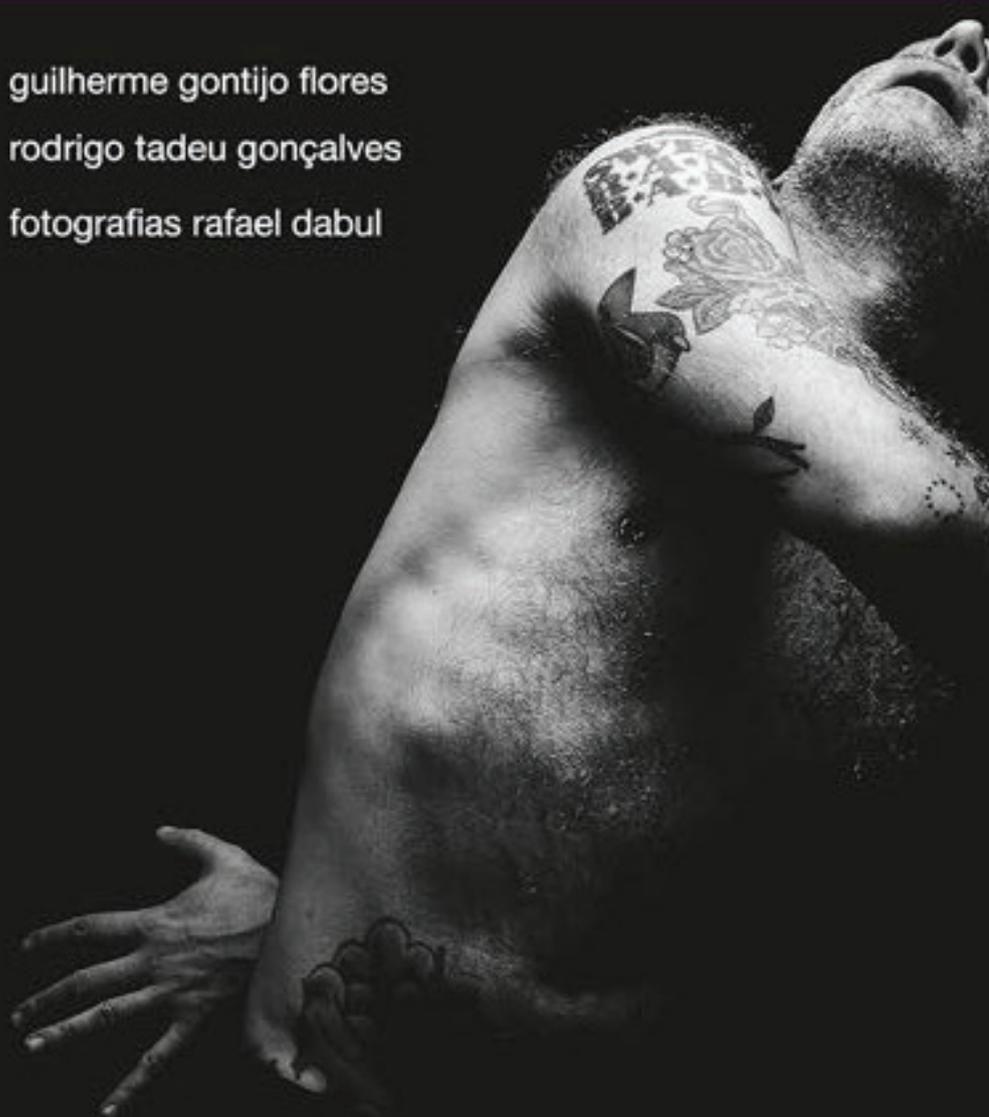


guilherme gontijo flores
rodrigo tadeu gonçalves
fotografias rafael dabal



MAXUS



ALGO INFIEL

CORPO PERFORMANCE TRADUÇÃO

guilherme gontijo flores
rodrigo tadeu gonçalves
fotografias rafael dabul

ALGO INFIEL

corpo performance tradução



Cultura e Barbárie
Florianópolis



Algo infiel corpo performance tradução Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves

©Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves, 2017

©Fotografias Rafael Dabul

Revisão Fernando Scheibe

Projeto gráfico Guilherme Gontijo Flores, Rafael Dabul e Rodrigo Tadeu Gonçalves e Marina Moros

Fotografias: Rafael Dabul

Modelos: Leonarda Glück e Ranieri Gonzalez

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

F634a Flores, Guilherme Gontijo, 1984-; Gonçalves, Rodrigo Tadeu, 1981-
Algo infiel: corpo performance tradução / Guilherme Gontijo Flores, Rodrigo Tadeu Gonçalves/ fotografias Rafael Dabul - Florianópolis (SC): Cultura e Barbárie; n-1 edições, 2017.
362p. :Il

ISBN: 978-85-63003-68-3

1. Linguagem e línguas. 2. Tradução e interpretação.

I. Gonçalves, Rodrigo Tadeu, 1981-. II. Dabul, Rafael. III. Título.

CDD 410

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Cultura e Barbárie Editora

EDITORES Fernando Scheibe e Marina Moros

CONSELHO EDITORIAL Alexandre Nodari, Fernando Scheibe, Flávia Cera, Leonardo D'Ávila, Marina Moros e Rodrigo Lopes de Barros

www.culturaebarbarie.com.br | contato@culturaebarbarie.com.br | Florianópolis/SC



Nexus é um selo da n-1 edições

EDITORES Peter Pál Pelbart e Ricardo Muniz Fernandes

ASSISTENTE EDITORIAL Isabela Sanches

n-1edicoes.org | oi@n-1edicoes.org | São Paulo/SP



A reprodução parcial deste livro, sem fins lucrativos, para uso privado ou coletivo, em qualquer meio impresso ou eletrônico, está autorizada, desde que citada a fonte. Se for necessária a reprodução na íntegra, solicita-se entrar em contato com os editores.

APOIO

POPISES
ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA

CASA GUILHERME DE ALMEIDA

GOVERNO DO ESTADO
SÃO PAULO
Secretaria da Cultura

“Variedade” é uma palavra em latim que é usada de modo apropriado quando se fala de cores díspares, mas que se transfere a muitas outras coisas díspares: poema variado, discurso variado, costumes variados, fortuna variada, ou mesmo se diz do prazer causado quando se percebem os prazeres advindos das variedades de muitas coisas díspares.

Cícero, *De finibus bonorum et malorum*, 2.10

*O que é o corpo humano? Centelha de fogo
Encontra água e se apaga.
O que é o corpo humano? Fio de palha
Encontra fogo e se abrasa.
O que é o corpo humano? Bolha d’água
Quebrada pelo vento.*

Canção gond, da Índia Central, gravada em 1930

Je n’ai jamais accepté une poésie sans voix et sans corps.

Henri Chopin

Os brancos não se tornam xamãs. [...] Quando dormem, só veem no sonho o que os cerca durante o dia. Eles não sabem sonhar de verdade, pois os espíritos não velam sua imagem durante o sono. Nós, xamãs, ao contrário, somos capazes de sonhar muito longe.

Davi Kopenawa e Bruce Albert

Agradecimentos

É impossível agradecer a todos que, de alguma maneira, apoiaram essa empreitada, mas gostaríamos de enumerar algumas pessoas que contribuíram diretamente para o resultado final: Acácio Luan Stocco, Adelaide Ivánova, Alexandre Cozer, Alexandre Nodari, Allan Oliveira, Ana Claudia Romano Ribeiro, André Conti, Bernardo Brandão, Brunno Vinicius Gonçalves Vieira, Caetano Waldrigues Galindo, Charlene Miotti, Cide Piquet, Denis Nunes, Dirceu Villa, Eduardo Viveiros de Castro, Emmanuel Lascoux, Érico Nogueira, Fantine Cavé-Radet, Fernanda Baptista, Fernanda Magalhães, Fernando Scheibe, Gabriela Leão, Guilherme Bernardes, Guillaume Boussard, Helena Martins, João Angelo Oliva Neto, Joseane Prezotto, Júlia de Carvalho Hansen, Leandro Sarmatz, Leonarda Glück, Leonardo Antunes, Leonardo Fischer, Luana Prunelle, Luciane Alves, Luisa Severo, Marcelo Almeida, Marcelo Bourscheid, Marcelo Tápia e Casa Guilherme de Almeida, Máira Nassif, Marina Grochocki, Marina Moros, Matheus de Souza Almeida, Natan Schäfer, Oséias Ferraz, Pedro de Souza, Pedro Ipiranga Jr., Pedro Tomé, Peter Pál Pelbart, Philippe Brunet, Rafael Dabul, Raimundo Carvalho, Ranieri Gonzalez, Raphael Pappa Lautenschlager, Reuben da Cunha Rocha, Ricardo Aleixo, Rodney Merrill, Rodolfo Jaruga, Sálvio Nienkötter, Sandra Stroparo, Sergio Maciel, Sergio Silvestri e Tiago Costa.

Índice

- 13** Tradizer *por Alexandre Nodari*
- 19** Aviso do sonho
- 23** Vox missa nescit reuerti
- 27** Metempsicose
- 35** Espelho, cadáver, amor
- 37** Eppur se muove
- 41** Corpo sob suspeita
- 43** Iliadahomero
- 49** O fim de um mundo
- 53** Palavras de música
- 57** Le scandale
- 61** Purugunta aonde vai
- 71** A crueldade do sonho
- 73** Amor é
- 79** Möcht ich sein
- 85** Um cavalo de Troia
- 89** Garoto Natural
- 93** φαίνεται μοι
- 103** A versão do mesmo
- 105** Revivalists
- 113** Redenções de um texto
- 117** What have I become?

- 125** O que percebíamos dessas canções?
- 127** Palimpsestos e overdubs
- 133** Tornar-se outro
- 137** Um grande soberano
- 143** Formas de escada de jade
- 157** O demônio da tradução
- 175** Efável
- 177** No vers is libre
- 183** Segualquia
- 185** Peso algum
- 195** Corações de Ênio
- 201** Misunderstanding
- 205** Vozes à procura de um corpo
- 211** Tradutibilidades em Tibulo
- 221** Rêve le vers
- 223** Rupantar
- 227** Tradução-exu
- 241** Toca mais
- 245** Com que cantam os Kĩsêdjê?
- 255** Plautus vortit barbare
- 259** Repente
- 261** Dancer/Danger
- 265** Hoje se foi mais um
- 275** Cantabile
- 279** Dionysies

- 281** Sirventes cui motz no falh
- 295** Polipoesia
- 297** Ouvir o verso livre
- 309** Poe em libras
- 311** Stimmungen
- 315** Body and rule
- 323** Ainda ausente
- 329** Tradução total
- 333** Pecora Loca
- 339** Envoi
- 341** TransZaum

- 345** Notas
- 351** Referências



A certa altura de *Grande sertão: veredas*, Riobaldo descreve a ação de seus companheiros rastreadores por meio de um neologismo: “o Suzarte e o Tipote, e outros, com o João Vaqueiro, rastream redobrados, onde em redor, remediando o mundo a alho e faro. Tudo eles achavam, tudo sabiam; em pouquinhos horas, tudo *tradiziam*.” A *tradicção* aparece, assim, como uma curiosa modalidade de tradução em que não há transporte de uma língua a outra, mas sim um envio do *corpo à letra*: trata-se da conversão, por meio de um saber entre a experiência e a adivinhação, de vestígios de gestos e afetos humanos e não-humanos, dos movimentos dos corpos e sua interação com o mundo, em uma *dicção* que parece ser o paradigma de todo pensamento (“para pensar longe, sou cão mestre – o senhor solte em minha frente uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém!”), diz Riobaldo). Entre o dito e o não-dito, o *tradizer* rosiano aparece como um entre-dizer que busca “ler o que nunca foi escrito”, como apregoava Hoffmannsthal, fazendo da aletria, da ausência de letra, uma hermenêutica, uma leitura de sinais, afinal, “A vida também é para ser *lida*” (leitura e corporalidade). Mas esse tradizer é também um *tresdizer*, um dizer atravessado, um dizer duplamente equívoco, pois composto, por um lado, de várias vozes ao mesmo tempo (quem fala?, os rastreadores ou os animais e corpos do mundo com seus sinais?: uma com-tradicção), e constituído, por outro, pela possibilidade do erro e do desvio, já que Hermes, o deus da interpretação, também é o deus do engano (e é assim que

um guia, em um erro de leitura, faz o bando de Riobaldo andar “desconhecidos no errado”, um desvio do sentido: uma contradição).

Mas não seria a tradição uma via de mão dupla? E se o movimento tradutório em jogo fosse não apenas do corpo à letra, do rastro ao sentido, mas, radicalizando o equívoco, também o contrário, ou seja, da letra ao corpo, do sentido aos sinais? Essa parece ser a aposta em jogo nesses ousados fragmentos, rastros de uma reflexão e práxis profundas e engajadas, de Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves. O termo rosiano, co-incidindo nesse livro, ganha assim um outro sentido, um desvio de sentido: tomando a tradução como inseparável da performance, a tradição que aqui aparece implica o próprio corpo na letra, não dobrando apenas a cultura sobre a natureza, mas também a natureza sobre a cultura. Nesse modo de pensar e perfazer a tradução, a hesitação entre som e sentido que marca a poesia segundo Valéry mostra-se, para retomar uma analogia lévi-straussiana por sua vez sublinhada por Marco Antonio Valentim, uma hesitação entre natureza e cultura, em que o dito serve de palco para o não-dito. “Ao traduzir,” dizem os autores (mas qual deles está dizendo?), “não pretendo de modo algum atualizar a voz perdida, nem me alocar milagrosamente no centro da antiga *phônè*. Quero, pelo contrário, virtualizar seus traços, quer dizer, provar meu poder corporal e sensível no contato das virtualidades de seus traços”. Trata-se, portanto, de um encontro de corpos que se dá no encontro de línguas e linguagens, um encontro que é também um desencontro, já que infiel à origem, mas também infiel a si mesmo, pois visa uma alteração. É como se o que estivesse em jogo fosse uma saída de si, uma saída do presente, não rumo ao tempo do texto tradito, mas sim em direção a um espaço-tempo estórico (para lembrar Rosa novamente), em que múltiplas historicidades e presentes (o do original, o de suas inúmeras traduções e leituras, o tempo do tradutor) se encavalassem sobre aquele que traduz. Ao enfatizar

a performance, ou melhor, mostrar a sua indissociabilidade com a tradução, a experiência (experimento e vivência) tradutória dos autores parece, assim, questionar o estatuto do original de uma forma radical, apontando pra ideia de que aquilo que chamamos de “texto” não é o original, mas o conjunto de suas variações, ou seja, de suas performances (traduções, leituras), incluindo a original (que passa, assim, a ser considerada como apenas mais uma performance). Isso quer dizer que não é o “texto original” que contém virtualmente suas traduções, suas possibilidades: o “original” é ele mesmo uma possibilidade de tradução do “texto”.

Para colocar de outra maneira: a teoria da tradução que se desenvolve nesse livro talvez seja da ordem do perspectivismo (de Leibniz, Nietzsche, Ortega y Gasset, e também obviamente do pensamento ameríndio tal como traido por Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima). Ou seja, o que mudaria na tradução não seria o enunciado, mas a enunciação; é como se, para usar uma imagem paradoxal, o que mudasse na tradução não fosse o que é dito, o texto, que permaneceria *literalmente* igual na língua de destino ou em cada leitura, inclusive graficamente, mas o mundo (o não-dito) em que é dito. Isso significa dizer que em toda tradução, o que resta, o que fica do texto, é a letra. Não teríamos chegado, às avessas, em um novo essencialismo nessa tresleitura do livro? Talvez, mas só se ignoramos que em toda letra, como em toda língua, há um corpo implicado: “A língua chinesa clássica”, afirma Fabián Ludueña, “revela uma propriedade que, paradigmaticamente, habita também todas as línguas do Ocidente. A língua é o guardião de alguns gestos fundamentais do *ánthropos*, de fórmulas de *pathos* que deixam seu arqui-traço na escritura. Portanto, no princípio não era a escritura, mas o gesto patético fundacional que deixa seu traço na escritura. Existe, efetivamente, um arqui-traço, mas se trata de um ‘arqui-*pathos*’ que é gesto, voz e *affectus* condensados. A escritura, ao guardar o traço do gesto, atesoura a marca do corpo na escritura (e não apenas a marca da escritura

no corpo como sustenta uma tradição que encontra seu caminho entre Nietzsche e Kafka). A metafísica ocidental privilegiou o escrito como signo frente ao fônico como propriedade distintiva, mas esquece assim o elemento constitutivo das articulações do *Logos*: o corpo fono-poético. O dizer e o escrito se sustentam em e com o corpo. Por isso, a escritura como letra morta é arqui-traço do corpo vivente que a engendrou. Consequentemente, não há hermenêutica verdadeira se esta se coloca, unicamente, como vivificadora do espírito da letra escrita e não como restituição do corpo atravessado pela hiância do *pathos* spectral”. São esses vestígios dos corpos, esse atravessamento pelos fantasmas que Guilherme e Rodrigo querem fazer ecoar nos seus e nossos corpos: ecoar, isto é, repetir (à letra) com diferimento e diferença, fazendo atravessar essa diferença nos seus próprios corpos, mas também no corpo do texto, no corpo da letra. O literal se revela nesse tradizer como um litoral, para retomar Lacan – e lembremos também do que dizia Lévi-Strauss: todo mito se situa na fronteira entre povos, todo mito é tradução de outro mito. Trata-se de uma margem pela qual corpos e histórias enviam-se uns aos outros, tocam-se, atravessam-se: o espaço estórico, o espaço da leitura, cuja forma mais extrema, ao mesmo tempo mais ousada e mais arriscada, mais aberta ao equívoco, é a tradução. Ou melhor, a tradição. Cabe, assim, ao leitor se deixar atravessar pelo que é dito a muitas vezes no livro. Ou melhor, atravessá-lo ele mesmo em direção ao não-dito, experimentá-lo em seu próprio corpo, tradizê-lo.



Aviso do sonho. Este livro não é um conjunto de ensaios reunidos por similaridade temática; também não se trata de um desenvolvimento minimamente linear, como uma visita guiada. Poderíamos sonhar um livro permutável em sua ordem, com diversos pontos de entrada e saída, mesmo que preso pela forma da encadernação? Um livro sem saída em seu fim (de final e finalidade), além de aberturas? Um livro de diferenças internalizadas? Ousaríamos criar um volume pertencente à Biblioteca de Babel? Ou muitos? O desafio de pensar a tradução como performance e a performance como tradução é também o de entrar na seara instável dos corpos, esses corpos que se marcam, que se tocam, que se atravessam como promessas não cumpridas, que anunciam sempre a iminência do escândalo do mundo. Talvez, melhor do que o ideal de um livro organizado, o sonho de um livro organizante, inacabado em seu movimento, um livro que acene como gesto de convite. Ou poderíamos deixar tudo de lado e pensar que, talvez, dos tantos redemunhos deste fluxo, das tantas derivas que formariam um ritmo fluido e corrente, o leitor ele próprio poderia sonhar um ideograma que amarrasse por um instante o que aqui ensaiamos. Sem dicotomia clara entre prosa e poesia, crítica e literatura, tradução e original, *langue e parole*, oralidade e literatura, uma leitora ousaria sonhar a flor inversa (nesse palíndromo sonoro de *rêve le vers*, que não se revela na escrita), lançar-se corpo através.



Vox nescit missa reuerti. Dar algo sem levar. A tradução em sua etimologia — levar além, atravessar, conduzir ao outro lado — bem poderia ser um bem caduco: tradução não como um caminhão de mudanças (*metaphora* em grego), avaliada pelo estado da mobília que chega a seu destino; não como um barco de Caronte atravessando o rio dos mortos, o rio do esquecimento, levando sombras sem memória. Por que levar objetos desmemoriados, almas sem corpos? A quem levar? Sempre é possível arriscar o pensamento na tradução, talvez numa troca de corpos. Mas tradução não como metempsicose, de corpos que se trocam por uma alma pura imutável eternamente idêntica a si mesma. Como seria uma metempsicose de almas mutáveis? A ressurreição poderia ser um todo novo, de corpo e alma. O barco valeria por si mesmo, enquanto mudança. A tradução pensável como um dom dos corpos.

No dom da poesia há algo que se troca sempre, algo que em sua materialidade recusa o partido das coisas, a mercancia fácil das coisas; a troca da poesia, troca impossível em algum nível, tem base no comércio (Hermes, Mercúrio — deus do mercado, dos ladrões, da linguagem, da hermenêutica, do truque) e ainda assim o rompe, a troca da poesia poderia ser uma troca de promessas: o poeta, o aedo, o bardo, o xamá, o exu, o *performer* entrega a obra e na obra uma promessa de mundo; nessa promessa o jogo se encena de ainda lançar mundos no mundo, abrir brechas no mundo dado; ao leitor, ouvinte, corpo que joga, caberia a contrapromessa interminável: interpretar, nos dois sentidos de uma interpretação, fazer o jogo da hermenêutica, fundar sentido nas promessas de

mundo, sim, analisar, descrever, pensar a obra-mundo e seu efeito-mundo, mas mais, incorporar a obra no seu próprio mundo, dar um corpo à obra, dar-se corpo à obra, dar seu corpo à obra, enfim, assumir o lugar do poeta, bardo, xamã, como intérprete (ou *interpretes, inter-pretium* — mediação, comércio, mensagem) da música. Esse é o potencial mais profundo das promessas de mundo em jogo na poesia: uma performance exige outra performance, porque o dom é um performativo. “Eu te dou isto”, diz o poeta; e ao ouvinte não cabe resposta fácil, como “Não quero”; o poeta retorna “Eu já te dei”, algo aconteceu, performou-se no momento de uma entrega. “Está dado”. O que fazer com o que se deu? Talvez guardar, como no poema homônimo de Antonio Cícero:

Guardar

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.

Em cofre não se guarda coisa alguma.

Em cofre perde-se a coisa à vista.

Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.

Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela.

Por isso melhor se guarda o voo de um pássaro

Do que um pássaro sem voos.

Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica,

por isso se declara e declama um poema:

Para guardá-lo:

Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:

Guarde o que quer que guarda um poema:

Por isso o lance do poema:

Por guardar-se o que se quer guardar.

