmente objetiva, fundada numa conexão fenomenal entre diferentes modos sensoriais, em particular entre a experiência visual e auditiva. (JAKOBSON, 1970, p.153).

Na linguagem cotidiana, a forma da palavra está morta, pois nela a associação entre som e sentido é por demais habitual, corriqueira. Na poesia, esta associação mecânica entre um e outro está reduzida ao mínimo. A criação de neologismos, por exemplo, reanimaria afixos mortos, nos obrigaria a perceber a forma. As palavras na linguagem poética, tanto fonética quanto semanticamente, estariam deformadas a tal ponto em relação à linguagem cotidiana que seus neologismos não podem designar nenhum objeto conhecido. Arrisco-me a pensar que esta atenção renovada à forma

que a poesia proporciona seria, talvez, a criação de uma materialidade, de uma proximidade entre homem e mundo que estaria perdida no mundo *demasiadamente da consciência* em que vivemos. Como se as palavras, normalmente associadas ao reino dos sentidos e das ideias, exigissem para si novamente fazer parte de um ritmo cósmico, mais próximas da música do que de conceitos. Jakobson (1973a, p.23) observa como na poesia de Khlebnovov (um poeta russo) ocorre um procedimento de “*mise en sourdine de la signification et la valeur autonome de la construction euphonique.*” E, mais adiante, ele fala de como na história da poesia de todos os tempos e de todos os países pode-se observar poetas para quem “*seul importe le son*”. A linguagem poética tenderia, no seu limite, em direção à eufonia³.

Outro efeito do poético seria a violência. No artigo *Principes de versification*, (JAKOBSON, 1973b) lemos que de nada vale uma teoria do verso pela qual o verso se adéqua perfeitamente ao espírito da língua – onde não haveria resistência da forma ao material. Ele se diz a favor de uma teoria na qual a forma poética exerce uma violência organizada sobre a língua. E, mais adiante, no mesmo texto, o autor fala de ondas respiratórias, observando que a poesia interfere no processo automático de expiração, durante o discurso. O ritmo poético é um meio de tirar a fala para fora de seu estado automático; ele impõe um outro tempo ao discurso, e o transforma subjetivamente. Para Jakobson, a poesia simplifica as relações entre quantidades de sílabas, ela ralenta o ritmo para dar mais força aos efeitos rítmicos, e alonga as sílabas, e ainda mais as vogais, valorizando o timbre. A poesia simplifica e torna regular a entonação.

Jakobson pensa que a versificação nunca pode ser inteiramente deduzida da língua em questão. A versificação é o “*unconnue x*”. A escolha histórica desta ou daquela solução, dentro das séries de soluções imagináveis, se dá por conta de fenômenos situados fora dos limites da fonética, ou seja, está relacionada com uma tradição estética, a atitude de uma corrente poética em relação à tradição e influências culturais. Porém, diz o autor, há limites para a violência exercida pela forma ao material, pois além de certo ponto a violência se torna intolerável. E ainda, acrescenta, “[...] *il y a plusieurs solutions et non pas nécessairement une seule*” (JAKOBSON, 1973b, p.54), e entre as diversas soluções, algumas são mais violentas com a linguagem do que outras.

Pensando nesta resistência da forma ao material, podemos retornar ao ponto em que Gumbrecht fala sobre experiência estética e epifania. Na epifania haveria o

³ Em artigo posterior, Jakobson abandona o termo “eufonia”: “*Dans mon article sur ‘La nouvelle poésie russe’, j’entendais souligner cette différence fondamentale entre la phonétique de la langue pratique et celle de la langue poétique en utilisant deux termes différents: phonétique et euphonie. Mais puisque ce dernier terme entraîne des malentendus, en provoquant des associations incorrectes (par exemple, Kroutcheykh dans son livre Les Transmentalistes, Moscou, 1922, met dans ce terme l’idée d’agrément sonore) je préfère n’en plus faire du tout usage.*” (JAKOBSON, 1973b, p.41).

evento de uma substância ocupando espaço, e este evento seria violento na medida em que ocupa e bloqueia nossos corpos. Com a função poética, pensamos, a língua também pode ganhar este caráter violento, no sentido que transgredir a sua substância habitual, produzindo uma nova forma de ocupar o espaço, uma nova presença.