Guardar o que guarda o poema, enfim, é o dom do dom. A tradução é talvez o caso mais claro da duplicação dos dons, quando guardar o poema alheio é também doá-lo como próprio, ampliando e aprofundando trocas, pervertendo promessas, mundos num mundo, um mundo que se devolve ao poema original, um mundo que se promete em tradução. Guardar é coisa de olho, coisa de corpo; quem guarda o som? E como ele ressurgem som, numa outra voz? Sem metafísica melancólica, o poema dá a voz ao poeta, que ali fala seu poema-promessa de mundo, mas insiste em dar à voz um poeta, agora mudo, que se desdobra em vozes que o interpretam. A quem se dá a voz? Uma voz prometida não sabe achar retorno. E ainda algo se verte.

Metempsychose. No século III a.C., Ênio, em seus *Annales*, foi o primeiro poeta a compor um longo épico em latim utilizando hexâmetros datílicos, como os de Homero. Nos fragmentos que restaram do poema, podemos ver como ele se identifica poeticamente: do que se pode compreender de alguns deles, Ênio considerava que sua alma havia transmigrado de Homero, tendo sido, num momento intermediário, um pavão, a ave de Hera/ Juno:

*somno leni placidoque revinctus
visus Homerus adesse poeta
O pietas animi!
memini me fiere pavom.
(Ann., frags. 2, 3, 5 e 9)*

revivido de um sono plácido e leve
vi chegar o poeta Homero
“Ó pietas de minh’alma!”
lembro-me de me tornar um pavão.

Os fragmentos parecem relatar um sonho em que o poeta se encontra com o próprio Homero, que o trata com o vocativo *pietas*, que evoca a virtude romana familiar-religiosa fundamental de reverência aos pais, ao Estado e aos deuses. O estágio intermediário no sonho parece ter sido o do pavão, e o restante dos fragmentos demonstram a assertividade e autoconsciência necessária para relacioná-los a uma autoglorificação religiosa que o identifica. Tal como pensa William Dominik, a transmutação de Homero em Ênio pode ser vista como análoga à transmutação da épica grega

na romana, seu ponto de partida após o renascimento em relação à tradição iniciada nas décadas anteriores por Lívio Andronico e Névio.

Após a narrativa, um outro índice de autoconsciência performativa do estabelecimento da tradição épica por Ênio pode ser visto no fragmento seguinte:

scripsere alii rem
vorsibus quos olim Faunei vatesque canebant.
[cum] neque Musarum scopulos...
nec dicti studiosus [quisquam erat] ante hunc.
nos ausi reserare...
 (Ann. 7, frags. 1-1a)

outros antes escreveram da guerra
 com os versos que outrora cantavam Faunos e vates.
 [quando] nem as escarpas das Musas...
 nem antes deste havia outro consciente do estilo.
 nós ousamos abrir as portas...

Ao justificar o motivo de não tratar longamente da Primeira Guerra Púnica, já tratada pelo poeta Névio em sátúrnios — versos autóctones latinos —, Ênio ao mesmo tempo se separa dos poetas romanos anteriores, considerados por ele rústicos e primitivos, e instaura o uso do hexâmetro datílico grego homérico na tradição poética latina *performativamente*.

Os versos de Névio e Lívio seriam então versos de faunos e vates, divindades menores ligadas à natureza e arúspices e bardos insofisticados. Ênio declara ser, e assim passa a ser, o primeiro *dicti studiosus* (“consciente do estilo”); a força performativa de *nos ausi reserare* (“nós ousamos abrir as portas”) é óbvia: ao mesmo tempo em que se diferencia da tradição saturnina e inicia uma tradição épica romana, ele reconstrói a tradição grega de modo sofisticado, talvez sofisticado.

Embora não se trate de uma tradução, o texto, ao invés de apenas se basear em um modelo para construir o texto, estabelece com o modelo uma relação de continuação mística, já que Ênio é o próprio Homero redivivo noutra forma, que, ao renascer em outro lugar, transforma este lugar em seu, continua a tradição. Com assunto novo romano, Ênio prefere transcriar o molde grego com a autoridade de quem é o Homero renascido. Tradução (no sentido de traslado) da forma poética para qualquer matéria nova. Tradução de pavão, tradução de Ênio-Homero.

Seria possível pensar esse procedimento para outras esferas e outros tempos, forçando o anacronismo inevitável e seus riscos de equívoco potencial (tal como formula Viveiros de Castro em suas *Metafísicas canibais*). Temos dois casos recentes na canção brasileira, em que a apropriação tradutória do ritmo africano se apresenta como fundação de tradições novas, ou como germe do diálogo novo. Em meados dos anos 90, Chico César grava seu primeiro disco, *Aos vivos* (1995), em que apresenta uma série de criações que dialogam profundamente com a música moçambicana do século XX. Basta comparar algumas propostas estéticas de Chico César em peças como “Tambores” ou “Dúvida cruel”, com as canções “Anawela Kokakola” e “Awu Ngali Wanchumo” cantadas por Muntano Gomez o Feliciano, na antologia *Sounds of Africa Series IV: Mozambique (Tonga/Hlanganu)*, de 2014: o uso do violão, as sequências rítmicas e melódicas, tudo nessas criações de Chico César remete mais ao mundo da canção contemporânea africana do que às tradições africanas já instauradas na música popular brasileira, como o samba, por exemplo. E, mais importante ainda, não se trata de resgatar um passado imemorial africano, mas de refundar a tradição pelo diálogo com o presente dessas duas tradições postas em contato, com o resultado de uma tradução-pavão em canto brasileiro, uma tradição que permanecerá nas suas composições em discos subsequentes, como *Cuscuz clã* (1996) ou *Beleza mano* (1997), inclusive na estética visual das capas,

das performances, de seu corpo negro em vestes africanizantes. O corpo de Chico César estrangeiriza-se para discutir no canto a situação do negro brasileiro, uma posição marginal vinculada a um passado colonizador e escravista que deixa marcas profundas na estruturação social do presente. Não se trata — que isso fique claro — de decalque sócio-cultural Moçambique/Brasil, muito menos de equivalência pura de relações de negritude; pelo contrário, o apontamento para a África do presente indica um gesto de sonho, que é anunciado no dístico “Deve ser legal / ser negão no Senegal”, da canção “Mama África”. Esse outro africano, essa potencialidade de outra vivência negra, de diálogos ainda não realizados, está no germe da tradição engajada por Chico César, que ainda a vincula com outras tradições, como a da própria MPB, a do canto norte-americano, a do reggae, etc.

Outra performance fundamental, mais recente, é o trabalho acadêmico e musical de Tiganá Santana. Além de escrever uma dissertação de mestrado em teoria da tradução e implicações na cultura negra na USP, Santana compôs discos como *The invention of colour* (2013) e *Tempo & magma* (2015), que realizam um duplo diálogo com matizes africanos: por um lado, algumas letras foram originalmente escritas em iorubá pelo próprio Tiganá Santana; por outro, uma série de arranjos e melodias apontam para as sequências rítmicas de muita música produzida em alguns países da costa oeste e mesmo norte da África. O resultado é um estranhamento ainda mais profundo do que o operado por Chico César: a música de Tiganá, feita e gravada no Brasil, é pura africanização do presente, que muitas vezes rompe a pretensão da comunicação linguística, mesmo que a estética visual das capas, cores e roupas seja menos marcada. Esse movimento, no entanto, também não busca pureza, já que ritmos em convivência estilística africana são cantados também em francês, inglês e português, outras línguas vivas *hoje* no mundo africano. Mais uma vez, é a tradição do presente que se inventa em pavão cantado. Funda-se uma possibilidade de nova

África no Brasil, com tensões que não se pacificam. Um corpo assim se atravessa no ritmo, arrisca-se a transcriar moldes; em vez de se apoiar apenas na tradição africana já instaurada e estabilizada, prefere entrecruzar diversas outras frentes culturais, num gesto de ousadia: cantar para fora do português.



Espelho, cadáver, amor. Meu corpo está, de fato, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois, é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é uma Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos.

As crianças, afinal, levam muito tempo para saber que têm um corpo. Durante meses, durante mais de um ano, elas têm apenas um corpo disperso, membros, cavidades, orifícios, e tudo isso só se organiza, tudo isso literalmente toma corpo somente na imagem do espelho. De modo mais estranho ainda, os gregos de Homero não tinham uma palavra pra designar a unidade do corpo. Por paradoxal que seja, diante de Troia, abaixo dos muros defendidos por Heitor e seus companheiros, não havia corpos, mas braços erguidos, peitos intrépidos, pernas ágeis, capacetes cintilantes em cima de cabeças: não havia corpo. A palavra grega para dizer corpo só aparece em Homero para designar cadáver. É o cadáver, portanto, o cadáver e o espelho que nos ensinam (enfim, que ensinaram aos gregos e agora ensinam às crianças) que temos um

corpo, que este corpo tem uma forma, que esta forma tem um contorno, que no contorno há uma espessura, um peso: em suma, que o corpo ocupa um lugar. Espelho e cadáver é que asseguram um espaço para a experiência profundamente e originariamente utópica do corpo; espelho e cadáver é que silenciam e serenizam, encerrando em uma clausura — que, para nós, hoje, é selada — esta grande cólera utópica que corrói e volatiliza nosso corpo a todo instante. Graças a eles, graças ao espelho e ao cadáver, é que nosso corpo não é pura e simples utopia. Ora, se considerarmos que a imagem do espelho está alojada para nós em um espaço inacessível, e que jamais poderemos estar lá onde estará nosso cadáver, se considerarmos que o espelho e o cadáver estão, eles próprios, em um inatingível outro lugar, descobrimos então que unicamente as utopias podem fazer refluir nelas mesmas e esconder por um instante a utopia profunda e soberana de nosso corpo.

Seria talvez necessário dizer também que fazer amor é sentir o corpo refluir sobre si, é existir, enfim, fora de toda utopia, com toda densidade, entre as mãos do outro. Sob os dedos do outro que nos percorrem, todas as partes invisíveis de nosso corpo põem-se a existir, contra os lábios do outro os nossos se tornam sensíveis, diante de *seus* olhos semicerrados, nosso rosto adquire uma certeza, existe um olhar, enfim, para ver nossas pálpebras fechadas. O amor, também ele, como o espelho e como a morte, sereniza a utopia de nosso corpo, silencia-a. É por isso que ele é parente tão próximo da ilusão do espelho e da ameaça da morte; e se, apesar dessas duas figuras perigosas que o cercam, amamos tanto fazer amor, é porque no amor o corpo está *aqui*.

Eppur si muove. E deus escreve e deus traduz e deus traduz. No princípio, textos esparsos da cultura oral, textos da voz divina, da mão-voz de Moisés, que se estabelecem entre os hebreus, em hebraico e aramaico. Mas aí está o problema: o poema é o sopro da voz de deus. E a quem se dá a voz de deus? O que acontece com a voz de deus quando guardada entre os mortais? Interpretar a Escritura é o jogo central, porque é possível apenas pelo sentido humano diante do monólito do deus monoteísta: um só deus, um só sentido; deus não se dá inteiro aos homens. Por isso a tradução no Ocidente enfrenta e reencontra a tradução da Bíblia como o mote fundamental da teoria da tradução. O dilema está nas narrativas da *Septuaginta* helenística, os *septuaginta*, os “setenta”, setenta sábios hebraicos e filelênicos sentam-se separadamente para verter o dom divino da escritura, é preciso redoar o dom impossível, interpretar e incorporar a voz de deus, da língua de deus à língua dos helenos; setenta sábios sentam-se separadamente e, sem qualquer contato entre si, escrevem sua própria interpretação para o sermão divino; o que está em jogo é o sentido do sentido quando a forma muda, a língua muda, quando um homem assumidamente escreve a voz de deus; setenta sábios sentam-se separadamente para verter e pouco tempo depois reúnem-se para contrastar suas versões: é claro, são idênticas. Quem deles deu a voz a deus? Todos e ninguém. É deus que neles deu sua voz, e nada deu-se à voz; a *Septuaginta* é a tradução em que o(s) tradutor(es) era(m) apenas corpo(s) sem alma, levando no barco da língua o sentido certo do verbo divino, reencarnado, metempsicose perfeita que arrisca arruinar toda interpretação.

Sem chance de incorporar o texto divino, de dá-lo à sua própria voz, cada sábio é um tolo, inútil para além do corpo; na *Sapetuaginta* o texto dividiu-se em forma e conteúdo, deus transformou o corpo da forma para transmigrar a alma do conteúdo, mantê-la pura, levá-la como um bem, dom de ninguém, para ninguém, pois quem perverte o mundo dado por deus? Por isso a tradução cai no impossível, no velho adágio do *traduttore traditore*. Traduzir é impossível: nenhuma música mantém-se idêntica noutra língua, não há sinônimos translinguísticos. Mas deus traduz. Na metafísica criada pela tradução da *Bíblia*, a tradução é um movimento estático, tarefa extática do sábio possuído pelo espírito divino, para transmigrar sua alma em nova voz divina. A tradução de deus é a impossibilidade da tradução humana; como o eterno é a medida infinita do tempo finito. Mas se traduz, demasiado humano, é só aí que se traduz. Tarefa angélica, mefistofáustica, traduzir contra a dicotomia do corpo e da alma, da forma e do conteúdo.



Corpo sob suspeita. Duas vias, aparentemente divergentes, traduzem as intenções da Modernidade sobre o corpo do homem. De um lado, a via da suspeita e da eliminação por causa de seu fraco rendimento informativo, de sua fragilidade, de sua gravidade, de sua falta de resistência. Visão moderna e laicizada da *ensomatose*, o corpo é então, em uma perspectiva quase gnóstica, a parte maldita da condição humana, parte que a técnica e a ciência felizmente concordam em remodelar, refazer, “imaterializar”, para, de certa forma, livrar o homem de seu embaraçoso enraizamento de carne.

Por outro lado, ao contrário, como uma maneira de resistência, a salvação pelo corpo a partir da exaltação de seu sentimento, a modelagem da sua aparência, a busca da melhor sedução possível, a obsessão pela forma, pelo bem-estar, a preocupação em permanecer jovem. Um florescente mercado, que faz do corpo seu objeto privilegiado, desenvolveu-se nesses últimos anos em torno dos cosméticos, dos cuidados estéticos, das salas de ginástica, dos tratamentos de emagrecimento, da manutenção da forma, da busca do bem-estar ou do desenvolvimento das terapias corporais.

Em ambos os casos, o corpo está dissociado do homem que ele encarna e é considerado como um em-si. Ele deixa de ser a estirpe identificadora indissolúvel do homem ao qual dá vida. Uma espécie de divisão ontológica os opõe. Além disso, as imagens da publicidade, que sublinham o imperativo da forma, da preocupação consigo, etc., frequentemente fragmentam em sua demonstração a unidade do corpo. Fragmentação que espelha a fragmentação do sujeito na Modernidade e ilustra a acuidade da cisão. Quer se trate do corpo como parte maldita ou como via

de salvação substituindo-se à alma em uma sociedade laicizada, opera-se a mesma distinção, que coloca o homem em posição de exterioridade perante seu próprio corpo. A versão moderna do dualismo opõe o homem ao seu corpo, e não mais, como outrora, a alma ou o espírito a um corpo.

Podemos nos perguntar se a cultura erudita, desde o fim do Renascimento, não é animada pelo fantasma de livrar-se deste dado ambivalente, inapreensível, precário que é o corpo. Fantasma que se choca contra a evidência de que a desapareição deste último também realiza aquela do homem. Mas o recurso ao mecanismo para pensar o corpo é, a esse respeito, uma espécie de exorcismo. Se o corpo fosse realmente uma máquina, ele escaparia do envelhecimento, da fragilidade e da morte. Perante a máquina, o corpo humano é apenas fraqueza. O apagamento ritualizado do corpo humano, que conhecemos hoje, não prepara para um escamoteamento puro e simples de sua presença? A desenvolver-se, a tecnociência não cessou de rejeitar a esfera propriamente corporal da condição humana. Mas como suprimir o corpo, ou torná-lo mais eficiente pela substituição de alguns de seus elementos, sem ao mesmo tempo alterar a presença humana? Até onde é possível impelir a disjunção entre o homem e seu corpo? O corpo é um membro supranumerário do homem?

A história do corpo no interior do mundo ocidental escreve-se desde o Renascimento com um empreendimento sempre crescente no espelho tecnocientífico que o distinguiu do homem e o reduziu a uma versão insólita do mecanismo. Quando a dimensão simbólica se retira-se do corpo, dele resta apenas um conjunto de engrenagens, uma agenciamento técnico de funções substituíveis. O que estrutura então a existência do corpo não é mais a irredutibilidade do sentido, mas a permutabilidade dos elementos e das funções que asseguram seu funcionamento.

Iliadahomero. Muito já se falou sobre o patriarca da tradução literária brasileira, o maranhense Manuel Odorico Mendes (1799-1864), tradutor de Homero e Virgílio em decassílabos poderosos, porém, para muitos, incompreensíveis ou macarrônicos, dada sua virtuosidade barroquizante e sua obsessão em rivalizar com as línguas clássicas e fazer a nossa vencer. Em muitos sentidos, como Haroldo de Campos já mostrou brilhantemente e como não cessam de mostrar Paulo Vasconcellos e seu grupo de Odoricanos, Odorico é primoroso. Sua técnica, seu ritmo, seus compósitos vocabulares (“dedirrósea” transformou-se em epíteto quase universal para Aurora nas traduções poéticas de textos antigos no Brasil), sua concisão radical, sua dicção *quasi-joyce-quasi-rosa avant-la-lettre* são características amiúde louvadas e elencadas por seus entusiastas, dentre os quais, por motivos variados, inscrevo-me.

No entanto, essas mesmas características tornam sua tradução um grande pesadelo para não poucos alunos de Letras que se deparam com professores entusiasmados – ou simplesmente sádicos – que escolhem a tradução do maranhense como leitura obrigatória (a de Carlos Alberto Nunes, de tão mais leve, chegou a passar por prosa para alguns desavisados) ou para outros desavisados que não conhecem a bela oferta de Homero no Brasil (Haroldo de Campos, Trajano Vieira, Donald Schüller, Christian Werner – tem pra todo gosto) e acabam se deparando com:

Canta-me, ó deusa, do Peleio Aquiles
 A ira tenaz, que, lutuosa aos Gregos,
 Verdes no Orco lançou mil fortes almas,
 Corpos de heróis a cães e abutres pasto:

Lei foi de Jove, em rixa ao discordarem
 O de homens chefe e o Mirmidon divino.
 (Il. I, 1-6, trad. Odorico Mendes)

Para um leitor educado, nada além de excelente poesia. Para um desavisado, o risco da ilegibilidade, menor ou muito maior. Para todos, o estranhamento. Compare-se com a de Haroldo de Campos:

A ira, Deusa, celebra do Peleio Aquiles,
 o irado desvario, que aos Aqueus tantas penas
 trouxe, e incontáveis almas arrojou no Hades
 de valentes, de heróis, espólio para os cães,
 pasto de aves rapaces: fez-se a lei de Zeus;
 desde que por primeiro a discórdia apartou
 o Atreide, chefe de homens, e o divino Aquiles.
 (Il. 1.1-7)

Ou com a de Nunes:

Canta-me a cólera – ó deusa – funesta de Aquiles Pelida
 causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos sem conta
 e de baixarem para o Hades as almas de heróis numerosos
 e esclarecidos, ficando eles próprios aos cães atirados
 e como pasto das aves. Cumpru-se de Zeus o desígnio,
 desde o princípio em que os dois, em discórdia, ficaram cindidos:
 o de Atreu filho, senhor de guerreiros, e Aquiles divino.
 (= Hom. *Il.* 1.1-7)

O contraste facilmente fortalece a impressão de que, em Odorico, estamos diante de algo um tanto mais obscuro, complexo, conciso, porém brilhante. No entanto, outro estranhamento surge quando pensamos na natureza oral da poesia homérica: as narrativas homéricas jamais perderam o estatuto de clássicos eternos, atemporais, que deleitam também pela sua simplicidade (sintática, narrativa, idiomática, entre tantas), ainda que o dialeto

homérico pudesse soar ligeiramente estranho aos ouvidos de um ateniense do século V a.C. Poesia oral, poesia de performance, poesia que se recitava de cor sem que o texto subjacente, que nem sequer existia fisicamente, projetasse sua sombra de erudição sobre seu público. O paradoxo fica claro: Odorico deixou de lado o principal — a simplicidade. Assim, conclui-se que esse Homero algo infiel de Odorico Mendes é praticamente ilegível, incompreensível e inadequado para o público brasileiro moderno; inoralizável, certo? E também errado.

Quando novamente intervém a performance, no ponto da recepção, percebemos um fenômeno inesperado: desde 1999, o diretor Octavio Camargo prepara e apresenta o texto homérico de Odorico Mendes em um projeto — *iliadahomero* — de encenação de sua totalidade com vários atores; assim, Camargo reatualiza Homero, via performance de Odorico, para o grande público. A empreitada — que conta com atores como Patricia Reis Braga, Andressa Medeiros, Letícia Sabatella, Rosana Stavis e mais vinte atores afeitos ao risco da poesia — propõe-se a representar a *Iliada* de Odorico, com um ator ou atriz a sós em cena para cada canto, com nada além de luz e voz. E, ao contrário do que muitos céticos poderiam supor ou imaginar, o resultado, em performance, muda tudo. O que parecia confuso ou por vezes canhestro em Odorico transforma-se em poesia e teatro que tocam o público de modo único, a cisão tradicional entre oralidade e escrita se desfaz, porque a escrita se oraliza tal como a voz se escreve. Audiências de não-iniciados, de crianças a idosos, olham vidradas e atônitas, enfeitçam seus corpos com Homero, Odorico e Camargo&cia, entendem (ou parecem entender), mas, sobretudo, sentem um Homero em seus corpos. Se havia algo de paradoxal na erudição com a qual Odorico tratou a poesia oral de Homero, invertendo uma das relações fundamentais entre performance e público, achatando o resultado em cultura fria, cultura de museu (sobre isso, veja-se Florence Dupont 1999), Camargo&cia. revertem o

movimento, *fazem* com que o texto renasça do mármore do museu para o corpo dos espectadores, via performance.

Uma memória de corpo: durante o Festival de Teatro de Curitiba de 2016, quando a companhia apresentou pela primeira vez uma maratona com os 24 cantos na sequência, um pequeno detalhe jamais se apaga da experiência do corpo na audiência vendo o corpo no palco: o ator Ranieri Gonzalez, sem camisa, corpo musculoso e tatuado, usando uma saia vazada por trás, sem roupas de baixo, com a bunda à mostra, num gestual particular atribuído pelo encenador a Netuno, no canto 21, abre os braços e banha-se em luz azul apropriada para o deus dos mares. O vigor da sua encenação fazia o ator suar. Sob a luz azul, o suor ganha brilho e se transforma em elemento cênico. As gotas caem de seus braços, como se Netuno estivesse, de fato, na imensidão azul do escuro do palco, num oceano performado pelo corpo, pela água, pelo azul e por Homero.



O fim de um mundo. Algo acontece quando um corpo canta. Sem a definição clara de dizer “o corpo”, sem a transcendência da generalização, mas insistindo na peculiaridade de um corpo, de alguém que canta, nada de voz humana, mas a voz de um humano. Caetano Veloso já gravava, em 1977:

[...]

Alguém cantando muito

alguém cantado bem

alguém cantando é bom de se ouvir

[...]

A voz de alguém, quando vem do coração
de quem detém toda a pureza da natureza,
onde não há pecado nem perdão.

Na canção de Caetano, a voz vem de um ponto indecível, de um corpo ausente, mas na materialidade, no corpo que a voz carrega consigo, ela é portadora — angélica e luciferina — da ausência de sentido final na natureza, onde não há pecado, nem, é claro, perdão. Não à toa, a voz da canção de Caetano não é a voz de Caetano; num caso raro em sua carreira — que tantas vezes costuma incorporar o repertório alheio à própria voz — o compositor passa inteiramente a voz a Nicinha, sua irmã, até então desconhecida. Em 1977 ouvir “Alguém cantando” pelo corpo cantante de Nicinha era duplicar a experiência entre o anônimo do canto na canção e o anônimo do canto que faz a canção. Esse é, no limite, o caso de toda canção.

Em 2015, saiu a primeira gravação de “Mulher do fim do mundo”, uma parceira de Romulo Fróes e Alice Coutinho, no álbum — quase — homônimo “A mulher do fim do mundo”,

de Elza Soares. Há uma sutileza fundamental entre o nome da canção e o nome do álbum, que é o aparecimento de um mero artigo; se, por um lado, não interessa “a voz”, nem “o corpo” enquanto abstrações generalizantes de um mundo em que só há corpos e vozes — assim como Henri Meschonnic sempre insistiu em abolirmos a dicotomia de fala e língua, duas abstrações, para pensarmos tudo em termos de discursos —; por outro, há uma potência em “a mulher”, porque aqui não se trata de um artigo que generaliza o feminino qualquer, aqui se trata de um determinante individuativo, especificamente de “uma mulher”, que neste artigo torna-se uma espécie de dêitico: *a mulher* é a própria Elza. Ora, Elza não compôs “Mulher do fim do mundo”; na verdade, trata-se de uma parceria de um homem e de uma mulher, e no entanto não é invenção ficcional *ex nihilo*. Poderíamos louvar a capacidade artística de Fróes e Coutinho por haverem composto tal canção, por unirem determinada melodia a determinada letra, por fazerem um contínuo letra-melodia, que assim se transcreve em texto:

Meu choro não é nada além de carnaval
 É lágrima de samba na ponta dos pés
 A multidão avança como vendaval
 Me joga na avenida que não sei qualé

Pirata e super-homem cantam o calor
 Um peixe amarelo beija minha mão
 As asas de um anjo soltas pelo chão
 Na chuva de confetes deixo a minha dor

Na avenida deixei lá
 A pele preta e a minha paz
 Na avenida deixei lá
 A minha farra minha opinião
 A minha casa minha solidão
 Joguei do alto do terceiro andar
 Quebrei a cara e me livreí do resto dessa vida

Na avenida dura até o fim
 Mulher do fim do mundo
 Eu sou e vou até o fim cantar

Eu quero cantar até o fim
 Me deixem cantar até o fim
 Até o fim eu vou cantar
 Eu vou cantar até o fim
 Eu sou mulher do fim do mundo
 Eu vou cantar, me deixem cantar até o fim

Até o fim eu vou cantar, eu quero cantar
 Eu quero é cantar eu vou cantar até o fim
 Eu vou cantar me deixem cantar até o fim

Não se trata de analisar a potência de ficção no gênero lírico, nem de tentarmos reverter a insistência dos bakhtinianos em negar a polifonia como constitutiva do gênero lírico. Trata-se de ver/ouvir, de perceber uma dupla oralidade/auralidade, como propõe Charles Bernstein, ou melhor, de *ouwer* que a ficção incorporada, o verbo encarnado, torna-se verdade, uma verdade da poesia. Porque se trata sempre de alguém cantando, de uma Elza que canta “Mulher do fim do mundo” para fazer(-se) *A mulher do fim do mundo*. Pela letra, é uma canção de carnaval, representação típica do desejo de continuar a festa para além do tempo ritual que se encerra na Quarta-feira de Cinzas, ou, na imagem da pista, de alguém que canta até o final da madrugada, entre samba, suor, cerveja e todo o mais que possa haver. Mas há uma diferença constitutiva incontornável entre alguém dizer simplesmente “Eu quero cantar até o fim”, e Elza Soares cantar “Eu quero cantar até o fim”, porque numa voz, num corpo de 85 e 77 anos ao mesmo tempo¹, que repete seu desejo de cantar, que pede que

1 A data de nascimento de Elza da Conceição Soares é desconhecida. Há possibilidade de ser em 23 de junho de 1930, ou de 1937.

lhe concedam ao menos cantar até o fim; num corpo, numa voz que em gravação de estúdio revelam-se frágeis — a voz desafina cada vez mais à medida que a canção avança, a voz arranhada ameaça embrulhar-se e apagar —, o fim espreita a cada momento. O carnaval torna-se, na voz de Elza Soares, a própria vida; e não num sentido metafórico, porque no corpo o sentido se performa. Quando a canção se performa em alguém que canta, mesmo que na mesma performance da reprodutibilidade técnica, o mundo está perto do fim, até mesmo depois do pó de Elza.

Palavras de música. As duas formas fundamentais de literatura, a canção e o conto, são encontradas universalmente e devem ser consideradas formas primárias da atividade literária. A poesia sem a música, isto é, a expressão literária de formas rítmicas fixas, é encontrada apenas em comunidades civilizadas, exceto talvez nas fórmulas cantadas. Nas formas culturais mais simples, a música da linguagem, por si só, não é sentida como expressão artística, enquanto os ritmos fixos cantados ocorrem em todos os lugares.

Podemos ainda reconhecer que em todas as partes do mundo encontram-se canções cujas palavras estão subordinadas à música. Enquanto cantamos melodias sem palavras, ou porque não as conhecemos, ou então de modo ainda mais significativo, quando se trata de um refrão, de vocábulos constituídos por sílabas sem sentido, também as canções, apoiadas num coro sem significados, existem em toda a parte do globo. Elas não são frequentemente registradas porque a coleta desse tipo de material é novidade, mas os dados que possuímos provam que a conexão entre a canção e o refrão é universal. Os esquimós têm canções que consistem nas sílabas *amna aya, iya aya* e outras similares. Em alguns casos, existe certo significado emocional inerente ao refrão, como na costa noroeste da América, onde as canções referem diferentes seres sobrenaturais, cada um com suas próprias sílabas características: o espírito canibal *ham ham*, o urso-pardo *hei hei*, e assim por diante. De acordo com a definição usual de poesia, deveríamos talvez excluir essas canções, mas isso é impossível porque a transição entredas canções que se transmitem apenas por refrão e outras que

contêm palavras com significados é bastante gradual. Em muitos casos, introduz-se uma única palavra em um ponto definido da melodia, e os versos contêm cada um somente uma palavra, que poderá ser o nome do ser sobrenatural a que a canção se refere.

O menosprezo pelas palavras é encontrado também em canções emprestadas, cantadas numa língua que não é compreendida e na qual as palavras (que são geralmente mal pronunciadas) têm apenas valor de um coro que poderá ser conectado a certa emoção, determinada pelo uso da canção. Todas essas formas são encontradas em todos os lugares, e devem, portanto, ser consideradas os fundamentos da poesia.



Le scandale. Publicado em francês em 1980 com o título *Le scandale du corps parlant: Don Juan avec Austin, ou, la séduction en deux langues*, comento o livro de Shoshana Felman em sua tradução em inglês, *The Scandal of the Speaking Body or Seduction in Two Languages*, publicado em 2003.

O principal mérito de Felman é ter recuperado John Austin do limbo da linguística e da filosofia analítica em que foi colocado após as releituras de Émile Benveniste e John Searle nas décadas seguintes à publicação de *How to do things with words*, resultante das palestras que proferiu em Harvard em 1955. As teses de Austin, aparentemente simples, partem daquilo que chamou de enunciados constativos, que, são, em linhas gerais, enunciados que possuem valor de verdade verificável a partir do estado de coisas do mundo. A primeira constatação de Austin é a de que haveria outro tipo de enunciado, os performativos, que *fazem* coisas no mundo, tais como os célebres exemplos do tipo “eu os declaro marido e mulher”, que, quando proferido por um sacerdote em um contexto apropriado, *produz* o casamento. Austin logo percebeu que mesmo os enunciados constativos fazem coisas, pelo simples motivo de produzirem o efeito-verdade, ou por poderem ser usados para outros fins, como ameaças ou pedidos (o célebre “Está frio aqui” para que alguém feche a janela). Abandonando a distinção dicotômica, Austin passa então a considerar que todos os enunciados podem ser compreendidos em três dimensões, como três tipos de “atos”: o ato locucionário, mais simples, que “significa” o que diz; o ato ilocucionário, que carrega consigo algum tipo de força particular, como a de realizar uma pergunta,

uma ameaça, uma aposta, um pedido, uma promessa, entre tantas outras — aqui o enunciado *faz* algo mais do que simplesmente declarar —; e o ato perlocucionário, que é o resultado, o efeito, desejado ou não, e imprevisível, do uso e da (não-)compreensão da força ilocucionária de um enunciado qualquer. Para além da trivialidade dos usos da filosofia da linguagem contemporânea, a proposta de Austin pode ter efeitos bem mais poderosos e perigosos. Assim como o de Barbara Cassin e Jacques Derrida à sua maneira, o resgate que Felman empreende de Austin gera repercussões incontornáveis para uma teoria da performance e do corpo. Seduzida por Austin, Felman enfoca seu potencial para o *escândalo* em suas várias dimensões: a falha (*misfire*), o excesso de significação, a falta, invertendo a lógica da crítica austiniana tradicional, que usa sua “teoria” para mostrar como se fazem coisas com as palavras, ao mostrar o que Austin *faz*.

Em seu quarto capítulo, Felman parte do problema do referente para chegar à conclusão de que Austin deve ser lido lado a lado com a psicanálise, especialmente lacaniana. O referente não pode ser acessado diretamente, mas, apesar de haver leituras ingênuas que atribuem a Lacan a crença de que a linguagem se constitui apenas de significantes sem referentes, é via Lacan que o problema se recoloca. Assim afirma Felman:

Contrariamente à concepção tradicional de referente, contudo, o conhecimento referencial da linguagem não é visto aqui como conhecimento constativo, cognitivo: nem para a psicanálise, nem para a análise performativa, a linguagem é uma *declaração* do real, um mero reflexo do referente ou sua representação mimética. Bem ao contrário, o referente em si é produzido pela linguagem como seu próprio *efeito*. Tanto o ato analítico quanto o performativo são efeitos de linguagem — mas efeitos referenciais de linguagem. Isso significa que, entre linguagem e referente não há mais uma simples oposição (nem há identidade, por outro lado): a linguagem torna-se parte

daquilo a que ela se refere (sem ser, contudo, tudo aquilo a que se refere). O conhecimento referencial da linguagem não é conhecimento *sobre* a realidade (sobre uma entidade separada e distinta), mas é conhecimento que *tem a ver com a realidade*, que age na realidade, já que *é*, em si mesmo – ao menos em parte – aquilo do que essa realidade *é* feita. O referente não é mais simplesmente uma *substância* preexistente, mas um *ato*, ou seja, um movimento dinâmico de modificação da realidade. (itálicos da autora)

Passa-se, via Austin, de *enunciados (statements) a enunciações (utterances)*, pois toda enunciação apresenta sempre um *excesso* com relação a um enunciado. O excesso referencial das enunciações apresenta resíduos energéticos, que criam uma assimetria entre as duas instâncias, ao contrário da tese de Benveniste que diz que um enunciado performativo é autorreferente, que o enunciado é igual ao ato que produz. A isso soma-se a dimensão do erro, da falha, do *misfire* austiniano, das condições de felicidade de um ato performativo (que estabelecem a possibilidade de sua efetividade): a capacidade da falha é inerente ao performativo, bem como a *falta* é constitutiva da teoria lacaniana: “O ato de falhar abre o espaço da referencialidade – não porque *algo esteja faltando*, mas porque *algo mais é feito*, ou porque algo mais é dito: o termo ‘falha’ (*misfire*) não se refere a uma ausência, mas à encenação (*enactment*) de uma diferença”. A relação entre Austin e Lacan costurada por Felman é fundamentada com base em uma aparente intraduzibilidade entre as duas cosmovisões, psicanalítica e analítica, continental e insular, francesa e inglesa, entre tantas outras, porém, povoada de coincidências e pontos de contato somente perceptíveis através desse mesmo excesso referencial. Trata-se, para ela, de um não-confrontamento, de um encontro que não se deu, como no famoso debate entre Austin e Derrida em Royaumont em 1958. Para Felman, no entanto, esses mundos encontram-se, (im) precisamente:

Se as línguas falham em se encontrar, é porque elas são *autorreferenciais*, porque agem – afetam o real – somente ao referirem-se a si mesmas. O que permanece *intraduzível*, o que se perde de uma língua a outra e o que a passagem entre línguas está sempre condenada a perder, é, então, precisamente o funcionamento *performativo* de uma língua, a maneira que uma língua tem de se referir a si mesma e, ao mesmíssimo tempo, de perder sua própria autorreferencialidade ao transportar o referente para além de si mesma em direção à realidade. Agora, se Lacan e Austin se comunicam no exato nível da intraduzibilidade, do encontro perdido entre as línguas, é porque seus pensamentos teóricos são, em si, sobretudo, *atos linguísticos*. E, embora o corpo linguístico de seus respectivos atos permaneça de fato intraduzível, as coincidências teóricas entre eles se dão, todavia, no ponto exato em que os atos são articulados com a linguagem: onde uma teoria dos atos é concebida dentro e através de uma linguagem que constitui um ato. (itálicos da autora)

Esses atos, necessariamente, inscrevem-se na dimensão do corpo, do momento em que a língua se move para produzir língua até a percepção de que os atos são efeitos da linguagem: passagem à ação, efeitos-significantes. Permito-me uma última citação:

Se o problema dos atos humanos consiste, assim, na relação entre linguagem e corpo, é porque o ato é concebido – pela análise performativa, bem como pela psicanálise – como aquilo que problematiza ao mesmo tempo a separação e a oposição entre os dois. O ato, uma produção enigmática e problemática do *corpo falante*, destrói, de início, a dicotomia metafísica entre o domínio do “mental” e o domínio do “físico”, derruba a oposição entre corpo e espírito, entre matéria e linguagem. “Um corpo”, diz Lacan, “é linguagem surgindo enquanto tal” (“Le symptôme,” p. 50”).

Playing the devil, fica ao leitor a diversão de pensar essas ideias na tradução.

Purugunta aonde vai. Difunde-se por todo o globo o canto de trabalho: tribos indígenas cantam para a pesca dos peixes com timbó, diversos grupos celebram plantações e colheitas com cantos, escravos africanos cantavam nas *plantations* americanas, pedreiros assobiam nas construções civis, cantadeiras entoam nas tecelagens, ao debulhar o milho etc., por toda parte o canto se associa ao labor nesse paradoxo estético entre dor e prazer; e mais, com audiências participativas, essa prática permite aos *performers* de algum modo controlar seu ambiente pela captura das palavras, que por vezes não descrevem absolutamente nada do que está sendo feito. Vejamos este canto das Destaladeiras de Fumo de Arapiraca, no Alagoas:

Leva eu, saudade

Eu tava forrando a cama
 A cama do meu amor
 Deu um vento na roseira
 A cama se encheu de flor
 Leva eu, saudade,
 Se me leva, eu vou

O meu amor foi embora
 No caminho se assentou
 Se eu soubesse onde era
 Mandava plantar fulô
 Leva eu, saudade,
 Se me leva, eu vou
 [...]

Então o canto de trabalho está intimamente ligado a esse mesmo trabalho, mesmo que não trate dos atos em questão; ele de algum modo trata de outras questões em jogo na experiência de quem canta, como a vida amorosa das destaladeiras de fumo. Isso não é um ponto que possa ser provado ou medido, mas é difícil negar sua importância. Bruce Jackson aponta isso nas canções que os prisioneiros do Texas cantam enquanto labutam. Depois de mencionar como o canto de trabalho fornece um ritmo que regula os procedimentos e evita acidentes, além de ajudar a passar o tempo e prover um escape para as tensões e a frustração (no caso do trabalho escravo e de presidiários), ele diz:

As canções têm outra função. Não estou certo se posso listá-la junto do grupo claro e definido de funções acima citadas, mas estou bastante interessado, a ponto de oferecer aqui uma sugestão: as canções mudam a natureza do trabalho ao colocar o trabalho no enquadramento do trabalhador, e não dos guardas. Ao incorporar o trabalho com sua canção enquanto, de fato, cooptam algo que são forçados a fazer de qualquer forma, fazem com que seja *deles* algo que, de outro modo, nunca o seria.

Essa tomada de posse é fundamental para entender a especificidade do canto de trabalho enquanto performance. Por isso, é importante pensar no que acontece quando temos gravações e, portanto, reperformances dos cantos de trabalho, que talvez se relacionem muito com o processo tradutório.

Goethe, nos seus pequenos textos sobre tradução, chegou a uma tripartição das possibilidades tradutórias e, embora tivesse suas preferências, compreendeu perfeitamente que as três eram constituintes da tradição literária de um povo: a tradução singular em prosa (*schlicht-prosaiche*), que serviria para a iniciação de estudos e teria também a função de edificar o leitor por meio do jogo de familiaridade com a língua que ela instaura, já que apresenta o

estranho – o mundo do original – à maneira do mundo em que se produz a tradução — um exemplar seria a *Bíblia* de Lutero. Num segundo momento, teríamos uma tradução em verso que adapta poeticamente tudo ao seu próprio mundo, num processo parodístico (*parodistiche*), como as *belles infidèles* francesas, adaptando as plantas, os animais, o gosto, o metro, tudo, para que funcione como obra poética interna à tradição do tradutor. O terceiro tipo, o melhor para Goethe, “procura tornar a tradução idêntica ao original, de modo que um não deva vigorar ao invés do outro, mas no lugar do outro”; nesse caso, opera-se um afastamento rumo à obra de partida, que incorpora seu estranhamento, num método que amplia as possibilidades poéticas e políticas. Vejamos então as gravações.

Em 1982 foi lançado no Brasil o disco *O canto dos escravos*, com interpretações de Clementina de Jesus, Tia Doca e Geraldo Filme — três sambistas negros engajados na causa negra — para uma seleção de cantos vissungos de Diamantina, anotados a partir dos poucos ex-escravos que ainda os sabiam de cor, em 1928, por Aires da Mata Machado Filho, para ser publicado em livro, em 1943, como *O negro e o garimpo em Minas Gerais*.

Canto II

Muriquinho piquinino,
 ô parente,
 muriquinho piquinino
 de quissamba na cacunda
 Purugunta aonde vai,
 ô parente.
 Purugunta aonde vai
 Pru quilombo do Dumbá:
 Ei chora-chora mgongo ê devera
 chora, mgongo, chora

Ao ouvir o disco, temos então vozes negras engajadas numa libertação contínua do negro após a abolição — ainda favelado, social e economicamente abusado no campo e na cidade. Junto a essas vozes engajadas, estão percussões gravadas em estúdio para acompanhar o procedimento. Poderíamos dizer que, de certo modo, temos aqui aquela “prosa singela” que busca nos atualizar sobre o canto vissungo, com uma adaptação ao nosso gosto, com uma instrumentação de tambores que certamente não podia fazer parte da prática do canto de trabalho. Há um deslocamento da performance para o disco que também é acompanhado por um deslocamento de suas funções: o canto de trabalho se torna um canto de protesto contra a escravidão continuada das práticas sociais brasileiras; do canto cru de trabalho, temos também seus vínculos instrumentais com o samba carioca e paulista. Chamá-lo de “prosa singela”, como aqui fizemos, não tem nenhum sentido de avaliação estética pejorativa, mas apenas indica uma intervenção mínima, voltada para transmitir, tanto quanto possível, a prática do passado, com algumas notas explicativas sobre contexto original de execução e algumas questões linguísticas.

No entanto, os processos de regravação podem ser bem diversos. O grupo Cia. Cabelo de Maria lançou, em 2007, o disco *Cantos de trabalho*, uma antologia de diversos cantos de trabalho femininos de diversas partes do Brasil, de onde tiramos o primeiro canto aqui citado. Diferentemente dos cantos vissungos, há aqui uma variedade de contextos, origens e culturas, que se reorganizam num disco esteticamente estável. Outra variação significativa é o modelo da performance: neste caso, são mulheres que trabalham profissionalmente na música popular e erudita, que estão portanto distantes da cultura que aqui apresentam e representam, e isso fica bem marcado pelo uso de vários instrumentos percussivos, de cordas, sopro, etc., e também pelos modelos de canto muito mais afins aos da música pop. Ao ouvirmos *Cantos de trabalho*, estamos diante de um disco convencional de MPB que tem por origem o

mundo do trabalho feminino, tão pouco observado. Então há algo da paródia das *belles infidèles* de fato; nada aqui remete às práticas originais, mas tudo é adaptado ao gosto estético do contexto de chegada. Esse efeito torna-se bastante claro quando contrastamos as faixas interpretadas pela Cia. Cabelo de Maria com as poucas faixas do disco em que ouvimos as Destaladeiras de Fumo de Arapiraca; nestes casos, ouvimos apenas as vozes, sem acompanhamento musical, com timbres muito diversos daquele do canto pop, simultaneidades sonoras por vezes descontínuas, ruídos, etc., todo o ambiente sonoro se altera e também suas relações performáticas. Mais uma vez, não se trata de infidelidade pura e simples: o disco é um projeto meticuloso, acompanhado por textos introdutórios, transcrição das letras, explicação de contextos, etc. Ou seja, há todo um paratexto que equilibra a solução estética domesticadora, o que faz com que esse disco possa se tornar, criticamente, uma porta de entrada pra o ouvinte imaginar as tradições orais e como elas poderiam ser resgatadas dentro da tradição urbana dos discos, estúdios, etc. Um efeito similar temos num disco muito recente de Juçara Marçal e Cadu Tenório, *Aganga*, lançado em 2015; nesse disco, a dupla faz versões dissonantes e experimentais dos cantos vissungos, acompanhados de sintetizadores, bateria eletrônica, objetos amplificados, violinos, violão, ruídos etc. Certamente, num caso como este, muito afim, em parte, aos *Cantos de trabalho*, temos um resultado que deixa absolutamente claro que não se trata de reproduzir a performance original; não há melancolia da perda, mas um uso do passado reinserido no presente, adaptável e moldável às mudanças estéticas; podemos dizer que aqui se estabelece uma verdadeira estética do ruído que nos ajuda a pensar a situação do negro brasileiro no séc. XXI.