Tradução ou Transluciferação Mefistofáustica

As teorias de tradução apresentadas por Haroldo de Campos, na medida em que levam em consideração o caráter material da língua, nos possibilitam aproximar a ideia da presença de Gumbrecht de um pensamento sobre a tradução de poesia. Parece-nos que, em certa medida, o tradutor consegue responder ao autor alemão quando este diz que a crítica literária nunca foi capaz de reagir à ênfase que a poesia dá aos aspectos formais. Como veremos, Campos, ao traduzir, nunca deixa de lado a música, e suas traduções estão sempre preocupadas com um certo andamento musical da poesia. Ao mesmo tempo, há na tarefa de traduzir um olhar atento para “efeitos de sentido”, e, ao menos nas traduções de Goethe que Haroldo de Campos apresenta, há uma preocupação com a tradição, e com a série de camadas interpretativas do texto. A tradução de poesia nos coloca face a face – ou num corpo a corpo – direto com a tensão entre presença e sentido. Talvez por ter como meta a produção de um outro “volume” poético, a tradução, mais do que outras práticas, leituras ou teorizações sobre poesia, se depare, sem escapatória, com a questão da presença. Vejamos agora, com um pouco mais de detalhe, qual é a “tarefa do tradutor” para Haroldo de Campos (1967, p.24):

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...]. O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora.

Além desta tarefa de traduzir “o próprio signo, sua fisicalidade”, o tradutor quer o tom, o tônus do original. Por exemplo, Campos cita Boris Pasternak, dizendo que Rilke é desconhecido em português porque suas traduções não foram felizes, pois os tradutores “[...] estão habituados a traduzir o significado e não o tom do que é dito.” (CAMPOS, 1967, p.26). De outro modo, pode-se dizer que para Campos os tradutores estão muito preocupados com os efeitos de sentido, esquecendo os efeitos de presença do poema. Como traduzir o tom? Como traduzir a presença?

Para Campos, trata-se de uma leitura “verdadeiramente crítica”. Traduzir é ler com uma atenção especial. Não apenas leitura, mas “[...] antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido.” (CAMPOS, 1967, p.31). Trata-se de fazer uma “visissecção implacável”, de revolver as entranhas do poema. No texto “Da tradução como criação e crítica”, de 1967, além de revelar sua linhagem poundiana, Campos (1967, p.24) afirma que a tradução poética deve transcender a preocupação de fidelidade ao significado, para conquistar uma fidelidade ao signo estético “como entidade total, indivisa, na sua realidade material”. E, ainda, o autor enfatiza que o a preocupação com o suporte físico deve “tomar as dianteiras nas preocupações do tradutor”, o que, ao meu ver, lembra bastante quando Gumbrecht diz que não se trata de abandonar a interpretação dos sentidos, apenas não deixar que este aspecto fique sempre a frente ao lidarmos com textos.

No texto “Transluciferação mefistofáustica”, bem mais recente, de 1980, Haroldo de Campos elabora com mais detalhes uma teoria da tradução como transcrição. Ele critica as traduções comuns, tanto as mediadoras, “que outra coisa não visam senão à útil tarefa de auxiliar a leitura do original”, quanto as medianas, “que guardam da aspiração estética apenas as marcas externas de um dado esforço de versificação [...] e de um deliberado empenho rímico.” (CAMPOS, 1980, p.184). O que ele quer é a “leitura partitural”. Esta tradução vai buscar o que configura a função poética no texto de partida para reinscrevê-lo, como poema transcrito, como “re-projeto isomórfico do poema originário”.

Não desejamos, aqui, nos estender tanto no projeto estético de Campos, tampouco mostrar em detalhes as nuances e justificativas para cada proposta de transcrição de trechos do Fausto de Goethe. Apenas gostaríamos de salientar que as escolhas de Campos, em oposição ao que ele chama de tradução convencional, estão sempre pautadas por uma visada do poema enquanto som e sentido. Isso define o modo pelo qual ele se insere na tradição. Trata-se de um trabalho microscópico e exaustivo, que por vezes requer uma grande erudição. O poema traduzido vai buscar correspondências visuais, sonoras, fonéticas e semânticas. E claro, este processo envolve perdas e, conseqüentemente, compensações por estas perdas. Em todo caso, é uma tradução que não quer se afundar no “cerimonial museológico do versejar acadêmico” (CAMPOS, 1980, p.190), ou seja, não quer ficar soterrada por camadas interpretativas, embora seja também um diálogo com o original, um canto paralelo. Profundamente ligada à tradição, a tradução “labora em palimpsesto” (CAMPOS, 1980, p.192), mas não é “piedosa nem memorial” com o original.

Transcrição, *mistranslation*, tradução criativa, coreografia da dança das línguas, transluciferação: diferentes nomes para uma mesma prática de tradução que não perde de vista que “palavras ligadas por som e sentido manifestam ‘afinidades

eletivas', capazes de modificar a conformação e o conteúdo das palavras envolvidas." (CAMPOS, 1980, p.181).