Por fim, temos o trabalho já clássico de Alan Lomax, que registrou um sem número de gravações de cantos populares norteamericanos; um dos trabalhos mais famosos são as gravações feitas em presídios no sul dos Estados Unidos, mais especificamente no

presídio Parchman Farm, entre 1947-8, que estão reunidas nos discos *Prison songs vol. 1* e *Prison songs vol. 2*. Temos aqui gravações locais, feitas na hora, com os prisioneiros — há uma verdadeira tradição de gravações deste tipo entre os norte-americanos que, infelizmente, ainda é incipiente no Brasil. Na canção “Dont’cha hear poor mother calling?”, que dá nome ao segundo volume:

*Dont’cha hear your poor mother calling?
Calling you, poor boy, (she’s) calling you.*

*She call like her heart’s in trouble
It’s all ‘bout you, poor boy, it’s all about you.*

*You better run home to your mother
Run boy run, poor boy, run poor boy*

*She call like her house’s on fire
Burning down, poor boy, burning down*

*You better run home to your mother
Run boy run, poor boy, run poor boy*

Cê num vê que a mamãe te chama?
Te chama, tadinho, te chama sim.

Te chama que nem um peito sofre,
Por tua causa, tadinho, por tua causa sim.

Corra logo pra tua mãezinha,
corra logo, tadinho, corra logo sim.

Te chama que nem se um incêndio em casa
que já cai, tadinho, que já cai sim.

Corra logo pra tua mãezinha,
corra logo, tadinho, corra logo sim.

Nela, ouvimos como fundo instrumental as picaretas utilizadas pelos presidiários para quebrar pedras; ao mesmo tempo, há um coro improvisado de diversos homens que cantam juntos, guiados pelos vocais de Bull e Hollie Dew, mas que ao mesmo tempo incorporam várias vozes improvisando a cada instante, comentando o próprio canto, rindo, etc. A performance torna-se, nesta gravação, absolutamente estranha ao modelo estetizante das que citamos até agora; a situação de sofrimento físico fica patente pelo som das picaretas, o contexto prisional assume todo o espaço da gravação, de modo que temos algo similar ao último modelo de tradução proposto por Goethe.

Não à toa, alguns diriam que esta seria a melhor forma de registrar as performances originais, porque aqui elas estariam em sua verdade, em sua origem. Esse truísmo, no entanto, como todo truísmo, cai num simplismo flagrante, porque esquece que toda performance é única em seu acontecimento e esquece que o contexto (ambiente, plateia, cheiros, etc.) é parte de toda performance; por isso, a gravação *in loco*, por mais instigante que seja, por mais alteridade que nos traga, não é o original — não há original perdido —, mas é ela própria uma reperformance que altera seu contexto. Para viver o contexto original, seria necessário estar no local, na hora, vendo as picaretas, as faces de cansaço, percebendo quem parava de cantar pra respirar, sentindo o cheiro do ambiente, do suor, etc.; e mesmo assim não teríamos a performance original, porque para a alcançarmos teríamos de não ser nós mesmos ouvintes afastados, mas membros participativos dos cantos de trabalho, então seria preciso pegar a picareta e sentir o próprio suor, cantar sem fôlego no risco de desafinar, enfim, tomar posse daquele trabalho que não seria, no fundo, nosso; e mesmo assim não alcançaríamos a performance original, que não é de uma pessoa só, mas do grupo inteiro ao mesmo tempo, e cada indivíduo vive sua performance numa performance maior; e mesmo assim não alcançaríamos o original, que é diverso a cada instante que

se realiza e é diverso de si na própria duração em que se realiza; e mesmo assim não alcançaríamos o original, porque a origem da performance está para sempre já rasurada, já traduzida, aberta a novas vozes e ouvidos. Por isso, os cantos de trabalho, mesmo que não tenham sido traduzidos, no sentido estrito de tradução, são já um modelo incontornável de toda tradução poética. No fim das contas, poderíamos nos perguntar o que acontece quando um canto de trabalho é de fato traduzido para outra língua.



A crueldade do sonho. O teatro só poderá voltar a ser ele mesmo, isto é, voltar a constituir um meio de ilusão verdadeira, se fornecer ao espectador verdadeiros precipitados de sonhos, em que seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo se expandam, num plano não suposto e ilusório, mas interior.

Em outras palavras, o teatro deve procurar, por todos os meios, recolocar em questão não apenas todos os aspectos do mundo objetivo e descritivo externo, mas também do mundo interno, ou seja, do homem, considerado metafisicamente. Só assim, acreditamos, poderemos voltar a falar, no teatro, dos direitos da imaginação. Nem o Humor nem a Poesia nem a Imaginação significam qualquer coisa se, por uma destruição anárquica, produtora de uma prodigiosa profusão de formas que serão todo o espetáculo, não conseguem questionar organicamente o homem, suas idéias sobre a realidade e seu lugar poético na realidade.

Mas considerar o teatro como uma função psicológica ou moral de segunda mão e acreditar que os próprios sonhos não passam de uma função de substituição é diminuir o alcance poético profundo tanto dos sonhos quanto do teatro. Se o teatro, assim como os sonhos, é sanguinário e desumano, é, muito mais do que isso, por manifestar e ancorar de modo inesquecível em nós a idéia de um conflito eterno e de um espasmo em que a vida é cortada a cada minuto, em que tudo na criação se levanta e se exerce contra nosso estado de seres constituídos, é por perpetuar de um modo concreto e atual as idéias metafísicas de algumas Fábulas cuja

própria atrocidade e energia bastam para desmontar a origem e o teor em princípios essenciais.

Sendo assim, vê-se que, por sua proximidade dos princípios que lhe transferem poeticamente sua energia, essa linguagem nua do teatro, linguagem não virtual mas real, deve permitir, pela utilização do magnetismo nervoso do homem, a transgressão dos limites comuns da arte e da palavra para realizar ativamente, ou seja, magicamente, *em termos verdadeiros*, uma espécie de criação total, em que não reste ao homem senão retomar seu lugar entre os sonhos e os acontecimentos.

Amor é. Tudo em volta é tão vermelho. Pés descalços, saia longa em giro curto, pausas lá e cá, a cena é mais distante, os pés — a bem da verdade — mal se veem, enquanto logo acima a cabeleira longa-gris amplia os círculos da saia, talvez branca, e a voz se lança à capela:

Eu não vou negar que sou louco por você
Estou maluco pra te ver
Eu não vou negar

Eu não vou negar sem você tudo é saudade
Você traz felicidade
Eu não vou negar

Eu não vou negar você é meu doce mel
Meu pedacinho de céu
Eu não vou negar

Em algum dia de 2009 ou 2010, a memória tem dessas coisas, fui ver o show de Maria Bethânia, porque admiro Maria Bethânia, porque conheço uma boa parte da carreira de Maria Bethânia, mas principalmente porque era Maria Bethânia e ali estaria inevitavelmente o corpo de Maria Bethânia, com a voz, amplificada por microfones e caixas de som, de Maria Bethânia. A voz-só de Bethânia cantou estes primeiros versos, em que assume seu desejo; versos ingênuos, por certo, mas de potência inesperada que me pôs em transe. Do transe muito material que a voz de alguém que canta pode produzir em qualquer um, do transe corpóreo de toda performance. Até que em dado ponto explode num refrão:

É o amor
 Que mexe com minha cabeça
 E me deixa assim
 [...]

A canção é tão famosa que dispensa transcrição completa. O que importa é que apenas nesse momento, quando o óbvio foi tão violentamente jogado na minha cara pela melodia e pela letra do refrão que assolaram as rádios e televisões nacionais no início da década de 1990, apenas nesse momento o transe se rompeu, o *punctum* se desfez na consciência do que eu estive ouvindo. Meu preconceito — burguês? erudito? — musical nunca sequer ouviu a canção para além do que se vomitava diariamente nas mídias de 1991, meu preconceito escudou pela primeira vez diante de um corpo muito determinado, que, porque performa, significa e, porque performa, realiza.

Não existe uma canção abstratamente. Sua notação musical é apenas uma das interpretações possíveis, ou um rascunho do possível. Toda canção, como arte oral, só pode se dar durante a performance, mesmo que gravada. A canção de Zezé di Camargo & Luciano não se restringe à voz e aos corpos de Zezé di Camargo em terça caipira com Luciano; a canção é a abertura por onde o corpo e a voz se fazem sentido, é o espaço em que a forma se completa sempre a caminho — como na etimologia de *performance* — uma canção só é canção quando está num corpo. Daí que seja sempre necessário recusar de novo e de novo os discursos que cobram da poética da canção regras da poética escrita. Daí que seja necessário recusar a linha abstrata que considera todo escritor de poemas escritos como poeta, enquanto restringe o termo poeta apenas a alguns cancionistas, segundo regras de valoração extremamente vagas que tornam a palavra “poeta” — essa palavra de “fazedor”, que temos sempre e sempre de desmistificar — em título honorífico da metafísica da linguagem. A longa carreira de

Bethânia, capaz de transitar entre a suposta elite cultural e os *hits* da AM, no decorrer de cinco décadas, é um exemplar precioso da poética do corpo e da poética no corpo.





Möcht ich sein. O corpo toma o texto, altera seu sentido a todo instante, porque há um corpo do sentido e há sentidos do corpo. Em alguns casos, isso ganha uma percepção bem clara. Num show de 1991, a cantora Georgette Dee, acompanhada ao piano por Terry Truck, cantou o poema de Erich Kästner intitulado “Zehn Frauen” (“Dez damas”), numa versão musicada pelo próprio Truck. Vejamos a letra:

An deinem Munde

Und zur selben Stunde

In fernem Land

An einem anderen Mund

Und während ich dort wär

Wär ich auch hier

Und wenn ich fort wär

Wär ich bei dir

Wenn ich dich küsse

Fliegt ein glühender Stern durch die Nacht

Küss ich den Andren

Sterben tausend Mann tausend mal in der Schlacht

Bei jedem Wimperschlag

Geschehen Geburt und Tod

Ist hier Tag ist woanders Nacht

So viele Lippen sind rot

Zehn Frauen möcht ich sein

Zehn Frauen möcht ich sein

*In Treue gehüllt und Betrug
Zehn Frauen möcht ich sein
Zehn Frauen möcht ich sein
Und immernoch wärs nicht genug*

*In Rom und im Ritz
Und im Beduinenzelt
Im Krönungsmantel
und ganz ohne Kleid*

*Zehn Frauen möcht ich sein
Zehn Frauen möcht ich sein
Zehn mal zur selben Zeit*

*Zehn Frauen möcht ich sein
Zehn Frauen möcht ich sein
Zehn mal ich selbst auf der Welt*

*Wenn ich dich umarme
Umarm ich dann nur dich?
Hälst du mich im Arme
Umarmst du wirklich mich*

*Man ist in sich verbannt
Und gefangen für alle Zeit
Im Krönungsmantel
und ganz ohne Kleid*

*Mit dunklem Flügelschlag
Ziehen stumm die Wildschar dahin
Ist hier Tag ist woanders Nacht
Sag mir doch sag mir doch sags mir doch wo ich bin*

*An deinem Munde
Und zur selben Stunde
In fernem Land
an einem anderen Mund*

*Und während ich dich küsse
Schreibt einer sein erstes Gedicht
Während ich dich liebe
Liebst du mich nicht*

Em tua boca
se um relógio toca
no mesmo instante
estou ante outra boca

E estando longe
estou aqui
vou tão distante
tão junto a ti

E se eu te beijo
eis um astro de noite luzindo no céu
e beijo o outro
morrem homens milhares num mesmo escarcéu

Se pisca o teu olhar
irei morrer parir
dã cá quando é noite lá
tantos lábios num carmim

Dez damas quero ser
dez damas quero ser
na confiança infiel
Dez damas quero ser
dez damas quero ser
e quero mais um papel

Em Roma e em Paris
e mesmo em Teerã
num manto régio
e sem sutia

Dez damas quero ser
dez damas quero ser
dez sob o mesmo céu
Dez damas quero ser
dez damas quero ser
dez neste mundo meu

Se eu te abraço
só abraço a ti?
E entre teus braços
sou eu ali?

Tudo é exílio só
prisão, ardor e afã
Num manto régio
e sem sutia

Breu de asas a voar
vendo a selva do povo em que vou
dia cá quando é noite lá
diz então diz então diz então onde estou

Em tua boca
se um relógio toca
no mesmo instante
estou ante outra boca

E enquanto te beijo
algum poeta se faz
e enquanto te amo
não me amas mais

Kästner foi famoso por suas obras infantis e por poemas satíricos, como em parte parece ser o caso do que temos aqui, na forma de uma persona feminina que não necessariamente precisa se identificar com o autor. A cisão entre o corpo masculino de Kästner e o corpo poético feminino do poema permite um distanciamento

na leitura, uma visão da figura feminina como inconstante, desejosa de muito mais do que a singularidade corpórea pode oferecer ao humano: estar aqui e lá, com vários amantes ao mesmo tempo, eis o impossível, eis o cerne do desejo, sobretudo se pensarmos no erotismo como uma dança com o interdito, como sugeria Bataille. Seria possível imaginar que, na versão de Terry Truck, até segunda ordem, pouco se alteraria do sentido, da cesura entre autor e voz que estabelece o poema.

No entanto, quem cantou pela primeira vez uma versão de “Zehn Frauen” foi Georgette Dee, e Georgette, ou Frau Georgette, como ela mesma se intitula nas falas entre as canções, bem, Frau Georgette nasceu homem. Georgette Dee é o nome artístico de uma diva travestida nascida em 1958, cujo nome civil desconhecemos; ela tem uma carreira que começa com gravações ainda em 1981, quase sempre em parceria musical com Terry Truck ao piano, que por vezes assume a voz. Em todo momento, o jogo de corpo e voz (a voz de Georgette sugere um corpo masculino que a canta, apresenta um timbre mais grave por vezes, não se trata por certo de contratenor) recusa a univocidade fácil: a imagem de uma diva com vestido, cabelos longos, com uma voz de tenor. No caso, não há nenhum interesse de camuflar ou tornar-se mulher pura e simplesmente, mas é nessa recusa do binômio categorizante dos gêneros que se dá seu canto. Então o que acontece quando o poema de Kästner, musicado por Truck, é incorporado pela voz de Dee? Quais são os sentidos de querer ser dez damas ao mesmo tempo, quando este corpo não é o corpo distanciado do autor, nem o corpo feminino abstrato do poema? A tensão se dá num duplo movimento, que a todo instante remete aos corpos: o desejo do interdito, de amar e ser amada em muitos pontos, precisa primeiro passar pelo desejo de outro interdito, o de cruzar os gêneros, ou mais especificamente, o de cruzar os sexos. Quando Dee canta “Zehn Frauen”, gênero e sexo já não podem ser a mesma coisa, gêneros já não podem mais ser dicotômicos, mas

é o próprio desejo que se revela múltiplo, em dez damas ou mais, em dez damas quando não se é exatamente nem mesmo uma. Algo nessa instabilidade nos aponta para o “Manifesto contrassexual” de Beatriz Preciado, quando afirma que:

No contrato contrassexual, os corpos se reconhecem como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes. Reconhecem em si mesmos a possibilidade de aceder a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de enunciação, enquanto sujeitos, que a história determinou como masculinas, femininas ou perversas. Por conseguinte, renunciam não só a uma identidade sexual fechada e determinada naturalmente, como também aos benefícios que poderiam obter de uma naturalização de suas práticas significantes.

Georgette Dee faz isso porque canta o poema do outro, a melodia do outro, a voz do outro, ela própria outra.

Um cavalo de Troia. A noção de uma identidade original ou primária do gênero é frequentemente parodiada nas práticas culturais do travestismo e na estilização sexual das identidades *butch/femme*. Na teoria feminista, essas identidades parodísticas têm sido entendidas seja como degradantes das mulheres, no caso das *drags* e do travestismo, seja como uma apropriação acrítica da estereotipia dos papéis sexuais da prática heterossexual, especialmente no caso das identidades lésbicas *butch/femme*. Mas a relação entre a “imitação” e o “original” é mais complicada, penso eu, do que essa crítica costuma admitir. Além disso, ela nos dá uma indicação sobre a maneira como a relação entre a identificação primária — isto é, os significados originais atribuídos aos gêneros — e as experiências posteriores do gênero pode ser reformulada. A *performance* da *drag* brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significante: sexo anatômico, identidade de gênero e *performance* de gênero. Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da *performance*, então a *performance* sugere uma dissonância não só entre sexo e *performance*, mas entre gênero e sexo, e entre gênero e *performance*. Por mais que crie uma imagem unificada da “mulher” (a que seus críticos se opõem frequentemente), o travesti também revela a distinção dos aspectos da experiência do gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual. *Ao imitar o gênero, a drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero — assim como sua contingência.* Aliás, parte do prazer, da vertigem

da *performance*, está no reconhecimento da contingência radical da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias. No lugar da lei da coerência heterossexual, vemos o sexo e o gênero desnaturalizados por meio de uma *performance* que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada.

A noção de paródia de gênero aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás, a paródia que se faz é *da* própria ideia de um original; assim como a noção psicanalítica da identificação com o gênero é constituída pela fantasia de uma fantasia, pela transfiguração de um Outro que é desde sempre uma “imagem” nesse duplo sentido, a paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual se molda o gênero é uma imitação sem origem. Para ser mais precisa, trata-se de uma produção que, com efeito — isto é, em seu efeito —, coloca-se como imitação.



Garoto natural. A cantiga de ninar poderia ser um ponto experimental impressionante das possibilidades tradutórias implicadas na voz e no corpo. Cantar para alguém dormir é a forma mais perceptível da voz como toque, como carícia que se dá à criança ainda infante, ou mais tarde, quando ensaia e enfrenta a língua que lhe coube; cantar para a criança é uma prática difundida em quase todos os lugares, como modo de (re)apresentar a voz familiar que já se ouvia dentro do útero, como calmante de cólicas, como aconchego do espaço do sono, enfim, carícia. Mas ainda mais importante, sobretudo no caso dos recém-nascidos, é a presença de uma letra no canto, de um sentido que se desloca e se reapresenta como uma relação a dois, voz e ouvido, corpos aproximados; porque não se canta apenas a cantiga tradicional de ninar, como “Dorme neném”, mas também cirandas infantis, tal como “Se essa rua fosse minha”, ou mesmo canções do repertório popular, tais como — poderíamos imaginar — peças de Cartola, ou mesmo árias do universo erudito, uma Bachiana de Villa-Lobos, a violenta “Mackie Messer” de Brecht & Weil, ou improvisações várias. Ana Lúcia Cavani Jorge, no livro *O acalanto e o horror*, discute como as letras terríveis de muitas cantigas de ninar entram em choque com a doçura da melodia e do canto, para psicanaliticamente propor que vejamos o acalanto como “um ritual complexo que ora tende ao exorcismo, à castração, ora à sua elaboração”. A tensão entre texto de horror e som de adormecer é um ponto delicado que aponta para os horrores do adulto e apresenta a criança a esse mesmo mundo, ao mesmo tempo em que numa espécie de consolo duplo busca fundar um lugar simbólico para a criança e para o adulto. Então o que acontece com uma canção deslocada de seu

contexto originalmente distanciado do ninar, como “O mundo é um moinho”, o que acontece quando ela não se dá entre pai e filha adolescente, mas entre pais e filhos que nem falam? Como aceitar que “de cada amor tu herdarás só o cinismo” seja uma fala, uma troca possível entre dois corpos tão descontextualizados? Mais, como pensar que na canção desiludida, o corpo (m)(p)aterno de quem canta, mesmo que sem vínculo algum de sangue, seja capaz de acalantar? No canto de ninar, alguém que canta estraçalha as possíveis interpretações do texto-canção para instaurar o canto como relação física de confiança aquém e além texto, porém por meio do texto, per-texto; o sentido se funda porque há corpos que traduzem (levam daqui para ali) o canto; porque o canto depende sempre da performance. Nem é necessário pensarmos mais a fundo em implicações psicológicas sobre como determinadas canções permanecerão na memória da criança como verdadeiros mantras desse momento; nem precisamos sugerir as inúmeras configurações fônicas que a criança maior pode fazer com as palavras estranhas, com a dificuldade de interpretar o texto. A canção está lá, inteira, como canção de ninar.

E o que dizer então das canções em outras línguas, ou da canção traduzida em cantiga de ninar? Seria possível imaginarmos “Nature Boy”, canção de Eden Ahbez cantada por diversos intérpretes, cuja versão mais famosa é talvez a de Nat King Cole, já traduzida e cantada em português por Caetano Veloso como “Encantado”¹; seria possível retomarmos a canção em sua visão edênica de um jovem, com suas notas homoeróticas, ou autoeróticas, numa cantiga de ninar em português; travessia de vozes e línguas que acabam numa noite, num encontro qualquer:

1 A tradução de Caetano, feita em 1972, só foi lançada em disco em 2007, numa reunião de raros e inéditos. No entanto, foi gravada por Ney Matogrosso (1979) e Maria Bethânia (2005).

Nature boy

*There was a boy,
 a very strange
 enchanted boy.
 They say he wandered very far,
 very far
 over land and sea.
 A little shy
 and sad of eye
 but very wise was he

 And then one day
 a magic day he passed my way
 and while we spoke of many things
 fools and kings
 this he said to me:
 "The greatest thing
 you'll ever learn
 Is just to love
 and be loved in return".*

Garoto natural

Era um rapaz
 de estranho encanto,
 era um rapaz,
 dizem que viajou por cá
 e acolá
 sobre terra e mar,
 com timidez
 na triste tez,
 mas o maior saber.

 Um dia enfim,
 num dom de dia veio a mim,

e ao conversarmos sobre reis
réus e afins,
ele disse assim —
“O grande dom
que se há de ter
é o mero amor
de dar e receber.”

Caberia, talvez, analisar o que acontece no texto quando ele se desdobra em português, ou se traduz, para vermos como o sentido se abre à tradução poética como relação entre os dois discursos (inglês e português); porém nesse canto as relações anteriores parecem se rasurar, sem origem, em nome da relação mais presente; numa performance de ninar, precisaríamos de mais, de uma voz a que se desse o canto e o texto, de uma voz que ofertasse o canto como dom e toque, o canto baixo, suave, grave, de ninar, que tocasse de algum modo essa outra voz que agora nina.

φαίνεται μοι. Do imenso *corpus* poético atribuído a Safo, só nos restaram três ou quatro poemas (quase) inteiros. Dentre eles, o que hoje costuma ser editado como frag. 31 é muito provavelmente a peça mais conhecida de toda a poesia lírica grega antiga.

φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
ἔμμεν' ὄνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδῃ φωνεί-
σας ὑπακούει

καὶ γελαίσας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μὰν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν,
ὥς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε' ὥς με φώναι-
σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει,

ἀλλ' ἄκαν μὲν γλῶσσα ἴεαγε λέπτον
δ' αὐτίκα χρῶι πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημμ', ἐπιρρόμ-
βεισι δ' ἄκουαι,

ἴεκαδε μ' ἴδρωσ ψῦχος κακχέεται† τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκηγ δ' ὀλίγω 'πιδεύης
φαίνομ' ἔμ' αὐται·

ἀλλὰ πὰν τόλματον ἐπεὶ †καὶ πένητα†

Num deslumbre ofusca-me igual aos deuses
esse cara que hoje na tua frente
se sentou bem perto e à tua fala
doce degusta

e ao teu lindo brilho do riso — juro
 que corrói o meu coração no peito
 porque quando vejo-te minha fala
 logo se cala
 toda a língua ali se lacera um leve
 fogo surge súbito sob a pele
 nada vê meu olho mas ruge mais ru-
 ído no ouvido
 corre a água e inunda-me o arrepio
 me arrebatava e resto na cor da relva
 logo me parece que assim pereço
 nesse deslumbre
 tudo é suportável se até um pobre...

Essa peça impressionante, escrita e traduzida em estrofe sáfica, que foi muito provavelmente cantada na ilha de Lesbos em algum momento, deixa um espaço interpretativo para decidirmos se o corpo entra em colapso porque tem amor ou porque tem ciúme: é inveja de alguém que consegue não perder o corpo (o homem), ou delírio porque aqui se descobre outro corpo para além da amada e de Safo? Mas é desnecessário aqui especularmos com vagar sobre a função social deste poema na Grécia arcaica; nem precisamos acreditar piamente que o poema seja de Safo. Basta pensar que teve sua vida pela Grécia sob o nome de Safo e que, em geral, quem o cantasse incorporava Safo, tornava-se Safo por um átimo, tal como diz Gregory Nagy que o aedo que cantava Homero tornava-se Homero enquanto o cantava. A questão é que o corpo ali incorporado seria feminino, num mundo patriarcal que muitas vezes relegava boa parte de suas funções apenas aos homens (exceção feita, no caso, às cortesãs que tocavam, cantavam e dançavam). Nesse incorporar de Safo, o(a) cantor(a) dava sua voz à poesia sáfica, ou à poesia dita sáfica, para tornar-se performaticamente Safo; mas simultaneamente, e isso é o que

mais interessa, o inverso deveria acontecer: quem cantava também dava à voz Safo, transmudava o que originalmente se cria Safo em sua própria voz, apropriava-se, colocava o próprio corpo em jogo e — com ou sem consciência disso — alterava o texto de Safo. Em sentido material: a melodia recebia alterações de transmissão, assim como o texto, ambos guardados na memória, numa espécie de longo telefone sem fio, e mais, os timbres, tempos, modos desse canto só poderiam se dar no novo corpo, a cada nova performance. Num mundo eminentemente oral, Safo sobreviveu ou se criou por uma série de corpos hoje anônimos. Mas essa série de corpos e de incorporações de algum modo permanece como tradição do que hoje nos aparece como texto, editado sem voz.

Em alguns casos, nós pudemos ver, já no mundo romano, Safo reaparecer, dar-se à voz de outros homens, também em outra língua. O caso exemplar é o poema 51 de Catulo, uma criação via tradução, com o mesmo metro da poesia de Safo:

*Ille mi par esse deo videtur,
ille, si fas est, superare divos,
qui sedens adversus identidem te
spectat et audit*

*dulce ridentem, misero quod omnes
eripit sensus mihi: nam simul te,
Lesbia, aspexi, nihil est super mi
<vocis in ore;>*

*lingua sed torpet, tenuis sub artus
flamma demanat, sonitu suo
tintinant aures, gemina teguntur
lumina nocte.*

*otium, Catulle, tibi molestumst:
otio exsultas nimiumque gestis:
otium et reges prius et beatas
perdidit urbes.*

Ele me parece divino mesmo,
 ele — não blasfemo — supera os deuses
 quando então sentado na tua frente
 te olha e te escuta

num sorriso doce e assim me arranca
 todos os sentidos e mal te vejo,
 Lésbia, logo sinto que já não resta
 voz no que falo

mas a língua trava uma tênue flama
 mana sob os membros em som sozinho
 rui ouvido cobre-se em gêmea noite a
 luz dos meus olhos.

O ócio, meu Catulo, te faz miséria
 no ócio é que você exagera exulta
 o ócio no passado arrasava ricos
 reis e cidades.

Qualquer passada de olho repara que o poema de Catulo é uma tradução; qualquer passada de olho repara que o poema de Catulo não pode ser uma tradução: parte da sutileza está na cara. Mesmo para quem não consegue acompanhar os textos na língua original, a tradução é suficiente para vermos a proximidade da criação de Catulo, e ao mesmo tempo é impossível não perceber, já no segundo verso, a blasfêmia que entra em jogo: tomado de amor, ou de ciúme, o poeta arrisca que o outro até mesmo supera os deuses, um sacrilégio da língua. Também é óbvio que, apesar de ambos os poemas terem quatro estrofes, Catulo acresce o nome de Lésbia (ao mesmo tempo nome, máscara, apelido da amada e alusão a Safo de Lesbos), condensa o colapso físico sáfico de três para duas estrofes, além de acrescentar a imagem impressionante da noite gêmea que lhe cobre os olhos. Também desde o quinto verso, sabemos de uma mudança no corpo: *miserio* nos indica que a voz é masculina: traduzindo Safo, Catulo recusa-se a ser Safo, tal

como os cantores anteriores sempre teriam sido. Tudo fica claro quando chegamos à última estrofe, em que o próprio nome de Catulo aparece como assinatura e inversão do jogo poético. Ao expor-se como corpo e nome, é inevitável que o poema grego agora também se exponha ao mundo romano, e esse é todo o problema do ócio (*otium*). Numa sociedade em crescente expansão bélica e econômica, numa sociedade patriarcal como a de Roma, muito se espera da vida pública dos homens, sobretudo quando eles vêm de uma família aristocrática, como Catulo, filho da elite de Verona. Ao revelar-se como corpo romano, o problema pessoal da vida amorosa (e extraconjugal, como podemos ver pelo resto do ciclo de poemas dedicados a Lésbia), torna-se problema cívico e econômico: o homem dedicado à paixão amorosa, aqui como *otium*, é o contrário do homem de negócios (*negotium*), portanto está entregue a um ócio destrutivo — não se trata do ócio com dignidade. Diante do dilema, Catulo encerra o poema numa aporia: apenas constata o poder destrutivo do amor como ócio e, miticamente, pensa nas cidades ricas, nos ricos reis que já se destruíram por causa de um amor ilícito. Ninguém poderia sugerir um local mais adequado do que Troia, tema homérico (o epicentro simbólico da antilírica em Roma), cidade arruinada pelo rapto de Helena, casada com Menelau. Nada disso estava no poema que se revelava como voz e corpo sáfico. Este é um problema de outros corpos: a tradução não leva nada a lugar nenhum, ela transforma e se transforma pelos corpos em performance. Tradução é ócio. Ócio é recusa de vida cívica. Ao trocar a última estrofe por sua interferência pessoal, Catulo literaliza, traducionaliza a voz-performance da qual se apropria. Ato de performance, o novo poema passa a ser e não ser o mesmo (ou quase) que aquele que lhe deu a chance de performar.

Pouco tempo depois, cerca de duas ou três décadas, outro poeta romano também retomaria a ode sáfica: Quinto Horácio Flaco, em sua ode 1.13. Mas aqui não se trata mais do dilema da tradução:

*Cum tu, Lydia, Telephi
ceruicem roseam, cerea Telephi
laudas bracchia, uae, meum
feruens difficile bile tumet iecur.*

*Tum nec mens mihi nec color
certa sede manet, umor et in genas
furtim labitur, arguens
quam lentis penitus macerer ignibus.*

*Vror, seu tibi candidos
turparunt umeros immodicae mero
rixae siue puer furens
impressit memorem dente labris notam.*

*Non, si me satis audias,
speres perpetuum dulcia barbata
laedentem oscula, quae Venus
quinta parte sui nectaris imbuit.*

*Felices ter et amplius
quos irrupta tenet copula nec malis
diuulsus querimoniis
suprema citius soluet amor die!*

Lídia, sempre que a Télefo
céreo braço e cerviz rósea, que a Télefo
louvas ai! o meu fígado
ferve de inflamação crônica biliar.

Quase perco a cabeça, a cor
já me sai do lugar, líquido logo cai
pela face e furtivo diz
como um fogo feroz lento macera-me.

Ardo se o teu alvíssimo
ombro acaso virou alvo na embriaguez
de uma briga de vinho ou se um
moço louco marcou dente nos lábios.

Atenção! não esperes mais

este bárbaro vil contra os dulcíssimos

beijos que em quintessencial
mel de néctar verteu Vênus celestial.

É três vezes feliz ou mais
quem formou relação firme nos vínculos
pois sem lívidas lástimas
só no dia final vai dissolver-se o amor!

Mais uma vez estamos diante de um triângulo amoroso, como em Catulo. Este triângulo também é heterossexual e está na voz de um homem romano, mas aqui a música é outra: em lugar da estrofe sáfica, temos um dístico asclepiadeu, em vez de um homem divinizado diante da amada, temos um nome claro, Télefo, nome que se repete ao fim de verso e irrita e perturba o corpo. A partir disso, Horácio leva o colapso corporal sáfico a outro ponto, um aprofundamento de sua visão medicinal: aqui temos como assunto subjacente à teoria dos quatro humores, presente em Hipócrates e Galeno, temos a sede de um sofrimento no fígado, temos um movimento de calor que é também o de uma inflamação. Os sinais simbólicos de doença tornam-se doença no sentido médico, ao mesmo tempo em que o corpo se expõe inteiro em sua irracionalidade, numa automaceração. Nem há mais hesitação entre sintomas do amor ou do ciúme: tudo aqui é ódio ao nome de Télefo, sofrimento-linguístico-somático, ódio às marcas de vinho e dentadas que Télefo deixa no corpo de Lídia, portanto um jogo de corpos que se atravessam e se marcam. Este corpo horaciano sofre a paixão e propõe, neste poema, o relacionamento estável como única saída, algo que nem é sugerido em Safo ou Catulo; novamente, trata-se de um corpo romano, de questões contemporâneas à política augustana que então se estabelecia com novas regras para o casamento, coerção ao casamento e à geração de filhos. Para além do corpo em crise de Safo, para além do corpo aporético de Catulo, o corpo horaciano propõe-se conformar: nada de tradução, mas ainda e sempre uma transformação do corpo que se dá à voz.



A versão do mesmo. Vejamos, agora, como se comportam diante do mesmo texto-amostra as traduções comuns, “naturais”, destituídas de um projeto estético radical. Estas são, geralmente, de dois tipos: ou se trata de traduções simplesmente mediadoras, que outra coisa não visam senão à útil tarefa de auxiliar a leitura do original, como uma espécie de dicionário portátil ou léxico arrazoado *ad hoc*; ou se trata de traduções medianas, que procuram intermediar de maneira média (como dizia Maiakóvski de certa crítica), guardando da aspiração estética apenas as marcas externas de um dado esforço de versificação (a medida métrica) e de um deliberado empenho rímico (a rima terminal, consoante). A morigeração da intervenção estética e a identificação ingênua entre a complexa e sutil dinâmica da função poética, em sua multiplicidade configuradora, e os aspectos mais óbvios e mais exteriores do exercício desta métrica e o rimário, levam ao obscurecimento da intrincada teia de som e sentido que percorre o texto como um todo, qual disseminado jogo paranomástico, só acessível à leitura partitural própria da tradução radicalmente criativa. Assim, não raro, o empenho estético mediano, morigerado, apesar de suas inegáveis boas intenções, redundando em *Kitsch* involuntário, seja pela imperita seleção dos paradigmas lexicais, seja pela trivialidade das rimas (obtidas, frequentemente, pelo pinçamento de palavras em “estado de dicionário”, ou por um dificultoso contorcionismo sintático, que acusa o “versejador de domingo”). De qualquer modo, se o poeta-tradutor, em seu estoque mobilizável de formas significantes não estiver ao nível curricular da melhor e mais avançada poesia do seu tempo, não poderá reconfigurar síncrono-diacronicamente, a melhor poesia

do passado. Contribuições meritorias nesse campo, avaliáveis positivamente como obras de aturado labor, devoção, erudição e paciência, não podem elidir essa questão fundamental, que diz respeito à metafísica do traduzir: a “diferença ontológica”, por assim falar, que aparta, categorialmente, toda tradução-mediação (embora sob paramentos extrinsecamente “estéticos”) e a operação radical de tradução que designo por *transcriação*.

Revivalists. Desde o surgimento do rock nos anos 50 e 60, o mundo anglófono, de certa forma, inspirou e balizou a produção de música popular por praticamente todo o Ocidente. Naturalmente, outras influências e gêneros surgiram ou mesclaram-se com a tradição popular da música ocidental, mas o rock em inglês, de certa forma, manteve um lugar inalcançável nas paradas de sucesso e na formação cultural de muitos jovens nas gerações subsequentes. Distribuindo-se em épocas e subgêneros que se sucediam nos holofotes e nas paradas de sucesso, o gênero alcança os dias de hoje como paradigma de autenticidade, rebeldia, inovação e sucesso (ainda que, paradoxalmente, grande parte da aura libertária tenha dado lugar a ideologias erudito-conservadoras de jovens fãs que se arvoram do conservadorismo antes impensável no horizonte da rebeldia rockeira do passado). No entanto, a partir dos anos 90, especialmente na primeira década dos anos 2000, certos movimentos de estética retrospectiva, de retomada de modelos e gêneros já antigos (para a música popular contemporânea, 50 anos é muita coisa) começam a surgir e reestilizar o que fez do estilo algo tão notável, seja nos modelos de neofolk, de surf music, punk rock, heavy metal, entre tantos outros. Os estilos urbanos mais recentes como o hip hop e o rap mesclaram-se, em alguns casos, com gêneros estabelecidos de sucesso, e tornaram o cenário algo indistinto para as grandes publicações de crítica musical, como a famosa *Pitchfork*, que indistintamente se atribui a função de baliza crítica especializada, dando notas elevadas apenas para pouquíssimos álbuns excepcionais, de artistas como Radiohead ou Kanye West, redefinindo o cânone. O que há pouco era alternativo ou *indie* ganha holofotes na mídia tradicional e recebe grammies.

Ou passa de rock radicalmente inovador a simulacro de artistas que ficaram datados ou adentraram o limbo do *kitsch*, como U2, Coldplay e Muse.

Nesse contexto de intensa produção cultural da música popular mundial (especificamente anglófone ou fortemente inspirada por esta tradição), algumas das novas gerações de *revivalists* conseguem se destacar, se não musicalmente, ao menos como paradigma de algo de difícil definição, ao reutilizar à perfeição modelos ultrapassados e de sucesso para criar híbridos tradutórios curiosos. Um desses casos é o da dupla dinamarquesa The Raveonettes. Formada por Sune Rose Wagner e Sharin Foo, a música da dupla caracteriza-se principalmente pela transposição do rock dos anos 50 e 60, como dos Everly Brothers (de “Crying in the Rain”, também famosa pela versão dos noruegueses do A-ha) ou das Ronettes (da famosa “Be My Baby”, cuja vocalista Ronnie Spector cantou na faixa “Ode to L.A.” no disco *Pretty in Black* e de onde os dinamarqueses derivaram o próprio nome do grupo), caracterizado pelas harmonias vocais, pela estrutura simples e pela temática amorosa, para os moldes da música alternativa, ou *indie*, contemporânea. Musicalmente, o modelo é reaproveitado composicionalmente a partir de harmonias básicas (o primeiro álbum da dupla foi todo composto em si menor), músicas durando sempre cerca de três minutos, temática amorosa e leve, com aparência de alienação. No entanto, ao transpor um gênero tão convencional como o rock mais descompromissado dos anos 50 e 60 em sua variante norte-americana, fortemente ligado ao cenário da Califórnia e do surfe, entre outros temas, alguns elementos de variação na codificação relativamente rígida do gênero são os que chamam a atenção para a questão da tradução e translação do gênero e da visão de mundo ensolarada dos vocais dobrados em harmonias simples de Los Angeles e das praias norte-americanas: ruídos dissonantes e sombrios perpassam as músicas e tornam-se elementos temáticos (veja-se “Noisy Summer”, do primeiro disco, que começa com palmas, o vocal masculino de Sune apoiado pelo feminino de

Sharin em terça em uma melodia agradável, logo sobreposta por uma parede de guitarras ruidosas, como se Sonic Youth tivesse voltado no tempo) e, especialmente, a temática se distorce como se a lente da cosmovisão da Califórnia ensolarada se manchasse com sangue e sexo, distorcendo também a imagem resultante. Veja-se, no mesmo disco, a pouco sutil “Little Animal”:

*My girl is a little animal
she always wants to fuck
I can't find a reason why
I guess it's just my luck*

*so at night when she's sound asleep
I head out in the rain to meet*

*all the things she never gave
to me when I was down
all the things I had to find
with strangers in strange towns*

*but at night when she's curled up next to me
I head out for the devil to meet*

Minha gata é que nem um animal
que sempre quer foder
não sei o motivo pelo qual
é sorte, deve ser

à noite ela ferra no sono
então, na chuva, eu saio por aí

pra achar o que ela não me deu
quando eu só tava mal
tudo que eu tive que achar
com estranhos em outro local

quando ela dorme que nem gato ali
vou ver o diabo pra me divertir

Nos refrões, Sharin uiva nos backing vocals e, após o segundo, uma doce melodia de baixo mais clichê praticamente revive todos os grupos da primeira leva do rock americano em sua melancolia doce e quase alegre, pouco antes de uma tempestade de distorções e barulhos ao melhor estilo de The Jesus & Mary Chain.

Um outro ponto que mais claramente subverte a ideologia algo machista e alienada do mundo dos surfistas, *cheerleaders*, jogadores de futebol americano que povoaram as tardes da televisão brasileira nos anos 80 (e, quiçá, as dinamarquesas), é a canção “Boys who rape (should all be destroyed)” (“Estuprador (tem que morrer)”) do álbum *In and Out of Control*, de 2009:

Boys who rape should all be destroyed
Boys who rape should all be destroyed

Three to one girl
How can you win
One horrid night
You hope that it's a bad dream

They rip you to shreds
Make you feel useless
You'll never forget
Those fuckers stay in your head

Estuprador tem que morrer
 Estuprador tem que morrer

Três contra um
 Como escapar
 Que noite horrível
 Queria que fosse um sonho ruim

Arrancam tua roupa
 Te fazem sentir um nada
 Tu nunca vai tirar
 Esses merdas da cabeça

A mesma estética musical agora encontra-se diametralmente oposta à letra, de uma maneira direta, menos lírica, e dá ensejo à principal questão: a forma se translada, choca-se com a dissonância caótica dos ruídos sobre as harmonias vocálicas e as guitarras limpas, mas o conteúdo se projeta em sentido crítico, contrário ao mundo projetado pela lente do rock and roll aparentemente ingênuo que embalou as juventudes das gerações anteriores. Contra a cultura do estupro, a radicalidade da letra e dos ruídos desconstroem e violentam de volta a melodia simples e nostálgica, subvertendo a estética machista escondida na cosmovisão ensolarada das paisagens californianas emuladas para serem palco de novas vozes críticas contemporâneas. O movimento revivalista é tudo menos conservador: ele só pode ser visto como uma resposta aos que acham que nada melhora, que as coisas só mudam pra pior, que o que era bom no passado não pode ser alcançado pela arte do presente, que a música, os jovens, a ideologia de hoje desceram a ladeira. A violência rebelde dessa canção desfere diversos golpes contra o que parece ser o conformismo com a rebeldia antiga.

Voltamos à metáfora da lente: o gênero é usado como uma espécie de instrumento que seleciona os elementos do conteúdo musical e poético de forma convencional, mas os riscos do tempo distorcem a imagem e os olhos afetados recebem uma impressão radicalmente diferente do *original*. No entanto, é essa impressão múltipla, polifônica, que é performada por essa nova lente, ou velha lente reapropriada em nova época, novo local, para uma nova audiência. O gênero, assim, passa a funcionar como o seletor da matéria (o conteúdo, se preferirem, mas com sérias ressalvas ontológicas) motivada por suas convenções, que, por sua vez, manipuladas pelos artífices, novos usuários (compositores, músicos, crítica e público), resultam em matéria completamente nova, ainda que tradicional. Revolução e tradição, inovação e modelo, perversão e homenagem. Original e tradução são, por um momento, a mesma coisa, mas, necessariamente, radicalmente diferentes.