Considerações finais

Meu desejo era tentar aprofundar o que Hans Gumbrecht diz sobre efeitos de sentido e efeitos de presença em relação à poesia. Depois, tentei ver como a proposta de transcrição de Haroldo de Campos poderia dialogar com estes efeitos.

Acho que ambas as leituras têm um forte traço em comum: uma atenção especial ao caráter musical, à materialidade da poesia. Porém, talvez, por tratar da criação de um outro texto (o texto traduzido), diferente da quietude, ou do *close to our skin*, que a produção de presença gumbrechtiana deseja, traduzir talvez passe por este momento de silêncio, mas não pode parar nele. Ou seja, traduzir envolve uma atenção tanto aos efeitos de presença quanto aos efeitos de sentido de um texto.

Gumbrecht valoriza um certo "tornar-se parte das coisas" e, talvez, o tradutor também tenha que tornar-se, ou se deixar tornar, parte da poesia. Como diz Campos (1967, p.35), a tradução exige uma "dedicação amorosa e pertinaz", mas é, ao mesmo tempo, "labor altamente especializado". Inserida na tradição, embora de forma não-servil, a tradução de poesia movimenta-se num terreno complicado, pois vai tentar reproduzir efeitos de presença, intensidades, que, a princípio, como diz Gumbrecht, não ensinam nada, não servem como um apoio. Por isso, será preciso trabalhar com as "entranhas" do poema, esmiuçar sua máquina poética, e as diferentes peças que formam esta máquina. Porém, neste processo, o tradutor não pode se deixar afogar por camadas interpretativas, aspectos semânticos do texto; ele precisa também manter o texto próximo à sua pele. Talvez possamos retomar a imagem do pêndulo de Paul Valéry, pois me parece que o tradutor de poesia precisa tomar o lugar do pêndulo, movendo-se, com agilidade e sabedoria, entre som e sentido, sentido e som.

BASTOS, B. C. Poetry and Translation: about 'Presence'. *Revista de Letras*, São Paulo, v.49, n.1, p.101-115, Jan./ June 2009.

- **ABSTRACT:** *The first part of this work is dedicated to Hans Ulrich Gumbrecht's notion of presence. Presence is related to the material and bodily aspect of an aesthetic object. We have tried to bring this concept into a discussion about poetry and translation by means of a criticism of readings aimed only at finding meanings and interpreting the poems. Taking as a starting point the assumption that in poetry there is somewhat presence, it is necessary therefore to translate not only its meaning, but also its rhythm, its music, its rhymes, in other words,*

everything that constitutes a poem. We have also brought into this discussion a reading of Paul Zumthor with the aim of better elaborating the question of performance in poetry. After that, in a deeper elaboration of the relations between sound and meaning, Roman Jakobson's thought on the poetic function is also discussed. As a conclusion we have brought Haroldo de Campos' thought on translation in a perspective that, once more, emphasizes the material aspect of the poem.

- **KEYWORDS:** Poetry. Translation. Presence. Effects of presence. Effects of meaning.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, H. de. Transluciferação mefistofáustica. In: _____. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe:** marginalia fáustica. São Paulo: Perspectiva, 1980. p.179-209.

_____. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. **Metalinguagem e outras metas:** ensaios de teoria e crítica literária. Petrópolis: Vozes, 1967. p.21-38.

GUMBRECHT, H. U. **Productions of presence what meaning cannot convey.** Stanford, Stanford University Press, 2004.

JAKOBSON, R. Fragments de 'la nouvelle poésie russe. In: _____. **Questions de Poétique.** Paris: Editions du Seuil, 1973a. p.11-24.

_____. Príncipes de versification. In: _____. **Questions de Poétique.** Paris: Editions du Seuil, 1973b. p.40-55.

_____. **Lingüística e comunicação.** Tradução de Isidoro Blikstein e Jose Paulo Paes São Paulo: Cultrix, 1970.

LEMINSKI, P. Cruz e Sousa e sua orquestra. In: _____. **Vida:** Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trotski. Porto Alegre: Sulina, 1990. p.55-57.

VALÉRY, P. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. **Variedades.** São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 193-210

VELOSO, C. Livros. In: _____. **Livro.** Rio de Janeiro: Polygram, 1997. 1 CD. Faixa 2.

ZUMTHOR, P. Body and Performance. In: GUMBRECHT, H. U.; PFEIFFER, K. L. (Org.). **Materialities of communication.** Stanford: Stanford University Press, 1994. p.217-226.