Redenções de um texto. O livrinho de Charles Martindale, *Redeeming the Text*, de 1991, tornou-se um clássico no campo recente dos *Classical Reception Studies* e fomentou debates intensos sobre novas maneiras de olhar para os textos antigos. Sua tese principal é a de que “o significado, se assim podemos dizer, é sempre realizado no ponto da recepção”. A tese não é totalmente original, mas as consequências para um campo milenarmente marcado pelo essencialismo ontológico que não podia deixar de acreditar no texto *original* como algo reificado, fixo, objetivo, alcançável em si e por si mesmo, “armado com as intenções de seu criador”, são desestruturantes e produtivas. A tese desdobra-se em duas versões, uma, “fraca” e outra, “forte”. A fraca diz que muitos *insights* sobre a literatura antiga residem em imitações, traduções etc., e a forte diz que nossas interpretações dos textos antigos se constroem pela cadeia de recepções que permitiu sua legibilidade contínua, o que significa que não há como ter acesso ao sentido originário totalmente livre de acréscimos.

Comparando a questão com o campo de performance de música antiga, Martindale cita Charles Rosen: “Toda performance hoje é uma tradução; uma reconstrução do som original é a tradução mais enganadora, pois pretende ser o original, quando a significação dos sons antigos alterou-se irrevogavelmente”. A comparação serve para demonstrar a falibilidade da metafísica do “texto em si”. Os textos são perpetuamente redescritíveis, sempre em produção. A noção de significados estáveis, ainda que estes sejam considerados como ficções heurísticas que permitem alguma interpretação, pode se tornar obsoleta e ser substituída

por novos modos de interpretação. Perseguindo a analogia com a performance musical, cada obra musical pode se tornar uma obra apenas quando for performada. Jamais definitiva. O mesmo vale para recepções e performances de textos antigos:

Não deveríamos pensar, então, em uma série de incorporações mais ou menos imperfeitas de uma performance perfeita hipostasiada (uma ‘ideia’ platônica), mas antes em um conjunto de performances, que apresentem ‘relações de familiaridade’; entretanto, sempre envoltas em um movimento incessante de *différence*.

Um poema passa a ser, então, um evento no tempo, e não uma coisa em si. Desontologização permanente do texto, que se performa novamente a cada leitura. Essas propostas inscrevem-se na subjetividade histórica radical de toda atividade humana, e a compreensão se liga ao modo como construímos as histórias de nossas vidas e como as narramos para os outros: “Entender as coisas significa contar histórias sobre as coisas. Nessas histórias, nós (re)fazemos e refazemos aquilo que dizemos que somos e aquilo que dizemos que o mundo é. Nas histórias, realizamos o equivalente adulto do prazer da brincadeira infantil” O diálogo é, então, peça fundamental de todo o sistema: “um ‘texto’ é, então, um mosaico de vozes com histórias culturais diferentes e específicas cujo significado é controlado por seus contextos de uso particulares; nessa troca contínua, ‘um enunciado jamais é originário *em si*’ e, da mesma forma, nenhum enunciado jamais será o último”. Essas conclusões inscrevem a recepção e a tradução no contexto maior do diálogo e da compreensão e da relação. Ler, por sua vez, é como conhecer uma pessoa. O texto pode ser lido na ausência da pessoa pois o significado se constrói na textualidade: “as pessoas são como os textos na medida em que nos deparamos com seus gestos, palavras e atos, mas não temos acesso direto à presença total de suas mentes e consciências”. Ler é um encontro que necessariamente se dá entre a determinação total e a

indeterminação total. Finalmente, a compreensão é mais uma vez definida como tradução, e “o leitor é traduzido em um tradutor”.
Mais:

O diálogo, como o amor, requer ao menos dois participantes; a semelhança total reduziria dois a um, e, assim, faria o diálogo entrar em colapso. Podemos pensar no diálogo, diagramaticamente, como uma sobreposição parcial, às vezes mais, às vezes menos, de dois ou mais campos semióticos, ou dois ou mais campos de consciência.

Naturalmente, as premissas acima, quando extrapoladas para a questão específica da tradução entre línguas, fazem sentido de outras maneiras. As palavras não carregam o sentido, elas são o sentido, e o ritmo do discurso, como propõe Meschonnic, nos leva para um campo em que a visada atomística do tipo da semiótica tradicional faz pouco sentido (com o perdão do trocadilho). O ponto da recepção constrói os sentidos que não podem ser resgatados puros e essenciais em sua cristalina perfeição. Assim, nenhuma tradução é inocente, e toda tradução é um ato político, desde o instante em que se escolhe o que se vai traduzir até o momento em que se apresenta o evento-texto resultante do ato de interpretação para a recepção. “A falta de correspondência exata entre línguas diferentes e dentro das línguas diferentes quer dizer, como já se percebeu, que, no uso da linguagem, equivalência não é o mesmo que identidade (*sameness*)”.

E mais:

Cada vez que usamos as palavras, afirmamos, ou contestamos, ou (re)negociamos, seus sentidos, em um novo contexto. Esta mobilidade dos signos linguísticos, a presença dentro deles de mais sentido do que pode ser compreendido por qualquer usuário individual, e as várias estratégias de acomodação, de apropriação, que resultam disso, significam que a linguagem é e não é traduzível, sempre e nunca.

What have I become? Uma pergunta como “O que eu me tornei?” diz muito sobre o corpo em movimento, aponta o reconhecimento de uma alteridade indesejada como parte constitutiva de um eu, subjetividade histórica e cindida. Por isso, sempre faz toda diferença quem diz a pergunta, mesmo que ela seja a mesma.

Em 2002 Johnny Cash lançou um álbum intitulado *American IV: The man comes around*, que teve repercussão imediata no público e nas vendas, principalmente a partir do clipe para a canção “Hurt” (dirigido por Mark Romanek em 2003), que recebeu o Grammy de melhor clipe e chegou a ser considerado pela Billboard o melhor clipe de todos os tempos (com os descontos inevitáveis para essas frases de efeito). Nele vemos um Cash velho, com seus 70 anos e já diagnosticado com uma doença neurológica ligada a diabetes, sentado num ambiente que lembra muito a tradição moderna da pintura da *Vanitas*: natureza morta, comida exagerada, meia luz (o clipe também foi premiado na categoria de melhor fotografia), estatuetas, etc.; o cantor tem um olhar perdido e canta:

*I hurt myself today
To see if I still feel
I focus on the pain
The only thing that's real
The needle tears a hole
The old familiar sting
Try to kill it all away
But I remember everything*

*What have I become
 My sweetest friend
 Everyone I know
 goes away
 In the end
 And you could have it all
 My empire of dirt
 I will let you down
 I will make you hurt*

*I wear this crown of thorns
 Upon my liar's chair
 Full of broken thoughts
 I cannot repair
 Beneath the stains of time
 The feelings disappear
 You are someone else
 I am still right here*

*What have I become
 My sweetest friend
 Everyone I know
 goes away
 In the end
 And you could have it all
 My empire of dirt
 I will let you down
 I will make you hurt*

*If I could start again
 A million miles away
 I would keep myself
 I would find a way*

Hoje eu me machuquei
 pra ver se sei sentir

e atento em minha dor
que é tudo que há no fim
A agulha fura e dói
no pico familiar
mato tudo ao meu redor
mas eu me lembro sem parar

O que eu me tornei
meu doce irmão?
Quem eu conhecia
já se foi
no final
Podia te entregar
meu império em pó
ou te derrubar
ou te dar mais dor

Trago espinhos sobre a tez
num trono de ladrão
e ideias por um triz
sem reparação
Com tantas máculas
o feeling se perdeu
você já mudou
eu inda sou eu

O que eu me tornei
meu doce irmão?
Quem eu conhecia
já se foi
no final
Podia te entregar
meu império em pó
ou te derrubar
ou te dar mais dor

Se eu pudesse então
 começar outra vez
 ia me guardar
 todo igual vocês

A partir do refrão, o clipe apresenta um mix de imagens do próprio Cash ao longo de sua carreira, de momentos triunfantes, como um museu, a dolorosos, como a visão da casa de sua infância, abandonada, que ele visitou décadas antes, LPs quebrados, prêmios largados, um museu da vida pessoal de Cash, que parece curiosamente contrariar o tema de sofrimento da letra. O que então acontece é que vemos a vida de Johnny Cash, na sua voz, que a relê, ou deslê à luz do fracasso pessoal, em contraposição ao sucesso de público. Nessa história, a perda do irmão ainda criança, a perda dos pais adultos (uma foto de sua mãe aparece), o sofrimento com as drogas, tudo passa a fazer parte da canção. A canção de um velho a supor como poderia mudar seu passado, numa série temporal de futuro do pretérito (*would*), que mais contrasta com a idade de Cash. *I would* é o símbolo total da voz derrotada, porque não há mais tempo para revisões. Ao fundo, já quase ao fim do clipe, vemos June Carter que observa Cash, com um olhar que beira o choro, entre piedade e compaixão (ela morreria no ano seguinte). Em “Hurt” o que está em jogo é o tempo do corpo, sua irreversibilidade.

No entanto, a canção foi composta por Trent Reznor, membro único da banda Nine Inch Nails, que gravou “Hurt” pela primeira vez em 1994, para o álbum *The downward spiral*. Reznor tinha então 29 anos quando mostrou “Hurt”, num álbum que é recheado de imagens depressivas bem ao gosto da música pop-rock norte-americana da década de 1990; na verdade, a canção pouco destoa do repertório geral de Reznor e do NIN, com referências frequentes a drogas (*dirt* é gíria para heroína) e à solidão. Na voz de Reznor, todo o peso de *would* torna-se leve; é possível pensar que ainda há tempo para o corpo: o sentimento de fracasso pode

se desdobrar nas possibilidades de um futuro ainda aberto, embora a canção pouco aponte para isso. No fim das contas, vemos como Johnny Cash, ao cantar Trent Reznor, não apenas dá uma forma bela a uma canção: não é absolutamente nada disso que acontece num cover musical. O que acontece é que a canção se transforma pela mudança de corpos, pelas idades e histórias dos corpos; ao cantar, o cantor pode muito bem tornar-se a figura do autor (Cash torna-se Reznor), mas pode ele próprio ao cantar tornar-se o novo autor (Cash oblitera Reznor), como no dilema da tradução que é e não é o original. As duas coisas acontecem ao mesmo tempo. E mais, não se trata apenas da performance vocal gravada em disco; ao se apropriar da estética do clipe, ainda muito forte no começo dos anos 2000, o sentido da canção “Hurt”, na voz de Cash é também a imagem de Cash capturada por Romanek. Há uma dupla tradução de voz e imagem, que lança além os sentidos da canção.

What have I become?, eis o que toda canção poderia se perguntar, depois de incorporada por outras vozes.



O que percebíamos dessas canções? Ouvia-se uma ária, melodia muito simples, para que na última copla pudéssemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados, impresso grosseiramente em folhas volantes. Além disso, havia o jogo. O que nos havia atraído era o espetáculo. Um espetáculo que me prendia, apesar da hora de meu trem que avançava e me fazia correr em seguida até a Estação Norte.

Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam das lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era *a* canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava, verdadeiramente. O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar, era, no sentido pleno da palavra, uma “forma”: não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado; uma forma finalizadora, se assim eu puder traduzir a expressão alemã de Max Luthi, quando ele fala a propósito de contos, de *Zielform*: não um esquema que se dobrasse a um assunto, porque a forma não é regida pela regra, ela *é* a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso.

Passados sessenta anos, pude compreender que, desde então, inconscientemente, não cessei de buscar o que ficou, em minha vida, daquele prazer que então senti: o que me restou no consumo (em certos momentos bulímicos) que fiz, ao longo dos anos, daquilo que chamamos “literatura”. A forma da canção de meu camelô de outrora pode se decompor, analisar, segundo as frases ou a versificação, a melodia ou a mímica do intérprete. Essa redução constitui um trabalho pedagógico útil e talvez necessário, mas, de fato (no nível em que o discurso é vivido), ele nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na “performance”.

Palimpsestos e overdubs. A imagem da tradução como palimpsesto grassa nos estudos da tradução pelo menos desde que Gérard Genette escreveu *Palimpsestes*, em 1982; no Brasil, um artigo seminal sobre o assunto foi “A tradução como reescrita: o texto/palimpsesto como um novo conceito de fidelidade”, de Rosemary Arrojo, em 1985. A ideia básica da tradução como escrita segunda que deriva ao mesmo tempo em que rasura o original, ou seja, que se estabelece como um texto que apaga o original para poder existir, permanece sendo muito interessante; porém, como imagem, é calcada nos modelos da mídia escrita e sugere um modelo excludente — que é o palimpsesto por excelência, apago para poder escrever — de *ágon* entre tradução e original. A tradução performática (em performance e performativo) poderia nos oferecer outra imagem pelas mídias musicais.

Tomemos como exemplo a versão “Não chore mais (No woman, no cry)” de Gilberto Gil, a partir do clássico de Bob Marley. A duplicidade da canção está já no seu título brasileiro, que guarda o nome do original em inglês e que, como ouviremos, será cantado na mesma melodia. Em vez de um apagamento do original, que não seria possível numa cultura de massa que já reconhecera imediatamente a melodia e o arranjo, o que temos é uma sobreposição entre cantar o refrão em inglês e depois em português. No caso desta gravação, não há simultaneidade que pudesse performar qualquer tipo de rasura; mas, pelo contrário, o canto da mesma melodia, tal como um *contrafactum* medieval, tal como o *sirventes* provençal, aponta o tempo inteiro para o original que não se cumpre inteiramente, enquanto se realiza como

ritmo, som, promessa de performance anunciada pelo refrão. Esses elementos foram explorados até seus limites no espetáculo *Parallel Songs* de Chico Mello e Fernanda Farah, que mescla teatro e música em experimentos entre o popular e o erudito: canções diferentes executadas simultaneamente, canções sucedendo-se em interrupções que simulam um *dial* de FM, duas vozes manipulando o eixo melódico ou o rítmico em ondas simétricas como imagens refletidas na água, entre outros.

Outro caso interessante seria um vídeo recente de Camille Sénécal, *Lucrèce, Le rythme des choses*, em que vemos Guillaume Boussard apresentar sua tradução rítmica do livro *De rerum natura* de Lucrécio, enquanto dialoga com o músico Emmanuel Lascoux, que por vezes toca piano. Em diversos momentos, os dois declamam trechos do original em latim e da tradução francesa, por vezes revezando as línguas, por vezes alternando na tradução francesa, por vezes simultâneos no original latino, por vezes meramente vocalizando o ritmo desprovido de palavras; em diversos momentos ficamos apenas com o latim, ou com o texto francês, de modo que a performance não é puramente original nem puramente tradução, mas os choques de sobreposições, um pouco ao modo de um *overdub* em estúdio de gravação: em vez do apagamento agonístico de um palimpsesto, o *overdub* se constrói como transparência de convívio de relação com o original (algo que acontece na escrita por meio de edições bilíngues, que formam um todo maior do que o original ou a tradução); performances são sobrepostas e na sua coexistência, na sua simultaneidade performática, realizam ainda uma terceira possibilidade, que é o desdobramento da tradução em performance possível. Essa nova performance, por sua vez, pode estar sempre aberta a mais e mais *overdubs* tradutórios, mais e mais canais simultâneos, de modo que poderíamos até imaginar um Lucrécio quadrilíngue, em que a tradução francesa de Boussard e a inglesa de Rodney Merrill (feita especialmente para este exercício) fossem incorporadas

a uma tradução brasileira, todas rítmicas e hexamétricas, que permitiriam um fluxo declamatório entre saltos de línguas, para fundar a performance no abismo do sentido. Este experimento poético tem sido aprimorado em diversas performances do grupo Pecora Loca, acompanhado por tambores a quatro vozes. Ao final, o grupo propõe o canto das quatro versões simultaneamente.

*Æneadum genetrix, hominum diuomque uoluptas,
Mãe dos enéades, ó volúpia dos homens e deuses,
Mother of great Aeneas's people, benevolent Venus,
Alme Vénus, génitrice des fils d'Ænéas, jouissance*

*alma Venus, caeli subter labentia signa
alma Vénus, que sob os astros nos céus deslizantes
des humains et des dieux, sous les signes célestes qui passent,
pleasure of mortals and gods, who under the signs in the heavens
gliding, enliven the sea with its ships and the land with its wealthy
quae mare nauigerum, quae terras frugiferentis
tu peuples tout dans la mer porte-nefs et les terres frugeuses:
tu, que os navígeros mares, frugíferas terras celebras,*

*concelebras, per te quoniam genus omne animantium
puisque c'est grâce à toi si toute espèce vivante
toda a espécie dos animais por ti no princípio
produce, because through you are conceived all species of living*

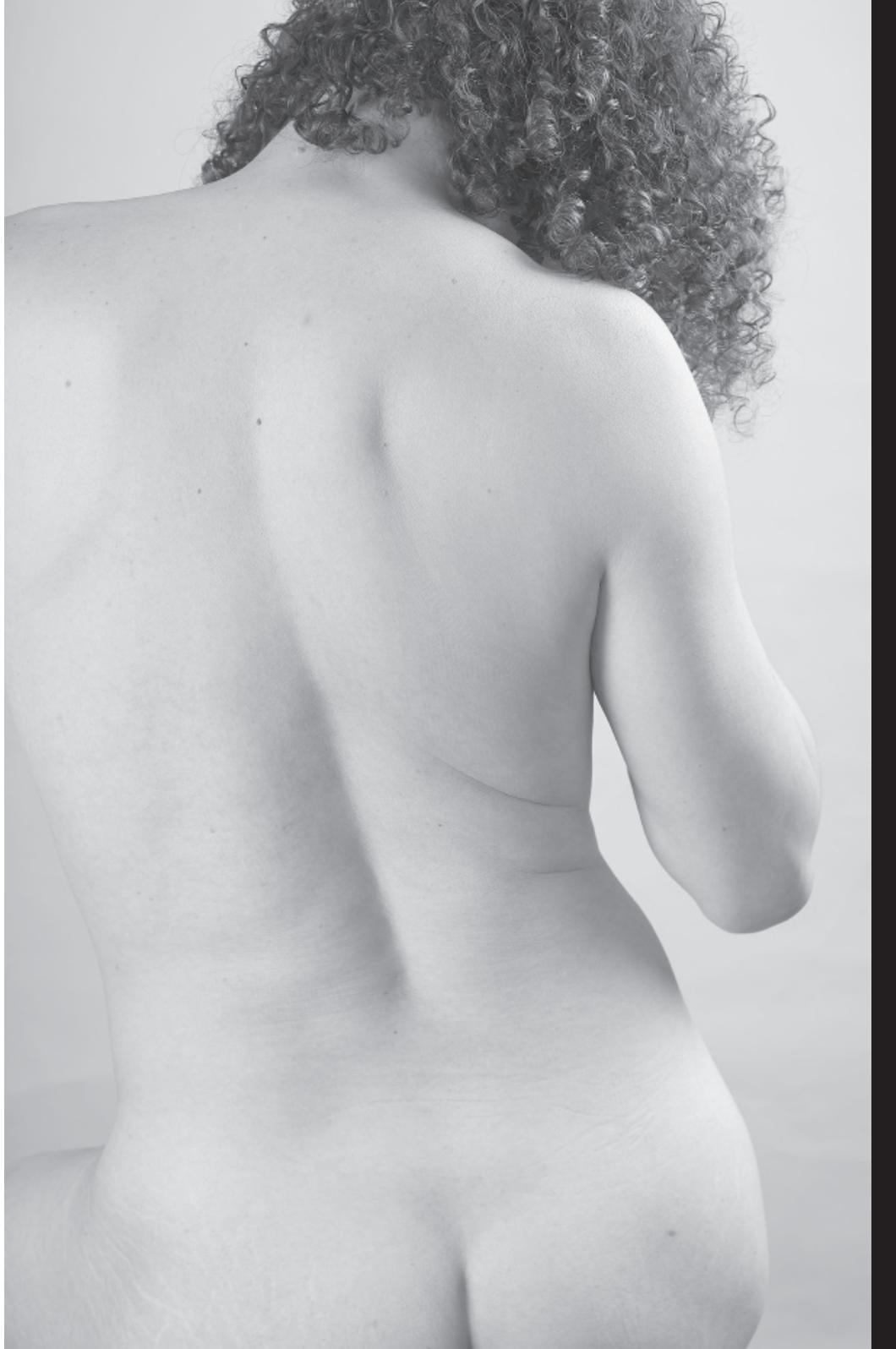
*se reproduit et parvient jusqu'à voir la lumière solaire,
foi concebida e avistou os luzeiros do sol oriente:
creatures, who having arisen can look on the radiant sunlight.
concipitur uisitque exortum lumina solis,*

*ventos fogem de ti, ó deusa, e as nuvens celestes
te, dea, te fugiunt uenti, te nubila caeli
toi, ma Déesse, les vents te fuient, dans le ciel, les nuages
You do the winds flee, goddess, and you do the clouds in the heavens*

flee when you are approaching; for you the ingenious earth sends
 fogem do teu advento e a ti a terra dedálea
 aduentumque tuum, tibi suavis daedala tellus
 fuient ton approche, pour toi la terre dédaléenne

summittit flores, tibi rident aequora ponti
 flores suaves oferta, e riem-te as ondas dos mares
 fait rejaillir ses fleurs, les flots pour toi batifolent
 forth its agreeable blossoms; for you the smooth plain of the seaway

et le ciel apaisé respandit de fluide lumière !
 smiles, and the sky is serene and a gleam with diffuse luminescence.
 placatumque nitet diffuso lumine caelum.
 e também plácido em lume difuso o céu vasto alumia.



Tornar-se outro. Este livro, composto de relatos autobiográficos e reflexões xamânicas, está escrito na primeira pessoa, a pessoa que com vigor e inspiração carrega a voz de Davi Kopenawa. No entanto, essa primeira pessoa contém assumidamente um duplo “eu”. A fala que se faz ouvir no texto, resultante de um vasto corpus de gravações, é a de seu autor, transcrita com a maior fidelidade possível. Contudo, dada a sua pouca familiaridade com a escrita, o “eu” desta narrativa é também o de um outro, um alter ego redator – eu mesmo. De modo que este livro é afinal um “texto escrito/falado a dois”. Trata-se de uma obra de colaboração na qual duas pessoas – o autor das palavras transcritas (que precedem e transcendem sua transferência à escrita) e o autor da redação (que recompõe esta produção oral, fixada a um dado momento, para fazê-la texto) – empenham-se em ser um só.

Nós, Yanomami, defendemos a terra-floresta e suas montanhas.

Queremos que continue com saúde e inteira.

Queremos também que Yanomami e brancos vivam sem

brigas nem guerrear por causa da terra, do ouro, dos minérios.

*Queremos que todos possam permanecer vivos juntos por muito e
muito tempo.*

Essa identidade compartilhada, na qual dois autores coabitam no mesmo “eu” (o que fala e o que escreve), pode fazer pairar certas dúvidas quanto à fidelidade do texto à matéria oral de que provém. No caso das narrativas e reflexões apresentadas neste livro, as relações privilegiadas que me ligam a Davi Kopenawa, bem como minha longa familiaridade com os Yanomami e sua língua, certamente bastariam para satisfazer os mais exigentes requisitos

de autenticidade. Mas seria também possível argumentar que a desconfiança em relação ao duplo “eu” das heterobiografias na primeira pessoa não passa de um falso problema, já que pressupõe uma ilusória possibilidade de total transparência entre o “eu” narrador e o “eu” redator. Ora, tal coincidência não se verifica nem mesmo nas autobiografias *stricto sensu*, em que o “eu” da memória a respeito de quem se escreve e o “eu” presente que escreve sempre estarão inevitavelmente dissociados. De modo que o relato de vida, em colaboração ou não, sempre implica uma certa multiplicidade de “eus”, pois, como sublinha com muita justeza Philippe Lejeune, “quem escreve é sempre muitos, mesmo sozinho, mesmo que escreva a respeito da própria vida”.

Além disso, seria equivocado pensar que, para que o processo de colaboração etnobiográfica seja bem-sucedido, só o “eu” narrador deva tornar-se outro por intermédio da intervenção do “eu” redator que lhe serve de dublê. Na realidade, o inverso deve ser igualmente verdadeiro. Pois é indispensável que o “eu” do etnógrafo seja capaz de “tornar-se alguém diferente de si por inebriamento de suas faculdades morais”, e isso na mesma medida em que seu “modelo” aceitou alhear-se no processo de recriação escrita de seus dizeres. A escuta mobilizada na experiência de redação etnobiográfica deve, portanto, fundar-se numa intensa impregnação e empatia com a palavra, a história e a pessoa do autor do depoimento registrado. O esforço de transposição de suas palavras e ideias exige do redator uma profunda capacidade de identificação com o narrador, para poder habitar sua voz. É somente a partir de uma tal relação de “despersonalização lírica” – na qual o outro se torna um “eu” – que o redator pode pretender, com alguma legitimidade, transmitir as palavras de seu “modelo”, escrevendo-as “em seu lugar”.

No caso da composição deste livro, é inegável que a velha amizade que me liga a Davi Kopenawa e a admiração que tenho por ele estão na base de uma experiência única de identificação cruzada, na qual me tornei outro no esforço de restituir a riqueza

de suas palavras tanto quanto ele próprio concordou em fazê-lo ao confiar na forma escrita que escolhi para essa restituição. Não é justamente esse o movimento que Giorgio Agamben detecta no seio das relações de amizade, quando escreve: “O amigo não é um outro eu, mas uma alteridade imanente no eu, um devir outro de si”?

Um grande soberano

O primeiro é que é e que não é [possível] não ser,
 é caminho de persuasão, pois segue a verdade.
 O segundo que não é e que é necessário não ser,
 esse, eu te digo, que é uma vereda muito enganadora
 pois não poderias conhecer justamente aquilo que não é
 [(pois não se pode realizar isso)
 nem dizê-lo.
 (fr. II de Parmênides)

Nada, diz ele, é; aliás, se é, é incognoscível; aliás, se é e se é cognoscível, não pode ser mostrado a outros.

Sigamos a pista aberta aqui pelo *De M. X. G.* As duas principais afirmações do poema: o ser é, o não ser não é, e a identidade ou o copertencimento do ser e do pensar (Se Parmênides), bastam para produzir a tese característica da sofística: a impossibilidade de distinguir, do ponto de vista do ser, o verdadeiro do falso (então Górgias). Não há lugar para o não-ser, tampouco há lugar para o erro ou a mentira: é a ontologia de Parmênides, e apenas ela, tomada ao pé da letra e levada ao extremo, que garante a infalibilidade e a eficácia do discurso, sofístico por isso mesmo. De novo, o ser é um efeito do dizer, só que não se trata mais aí de uma crítica da ontologia — o seu pretense ser não passa de um efeito da maneira como se fala —, mas de uma reivindicação da logologia: “as demonstrações dizem tudo sem exceção” (*De Melisso, Xenophanes et Gorgias*, 980 a9s.) — uma vez que nada é da maneira que (se) faz crer a ontologia, não há outra consistência senão a de ser argumentada.

Mas se aquele que a persuadiu, que construiu uma ilusão em sua alma, foi o discurso, também não será difícil defendê-la contra esta acusação, e destruir a inculpação da seguinte forma: o discurso é um grande soberano que, por meio do menor e do mais inaparente dos corpos, realiza os atos mais divinos, pois ele tem o poder de dar fim ao medo, afastar a dor, produzir a alegria, aumentar a piedade. Que isto é mesmo assim, vou-o demonstrar. E é preciso que eu o revele, àqueles que me escutam, apelando também para a opinião comum. Considero e defino toda a poesia como um discurso sob medida. Sobrevêm, naqueles que a escutam, o tremor que habita o medo, a piedade que abunda em lágrimas, o luto que se compraz na dor, e a alma experimenta, diante das alegrias e dos reveses que advêm de ações e de corpos estranhos, por intermédio dos discursos, uma paixão que lhe é própria. Passemos, assim, de um a outro por meio do meu discurso.

“Não é o discurso que comemora o de fora, é o de fora que se torna revelador do discurso”. Essa frase me parece a melhor maneira de precisar a relação que se instaura entre discurso sofisticado e mundo. Ela explicita o enunciado emblemático da discursividade sofisticada que construía o *De M. X. G.*, “aquele que diz, diz um dizer”, e desenvolve as modalidades da logologia. “Não é o discurso que comemora o de fora”: o discurso não pode representar o real e não tem de fazê-lo, ele não ocupa o lugar de, não faz referência a, uma coisa ou uma ideia exteriores, estranhas a ele. Em suma, não estamos no regime parmenídeo-aristotélico da comunicabilidade, que vai do co-pertencimento e da eclosão simultânea à adequação. “Mas é o de fora que se torna o revelador do discurso”: se a relação de significação existe, é necessário invertê-la. Proposição que, levando em conta todos os ensinamentos do tratado, eu articularia da seguinte maneira: o discurso faz ser, e é por isso que seu sentido só pode ser apreendido *a posteriori*, em vista do mundo que ele produziu.

Retomemos: Onto-logia: o discurso comemora o ser, tem por tarefa dizê-lo. Logologia: o discurso faz ser, o ser é um efeito do dizer. Em um caso, o de fora se impõe e impõe que se o diga; no outro, o discurso produz o de fora. Compreende-se que um desses efeitos-mundo possa ser o efeito retórico sobre o comportamento do ouvinte, mas esse é apenas um de seus efeitos possíveis. Se ainda encontramos a ideia de sedução, é com um aspecto ontológico a mais, que muda tudo e pode servir para definir a logologia: “Seria necessário ampliar a ideia de sedução”, escreve Jean-François Lyotard, “[...] Não é o destinatário que é seduzido pelo destinador. Este, o referente, o sentido, não se deixa seduzir menos do que o destinatário [...]”. O discurso sofístico não é apenas uma performance, no sentido epidítico do termo, é inteiramente um performativo, no sentido austiniano do termo: “How to do things with words”. Ele é demiúrgico, fabrica o mundo, faz com que advenha (...)



Formas da escada de jade. A tradução poética de línguas formalmente muito distantes é um lugar fundamental para pensarmos o que acontece quando estamos próximos. O chinês, por exemplo, é uma língua quase que feita apenas de monossílabos, com diferenciação tonal entre sequências sonoras iguais, o que faz com que, do nosso ponto de vista, a mesma palavra possa significar duas ou mais coisas, a depender da altura em que é pronunciada. Além disso, quase toda poesia chinesa foi escrita em quadras pentassilábicas rimadas. Como, afinal, traduzir uma língua hipersintética, tonal, que faz uso de quadras rimadas? Esse ritmo se transpõe, ou ao menos se dispõe à tradução, ou estaríamos sempre diante de recriações libérrimas? Aqui pretendemos mais fazer um breve panorama lusófono do que de fato propor uma solução.

Entre as traduções de poesia chinesa mais antigas que temos em português, num projeto sistemático, está o *Livro dos Cantares* editado pelos jesuítas de Macau, traduzido por Joaquim A. Guerra em 1979, acompanhado de texto original, transcrição fonética e notas, o que já mostra como nossa tradição de leitura da poesia chinesa é recente e ainda tateia. Diante da estrutura de quadras, Joaquim Guerra opta por verter o que seria a poesia tradicional da China em redondilhas maiores (por vezes rimadas). Tomemos um exemplo:

Pessegueiro em flor

Pessegueiro vigoroso
Alardeia as suas flores.
Esta moça vai casar,

Vai governar o seu lar.

Pessegueiro vigoroso,
Carregado está de fruta.
Esta moça vai casar,
O seu lar vai governar.

Pessegueiro vigoroso
Tem rama de cor marinha.
Esta moça vai casar,
Ter criados a mandar.

(trad. Joaquim A. Guerra, 1979)

Apesar de ser a tradução mais concisa de nossa língua (Guerra mantém o número de versos e aumenta apenas 2 sílabas por verso), diante da tradução paupérrima em suas rimas, com seu ritmo aclimatador e imagens chapadas, é difícil avaliar esse trabalho como um momento importante pelos resultados. Joaquim Guerra parece adaptar demais a poesia chinesa, a ponto de ela se perder no que poderia ser uma quadra qualquer da nossa própria língua, diluída numa poética geral. É a partir desse enfrentamento de base que podemos contrastar algumas traduções da poesia chinesa clássica, mais precisamente de um poema de Li Bai ou Li Po, ou Rihaku, alguns dos nomes conhecidos do poeta que viveu entre 701 e 762 d.C., sob a dinastia Tang. Como desconhecemos o chinês, segue abaixo o texto original, sua transcrição em pinyin e uma tradução de estudo feitas por Cristiano Mahaut de Barros Barreto.

Original:

玉階怨

玉階生白露
夜久侵羅襪
卻下水晶簾
玲瓏望秋月

Em pinyin:

yù jiē yuàn
 yù jiē shēng bái lù
 yè jiǔ qīn luó wà
 què xià shuǐ jīng lián
 líng lóng wàng qiū yuè

Tradução justalinear:

jade/ escada/ ressentimento, reprovação

jade/ escada/ criar/ branco/ orvalho
 noite/ muito tempo/ encharcar/ rede, gaze, seda/ meias femininas
 recolher/ baixar/ água/ cristal/ cortina
 resplandecer/ olhar/ outono/ lua

Tradução de estudo:

Lamento na escada de jade

Na escada de jade, nasce o orvalho branco
 Na noite profunda, umedece a meia de seda
 Recolho-me e abaixo a veneziana de cristal
 A lua outonal resplandece em meu olhar.

(trad. de estudo de Cristiano Mahaut de Barros Barreto, 2011)

Trata-se uma forma breve conhecida como *jue ju* (絕句). Pelo que vemos acima, fica fácil perceber que cada ideograma é um signo com uma sílaba de duração; as ambiguidades possíveis estão marcadas entre as barras. Com isso, vemos que se trata de uma quadra apenas, sempre pentassílaba, com rima toante entre *lù* e *yuè* e *wà* e *lián*. Vejamos então nove traduções poéticas desse mesmo poema, não para de fato contrastarmos suas soluções com o original, mas apenas para vermos como o ritmo e a dicção dessa poética chinesa se desdobra em soluções bastante diversas ao longo de pouco mais de um século. A primeira, como preâmbulo mais

famoso, é inglesa e foi feita por Ezra Pound em meados da década de 1910, a partir das notas do sinólogo Ernest Fenollosa (falecido em 1908) e tornou-se um clássico quando foi publicada no livro *Cathay*.

The Jewel's Stair's Grievance

*The jewelled steps are already quite white with dew,
It is so late the dew soaks my gauze stockings,
And I let down the crystal curtain
And watch the moon through the clear autumn
by Rihaku*

note: Jewel stairs, therefore a palace. Grievance, therefore there is something to complain of. Gauze stockings, therefore a court lady, not a servant who complains. Clear autumn, therefore he has no excuse on account of weather. Also she has come early, for the dew has not merely whitened the stairs, but has soaked her stockings. The poem is especially prized because she utters no direct reproach

(trad. Ezra Pound, 1915)

Já se disse que, com *Cathay*, Pound teria inventado a poesia chinesa para os leitores de língua inglesa. Certíssimo. E Pound inventava essa poesia segundo um dos preceitos mais prezados pelos movimentos Imagista e Vorticista, que ele próprio ajudou a fundar: a centralização na imagem (ou fanopeia), vinculada à liberdade do verso e a uma objetividade complexa na apresentação dessa mesma imagem. Pound inventava a poesia chinesa, porque essa poesia chinesa era a fonte mais imediata do que Pound escrevia, e a comparação com sua poesia na época deixa claro como o processo de tradução se fundia ao de criação autoral. Não temos tempo aqui para esse trabalho, mas um poema breve como “In a Metro Station” serviria ao propósito. Mais importante é ver como Rihaku era então um poeta modernista nas mãos de Pound, despojado do metro e da rima que soavam vitorianos demais. É a partir dessa obra que Li Bai chega ao Brasil, quando Mário

Faustino traduziu a tradução de Pound em 1958, no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Assim ficou a versão.

O agravo da escadaria cravejada

Os degraus cravejados já estão brancos de orvalho,
 É tão tarde que o orvalho ensopa minhas meias de gaze,
 E deixo cair a cortina de cristal
 E contemplo a lua, através do claro outono.

RIHAKU

Nota de E.P: Escadaria cravejada, portanto um palácio. Agravo, portanto há alguma razão de queixa. Meias de gaze, portanto uma dama da corte, e não uma serva, que se lamenta. Claro outono, portanto não há desculpa por causa do tempo. Por outro lado ela veio cedo, pois o orvalho, não só embranqueceu os degraus, como ensopou suas meias. O poema é especialmente estimado porque ela não profere a menor censura direta.

(Pound via Mário Faustino, 1958)

Poderíamos dizer que esse movimento de dupla tradução e dupla torção modernista de certo modo começa por inventar uma poesia chinesa no Brasil. É o uso do verso livre herdado do nosso modernismo fundido a um modelo de descrição visual que nos era ainda estranho, fora talvez alguns experimentos de Guilherme de Almeida com a poesia japonesa. É interessante notar que, se a modernização é similar à de Pound, o ambiente literário é bem diverso: não há praticamente sinólogos para discutir o resultado em relação com seu original, não há mais Imagismo ou Vorticismo, mas sim o germe da poesia concreta, que já começava a seduzir Faustino, uma vez que a poesia de Pound unia essas figuras tão diversas. No entanto, a poesia chinesa de língua portuguesa tinha recebido uma invenção de porte por António Feijó, em 1890, no livro *Cancioneiro Chinês*, ainda que muito diversa do corte poundiano. Lá, Feijó traduzia livre e alongadamente o poema:

A Escadaria de Jade

Do plenilúnio à doce claridade,
Formosa e moça, a Imperatriz subia
A grande escada artística de jade
Que o relento da noite humedecia.

A fímbria do vestido, que tocava
Muito de leve nos degraus sem fim,
Nesse beijo tenuíssimo igualava
A cor do jade à alvura do setim.

O luar vagabundo e sonolento
Tinha invadido a câmara tranqüila,
E naquele imortal deslumbramento
A Imperatriz extática vacila...

Nas cortinas, as pérolas doiradas
Andavam num radioso turbilhão,
Em diamantes enormes transformadas,
Disputando esse esplêndido clarão.

E no chão marchetado e reluzente,
Na inefável brancura do luar,
Parecia que andavam, doidamente,
As estrelas, em rondas, a dançar.

(trad. António Feijó, 1890)

Tudo indica que esta tradução foi feita a partir do francês do *Livre de Jade* de Judith Gautier, já bem alongado e explicativo, e que aqui se amplia de quatro versos para vinte! Embora a poesia de Feijó costume ser enquadrada no nosso parnasianismo, boa parte do gosto e da simplicidade aparente nos lembra o gosto de certo romantismo lusitano e brasileiro. Assim, aqui, como nas traduções de Guerra e Pound/Faustino, estamos diante de um Li Bai contemporâneo, adaptado à poética de recepção — a tradução é

um lugar para o encontro do mesmo naquele outro mais distante. Ficaremos quase 100 anos sem uma tradução desse poema (fora a de Faustino), até chegarmos ao lusitano Gil de Carvalho:

Queixa das escadas de jade

Nas escadas de jade cresce
 Ainda o branco orvalho,
 O frio que toda a noite
 Encharcou umas meias de seda.
 Ela desce
 A persiana de cristal
 E contempla a Lua
 – envidraçada – do Outono.

Nota: dá-se aqui uma das traduções possíveis, já que se trata de um poema particularmente “complexo”. “Escadas de jade”: davam acesso ao harém imperial; o jade, em chinês, evoca o branco mais do que o verde, e, sobretudo “jade” sugere a cútis macia do rosto de uma mulher (bonita); “Branco orvalho”: é o orvalho, claro, e as lágrimas num rosto; há ainda, possivelmente, a sugestão de que essa mulher já não é nova; “Persiana de cristal”: uma cortina feita de bolas de cristal, característica dos aposentos do harém, e são uns olhos marejados de lágrimas, também.

(Trad. Gil de Carvalho, 1989)

A tradução de Carvalho opta por desdobrar cada verso chinês em dois portugueses, mais breves, porém livres de métrica ou rima, num privilégio da fanopeia que havia se estabelecido como o ponto mais importante da poesia chinesa aos olhos ocidentais. Em comparação com as outras traduções que vimos até agora, Carvalho é quem mais explica e alonga o texto de modo prosaico e acaba por domesticar o texto. Como Pound, Carvalho também optou por uma nota de rodapé que expusesse as dificuldades de entendimento pela brevidade do poema, ao mesmo tempo em que

concreta, o resultado final está longe da poesia autoral de Haroldo de Campos—algo do ritmo acontece por meio de uma adaptação sutil do metro e das rimas às possibilidades do português.

Dois anos depois, A. B. Mendes Cadaxa lança *Escadaria de jade*, outra antologia da poesia chinesa; embora não conhecesse o idioma, ele indica que consultou diversas traduções para fazer a sua:

Queixume da escadaria de jade

Os degraus de jade estão cobertos de geada
E as suas pantufas de seda fina molhadas.
Amanhece, ela reentra, baixa a cortina diáfana
Através dela contempla a lua de outono e espera ainda.

(trad. A. B. Mendes de Cadaxa, 1998)

Diante dos trabalhos anteriores, a versão de Cadaxa soa simplesmente frouxa; fora o conjunto de som e imagem de “cortina diáfana”, estamos diante de prosa cortada, explicativa, discursiva, de um poema modernista atrasado que não cumpre o desafio de atualizar Li Bai (como Feijó, ou Pound/Faustino) ou de estrangeirizar (como H. de Campos). A manutenção do número de versos parece ser apenas uma baliza semântica de apontamento para o original, e não um jogo rítmico que crie uma poética do chinês em português.

Chegamos então às três últimas traduções, feitas já na década de 2010. A primeira é a de Cristiano Mahaut de Barros Barreto, uma proposta de tradução poética no mesmo ensaio em que achamos a tradução de estudo:

Lamento nas escadas de jade

Degraus de jade, alvo orvalho brota
Noite negra, unge meias de seda
Ao abrigo da cortina de cristal
Fitando a brilhante lua outonal.

(trad. Cristiano Mahaut de Barros Barreto, 2011)

Barreto opta por um jogo de dois versos decassílabos e dois hendecassílabos, com rima nos dois últimos, para criar uma espécie de efeito duplicado na questão silábica, ao mesmo tempo em que cria uma rede sônica que pode remeter ao original. Mais importante, talvez, e ainda mais radical do que a tradução de Haroldo de Campos, Barreto torna a sintaxe mais rarefeita, aproxima-a da construção chinesa e, como ele próprio afirma, "Especificamente sobre o poema, foi atingido o que consideramos ser o maior desafio: não há pronome pessoal ou mesmo indicação de que se trata de uma mulher/cortesã e muito menos de uma mulher em particular". Em sua dissolução sintática, aquilo que parecia óbvio em todas as traduções até então retoma seu lugar de ausência; é no paratexto que o leitor encontrará um contexto interpretativo possível para o poema. Apenas o último verso parece ceder a um imperativo de discursividade explicativa, talvez pela necessidade da rima. No ano seguinte, temos uma nova antologia de poesia chinesa, organizada e traduzida por Sérgio Capparelli e Sun Yuqi, a partir de poemas de Li Bai, Du Fu e Wang Wei:

Lamento na escadaria de jade

Cobre-se de geada
 a escadaria de jade.
 O frio úmido da noite
 entranha em suas meias de seda.
 Ela solta o cortinado
 e através dos cristais translúcidos
 contempla a lua de outono.
 (trad. Sérgio Capparelli e Sun Yuqi, 2012)

Embora a tradução tenha construções mais interessantes ("cobre-se de geada", "cristais translúcidos") que as de Carvalho e Cadaxa, com versos mais breves (desdobrando os versos 1-3 do original em 1-6 e terminando em número ímpar), ainda assim voltamos ao modelo mais discursivo e prosaico, que privilegia

apenas a fanopeia e tende a explicar o texto, preenchendo lacunas e desviando-se das ambiguidades. Seu maior valor parece ser fazer parte de uma antologia mais vigorosa em tamanho, com um padrão de engajamento poético mínimo; mas pouco se esforça para criar, de fato, uma poética do chinês em português, ou para pensar as funções de ritmo, rima e imagem numa poética contínua.

Por fim, foi lançada em 2013 uma *Antologia da poesia clássica chinesa - Dinastia Tang*, também feita por uma dupla de um brasileiro com uma chinesa, Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao. Os dois já haviam publicado em 2011 também a poesia completa de Yu Xuanji, uma poeta do séc. IX d.C. Vejamos o poema

Lamento da escadaria de jade

Degraus de jade nasce o branco orvalho
tardia noite a entrar nas meias seda
Baixa a cortina em contas de cristais
lua de outono vaza em transparências
(trad. Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao, 2013)

Trata-se de um acontecimento único, digno da potência poética da tradução de Ezra Pound; trata-se, portanto, de uma nova invenção da poesia chinesa em língua portuguesa, porque busca recriar a trama complexa entre metro, rima, sintaxe, tudo aquilo que por fim cria um ritmo. Por certo, como já dissemos, seria praticamente impossível traduzir um poema chinês mantendo o mesmo número de sílabas; por isso, Portugal e Xiao seguem, por um lado, a esteira de Guerra (7 sílabas), H. de Campos (2 x 7 sílabas), mas preferem um verso que duplique as sílabas do original, como Barreto (10 sílabas); Portugal e Xiao seguem uma poética constante do verso decassílabo com tendências jâmbicas (quase todos os acentos estão em sílabas pares), acompanhado de rimas toantes (*-alho, -ais e -eda, -ências*). Porém é mais do que isso que está em jogo: nesta tradução, a sintaxe rarefeita que aparecia

em Barreto é radicalizada, o sujeito da ação também desaparece, porém alguns elos ficam perdidos e ganham mais força pela ausência da pontuação, que aqui impõe ao leitor que dê um ritmo e determine interpretativamente o texto, como o original chinês parece pedir; ou, como os tradutores afirmam “Sobretudo evitar que o texto soe ‘normal’, facilmente assimilável como poesia de nossa cultura”. Uma nova poética chinesa está em jogo na língua portuguesa, não um jogo de fidelidade vazia, mas uma revisão das possibilidades de um ritmo transposto, recriado num processo de estranhamento que incorpora uma poética própria e que pode vir a germinar nos próximos anos. Mas seria já possível sonhar com uma *tradição* da poesia chinesa, uma tradução que emulasse em sua vocalização os sistemas tonais do chinês como processo de estranhamento e intervenção sobre o português? Tudo ainda é muito recente, então resta vermos que passos a poesia chinesa clássica ainda pode nos dar.

P.S.: Alguns tradutores importantes não foram comentados aqui. Camilo Pessanha, contemporâneo de António Feijó, traduziu alguma poesia chinesa esparsa, porém nada de Li Bai; Cecília Meireles lançou um livro fundamental, *Poemas chineses*, mas não verteu especificamente este poema de Li Bai; por fim, António Graça de Abreu traduziu muita poesia chinesa, no entanto não encontramos seu premiado livro dedicado a Li Bai. Certamente há ainda outros, esparsos em revistas, jornais e sites, de quem nem tomamos conhecimento.



O demônio da tradução. O Brasil tem tradição nas traduções melódicas de canção, de “Hey Jude” a “Festa no apê”, nos seus piores momentos, mas também em casos felizes como “Não chore mais (No woman, no cry)”, por Gilberto Gil, e “Encantado”, por Caetano Veloso, ou nas versões de Cole Porter, feitas por Carlos Rennó e Augusto de Campos, nas canções de Brecht & Weil interpretadas por Cida Moreira, ou em “Marvin”, pelos Titãs (“Astronauta de Mármore” do Nenhum de Nós fica num misterioso ponto intermediário). O ponto, na tradução de poesia musicada, é que ela precisa caber não no metro, mas no som – e o metro textual é apenas uma medida possível para o som, ele nunca resume as possibilidades harmônicas, como qualquer um que já parou pra estudar o verso livre deve saber. Em outras palavras, a canção é uma forma de poesia oral, que deve ser experimentada e avaliada como tal, porque ela se dá aos ouvidos, não aos olhos.

Tomemos um desses casos limítrofes, Gil Scott-Heron (1949-2011), porque sua música – precursora do rap atual – trabalha no exato limite entre declamação e canto, ou seja, porque é uma poesia oralizada que nem sempre se converte em melodia. O verso, no papel, é claramente livre, porém, na modulação da voz, sua cadência é firme, o compasso está ligado diretamente ao ouvido. Traduzir esses movimentos orais no papel é, por isso, um duplo desafio. O de recriar o oral no papel. Ou ainda melhor, demonstrar que não há uma linha clara entre oralidade e literatura. A conclusão é que é preciso reoralizar o texto, torná-lo um convite à nova oralização, dessa vez no leitor. Mas como tradução não é apenas

um movimento da língua estanque, e sim um processo de diálogo crítico, a própria escolha já significa, e muito. Assim, interessa ver tanto como um tradutor ou intérprete escolhe, como o modo de traduzir e interpretar aquilo que se escolheu: em tudo há uma performance crítica. No caso do último disco de Scott-Heron *I'm new here* (2010), há textos mais intimistas, em que a experiência biográfica toma o espaço antes dedicado sobretudo à persona pública, do resto da sua carreira, que hoje é emblematicamente resumida na sua música mais famosa, “The revolution will not be televised”. Em tempos de manifestações, quando tudo parece ser público, a voz de Scott-Heron marca as interrelações entre duas esferas aparentemente diversas, faz-nos atentar para a necessidade de ampliação desses espaços demarcados. Sua poesia pessoal é profundamente marcada pela sua condição de negro americano, pela origem numa família fora dos padrões mais bem aceitos (portanto rotulável, como em “Broken home”), pelas condições sociais de um povo racialmente oprimido (ainda) nos EUA, como aqui, de outro modo, etc. Na sua poesia mais íntima e biográfica, o espaço público aparece, e mais, se mostra parte do íntimo. Vale a pena ver como o processo se dá na primeira e na última faixa do álbum:

On Coming From A Broken Home (Pt. 1)

*I want to make this a special tribute
 To a family that contradicts the concepts
 Heard the rules but wouldn't accept
 And women-folk raised me
 And I was full grown before I knew
 I came from a broken home*

*Sent to live with my grandma down south
 When my uncles??? was leaving
 And my grandfather had just left for heaven
 They said and as every-ologist would certainly note*

I had no strong male figure right?

But Lillie Scott was absolutely not your mail order room service type
[cast black grandmother]

I was moved in with her; temporarily, just until things were patched,
'Til this was patched and 'til that was patched

Until I became at 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 and 10

The patch that held Lillie Scott who held me and like them 4

I became one more and I loved her from the absolute marrow of my bones

And we was holdin' on,

I came from a broken home

She had more than the five senses

She knew more than books could teach

And raised everyone she touched just a little bit higher

And all around her there was a natural sense

As though she sensed what the stars say what the birds say

What the wind and the clouds say

A sensual soul and self that African sense

And she raised me like she raised 4 of her own

And I was hurt and scared and shocked when Lillie Scott left suddenly

[one night]

And they sent a limousine from heaven to take her to god, if there is

[one.

So I knew she had gone

And I came from a broken home

O que é vir de um lar partido (parte 1)

Quero fazer disso o meu tributo

Pruma família que contraria ideias

Que ouviu mas renegou as regras

E mulheres me criaram

E eu já tinha crescido

Quando fui me tocar

Que vim de um lar partido.

Fui morar no sul com minha avó
 Quando meus tios se foram
 E meu avô se foi pro céu
 Disseram e como qualquer -ólogo logo sacaria
 Não tive a figura masculina, né?

Mas Lillie Scott não era a vovó negra do tipo da mucama bom
 [serviço e entrega

Eu fiquei com ela
 Por um tempo, té tudo se acertar
 Té isso se acertar e aquilo se acertar
 Té que eu fui com 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 anos
 O acerto que cuidou de Lillie Scott que cuidou de mim e de outros 4
 Eu fui mais um e amei essa mulher até a medula
 E fomos seguindo
 E eu vim de um lar partido.

Ela tinha mais do que cinco sentidos
 Sabia mais do que ensinam os livros
 Erguia quem ela tocava um pouco mais
 E à sua volta havia um senso natural
 Como se sentisse o que dizem os astros, o que dizem os pássaros
 O que dizem os ventos e as nuvens
 Uma alma e um eu sensual, um senso africano
 E ela me criou como criou mais quatro seus
 E eu senti a dor e o choque na noite em que se foi a Lillie Scott
 E veio uma limusine do céu, pra levá-la pra Deus, se Deus existe.
 Então saquei que ela tinha ido.
 E que eu vim de um lar partido.

On Coming From A Broken Home (Pt. 2)

*And so my life has been guided
 And all the love I needed was provided
 And through my mothers sacrifices I saw where her life went
 To give more than birth to me, but life to me*

sinfonia de Beethoven não é a gravação regida por Karajan, nem o texto impresso com a partitura, mas cada acontecimento específico dessa música, tal como o texto de um autor não é um arquitexto puro, mas um acontecimento, seja na língua que for. Para que esse acontecimento aconteça, faz-se necessário o intérprete/tradutor, e ele, quando opera uma leitura significativa da obra, acaba por gerar um processo crítico que ressignifica essa mesma obra para seus novos receptores: a leitura crítica altera também o passado da obra. Assim, o processo interpretativo é como uma tradução, existe quando apaga, ou finge apagar o original, para instaurar no seu lugar uma nova obra, que é, por sua vez, uma leitura crítica do original. É o que acontece com o trabalho de Gil Scott-Heron, em *I'm new here*, quando regrava "Me and the Devil", clássico do bluesman Robert Johnson.

Me and the devil

*Early this mornin'
when you knocked upon my door
early this mornin', ooh
when you knocked upon my door
And I said, "Hello, Satan,"
I believe it's time to go."*

*Me and the Devil
was walkin' side by side
me and the Devil,
was walkin' side by side
and I'm goin' to beat my woman
until I get satisfied*

*She say you don't see why
that you will dog me 'round
Now, babe, you know you ain't doin' me right, don'cha
She say you don't see why,
that you will dog me 'round*

*it must-a be that old evil spirit
so deep down in the ground*

*You may bury my body
down by the highway side
baby, I don't care where you bury my body
when I'm dead and gone
you may bury my body,
down by the highway side
so my old evil spirit
can catch a Greyhound bus and ride*

Como já disse, *I'm new here* é um disco mais voltado para temas biográficos, foge do caráter mais público e ativista de toda a carreira de Scott-Heron, embora esse tratamento da intimidade esteja permeado pela existência da vida pública, das condições sociais, raciais, econômicas etc. Ao contrastar as duas gravações, está claro que o blues de Johnson entrou noutra história. Na voz de Scott-Heron, a canção mítica gravada em 1936 (notem: são 2 takes, portanto não há 1 original inalcançável) que trata do encontro do bluesman com o Diabo (e cresce com a lenda de que fez isso para se tornar o melhor guitarrista do mundo), pode virar uma afirmação política do demoníaco no negro americano contemporâneo: é exatamente isso que vemos na recriação estética da canção, com batidas eletrônicas de hip hop, e também no clipe, que mostra jovens negros pintados como caveiras atravessando a noite, enquanto vez por outra trombam com policiais. No imaginário norte-americano, o vodu e as práticas de magia negra são quase que exclusivamente atribuídos aos negros do sul, com fusões religiosas e culturais bem diversas das que se deram no norte. Esse imaginário, no entanto, não é exclusivo dos EUA, nem dos últimos dois séculos, como podemos ver num comentário de João Adolfo Hansen sobre a imagem do mulato na sátira do séc. XVII no Brasil:

Seja, por exemplo, o tema do “mulato”: preceituário ético, pelo qual o “mulato” é aristotelicamente mau, porque misturado; regulamentação jurídica, pela qual se classifica na “gente baixa”, quando livre, e fora do corpo político, quando escravo; troca sexual, na qual é “puta” e “animal”; fundamentação teológica, pela qual é naturalmente escravo; classificação hierárquica, no fim do fim, abaixo dos brancos mais baixos; pragmática de precedência, traje, formas de tratamento, pela qual é “atrevido”, “vão”, “arrogante”, “desavergonhado”; referência letrada, na qual é “ladino”, ou “boçal”; transação econômica, pela qual é peça e mercadoria; ortodoxia católica, pela qual é “gentio” ou “herege”, “feiticeiro” dado ao cal (2004: 176).

A canção de Robert Johnson, cantada por Johnson, retomava esse imaginário de modo bem-humorado, mostrava uma espécie de figura possuída, violenta, no momento de confronto com o demoníaco, sem pavor diante da morte e da punição, com um apontamento para um suposto fato biográfico, mais uma vez o corpo interfere na canção. No entanto, não há um maior desenvolvimento crítico dessa figura demonizada em seu contexto social nas gravações originais (não se trata de criticar Robert Johnson: o microtonalismo vocal, a virtuosidade na guitarra, o humor nas letras, tudo isso é o suprassumo do blues). Já com Scott-Heron, a canção se torna um hip hop com canto blues, uma fusão de boa parte da história da música negra americana, que inclusive passa pela sua própria trajetória (ele, que veio do blues e lançou bases para o hip hop a partir de fusões entre poesia beat, movimento black, intervenções políticas e jazz), do blues primitivo ao hip hop mais eletrônico. Assim, as batidas eletrônicas e a simplicidade estrutural dos teclados dão mais ênfase à voz – como em quase todo o trabalho de Scott-Heron – mas com um modo mais moderno, distante do que foi estilisticamente a maior parte do seu trabalho anterior – e de fato próximo da música negra norte-americana mais recente, o que é ressaltado no videoclipe oficial da música,

onde vemos jovens nas ruas noturnas, com roupas urbanas e caras pintadas de um como que vodu (o espaço público domina, além do aparecimento da bandeira norte-americana e de imagens de Scott-Heron em fases diversas de sua carreira).

O sentido é então alterado por contexto e corpo. Essa faixa vem logo depois da música-poema de abertura do disco, “On coming from a broken home (pt. 1)”, portanto pode dar continuidade às reflexões sobre vida pessoal e ambiente social. Nessa continuidade, a afirmação do negro como demoníaco passa a ser aqui positiva, vira emblema de contestação social, de recusa do *status quo* branco, do ideal de família asséptico-burguesa papai-mamãe-bebê. E mais, no videoclipe, a canção de Johnson é fundida à declamação de “Your soul and mine”, que reflete, de modo mítico, sobre a presença da violência e da morte nos guetos, por contraposição a uma batalha íntima da alma; a ênfase se desloca, portanto, para as relações entre espaço social e atividade pessoal.

Your soul and mine

*Standing in the ruins
Of another black man's life
Or flying through the valley
Separating day and night
“I am death!” cried the vulture
For the people of the light
Karon brought his raft
From the sea that sails on souls
And saw the scavenger departing,
Taking warm hearts to the cold
He knew the ghetto was a haven
For the meanest preacher ever known
In the wilderness of heartbreak
And a desert of despair
Evil's clarion of justice*

*Shrieks a cry of naked terror
 Taking babies from their mamas,
 Leaving grief beyond compare
 So if you see the vulture coming,
 Flying circles in your mind
 Remember there is no escaping
 For he will follow close behind
 Only promise me a battle,
 A battle for your soul and mine
 And mine.*

Almas dessa gente

De pé sobre as ruínas
 de outro negro que vivia
 ou voando pelo vale
 separando noite e dia
 “Sou a morte” disse o abutre
 para o povo que luzia
 Caronte em seu batel
 do mar que imerge as almas
 notou necrófagos partindo
 com peitos frios em suas palmas
 e viu que o gueto era um porto
 pro padreco mais babaca
 e na vastidão da mágoa
 e no ermo desesperador
 o infesto clarim da justiça
 lança um grito de terror
 tira os filhos de suas mães
 deixa apenas dura dor
 então se o abutre aparecer
 sobrevoando a sua mente
 pense — não existe fuga
 porque ele segue e segue rente

só me prometa uma batalha
 pelas almas dessa gente
 da gente.

Por fim, um detalhe bastante importante: a frase de Robert Johnson que trata da violência contra a mulher (*And I'm goin' to beat my woman / 'till I get satisfied*), é ligeiramente apagada para (*And I'm goin' to see my woman / 'till I get satisfied*), porque, num projeto de demonização positiva do negro suburbano, a violência interna não interessa; ao passo que, na descrição de Johnson, isso não estava em questão, e o ponto chave era descrever o negro dominado pelo demoníaco. Assim, incorporando a história dos movimentos negros na sua própria biografia, Scott-Heron, por usar sua voz e seu corpo, por interpretar e traduzir (levar a canção de um lugar para outro), acaba por desler Robert Johnson e abrir um caminho de engajamento via releitura performática e crítica do passado. Nesse ponto, seria possível perguntar o que acontece quando, para além da reperformance, temos ainda uma tradução. É o que foi dado nas três canções acima, traduzidas para caberem no mesmo modelo rítmico-melódico do original, é também o que poderíamos fazer com uma tradução de “Me and the Devil” criada a partir da intervenção de Scott-Heron, e não pela ideia de original de Johnson (contrariando a ideia comum de que traduções não precisam ser retraduzidas). Seria possível pensar uma espécie de tradução-candomblé que se encaixasse na melodia original de blues e a pervertesse (tanto na original, quanto na reinterpretação de Scott-Heron) ao drama da violência contra os negros no Brasil. Não tentar americanizá-lo, anglicá-lo, mas blackizá-lo para um outro contexto de marginalidade religiosa e social brasileira, com alguns efeitos da linguagem, que, se por um lado, nos EUA já são uma marca distintiva afirmativa do movimento black, no Brasil ainda persiste como mero sinal de ignorância da cultura letrada. Nisso, pior para nós.

Eu e o demo

na madrugada
 suncê bateu no meu portão
 na madrugada
 suncê bateu no meu portão
 ô falei – ei satã
 tá na hora do cão

eu e o demo
 no mermo estradar
 eu e o demo
 no mermo estradar
 ô vô bater na nega
 vô bater de cansar

e ela diz – cê num vê?
 que me trata igual cão
 cê sabe, nego, qu'isso num dá pé, né?
 e ela diz – cê num vê?
 ô num sô cachorro não
 foi um espírito véio
 raizado no chão

pó largar meu corpo
 na beira da estrada
 que se dane o corpo quando se empacotar
 pó largar meu corpo
 na beira da estrada
 assim meu 'sprito veio
 no carro do cão se acaba

A tradução, no entanto, entra imediatamente num problema de corpos e da ética de suas relações: que direito pode se dar um não-negro brasileiro, de classe média, bem escolarizado, professor universitário, de performar em tradução a voz de dois negros norte-americanos, de origem pobre e vivências absolutamente

diferentes? E mais, como usar essa linguagem sem simplesmente cair nos clichês de representação da oralidade? Esses clichês constituem o que chamaremos aqui de “questão Chico Bento”: nas famosas histórias de Maurício de Souza, os únicos personagens que “falam” “diferente” são Cebolinha, com uma estranha tendência a confundir grafema e fonema — quase todos os R são escritos L, independentemente dos contextos fonêmicos — e Chico Bento que, sendo “caipira” — habitante do não-lugar que é a não-cidade, atopia nacional acrônica e acrítica —, nunca “fala” um R final de infinitivo — a escrita o denuncia—, ditonga “nós” em “nóis” etc., quando na maioria quase absoluta dos casos de desvios representados pela escrita das falas atribuídas aos personagens do núcleo atópico do “campo”, a maioria quase absoluta dos falantes reais do português, na prática, faz exatamente a mesma coisa (ou algo muito parecido). A questão — ou paradoxo Chico Bento—, que passa despercebida por muitos de nós, não deixa de fomentar uma espécie de representação enviesada e preconceituosa dos “caipiras”, esses habitantes fantásticos das festas juninas, com seus bigodes, sardas, monocelhas e roupas xadrez.

Não haveria contra-argumento indiscutível: a diferença dos corpos, seus contextos e efeitos serão sempre diversos. Por isso, o sonho desta tradução é não encontrar um outro no estrangeiro, mas apontar, acenar para isso que seria outro em nós: uma herança negra na genética, na cultura, na língua, na comida, nos gestos, na música, na poesia, etc., que atravessa mais do que um corte étnico ou de classe. Um exemplo disso, podemos ver nos rituais de candomblé e de umbanda, duas religiões de origem africana e/ou mista, que são hoje performadas por peles as mais diversas, com rituais bastante variados de grupo para grupo. Assim, consciente da questão Chico Bento e dos riscos envolvidos em representar o desvio da oralidade em formas escritas desviantes, esta tradução sonha apresentar essa diversidade linguística não como desvio pejorativo da norma, mas como o centro de uma poética e de uma

tradição que recusa a norma. Embora do ponto de vista linguístico (em português, sobretudo) seja problemático emular a fala pela escrita porque escrita e fala têm existências diferentes; ainda assim, há uma diferença política entre usar esse recurso para rebaixar a fala do outro — aí, sim, a questão Chico Bento, porque rebaixa o outro inventando uma diferença que não existe nas diversas práticas — e quando é o próprio grupo que busca isso, ou quando essa grafia é uma marca de afirmação. No Brasil há quem escreva hoje em recifês ou em caipira paulista (o que soa muito parecido com escrever chico bento também, pois também ali há marcas da fala que não são exclusivas de Recife), ou mesmo portunhol selvagem, que em grande parte é uma grafia aproximada das falas. Nesses casos, marcar na escrita — mesmo que algo que acontece por toda parte — é recusar o modelo tradicional de escrita como o portador de voz. Mais uma vez, seria possível insistir: o sonho desta tradução é cruzar o que, nos corpos, parece fronteira intransponível (o intraduzível dos corpos?), porque no fundo, e assim agradecemos, não existe um corpo puro. Ao traduzir Johnson ao português, num livro sobre poesia, ousaríamos sonhar uma tradição da poesia brasileira que visse na poesia negra (escrita, canção, hip hop, etc.) também um centro de nossa poesia. Poderíamos lançar então outra pergunta: o que acontece quando dois acadêmicos recusam o pedestal eurocêntrico de suas áreas para pedir vênua, para ensaiar dar Johnson/Scott-Heron à voz alheia?



Efável. Não é possível traduzir o significado. O significado é delimitado fracamente por coisas, sejam elas escritas ou faladas, que chamamos de palavras, frases, língua. Essas, sim, existem. O significado é uma ficção. Assim, todo relativismo linguístico extremo parece desaparecer. A crença de que há modos de pensar e de falar tão únicos que são inacessíveis a outros que não pensam ou não falam de determinada maneira se esvanece quando, nas pitorescas listas de palavras mais intraduzíveis das línguas, apresentam-se traduções. Como conhecer os intraduzíveis senão pela tradução? O *Dicionário dos Intraduzíveis*, coordenado e editado pela filósofa Barbara Cassin, apresenta longos verbetes para entradas ditas intraduzíveis. Mas o *Dicionário* em si é a prova da inexistência dos intraduzíveis. O interesse pelos termos aparentemente únicos e intraduzíveis apresentados como tais já é um sintoma da impossibilidade de serem não traduzíveis. Ou de não deixarem de ser não traduzidos. Ou de não deixarem de não ser traduzidos. O significado, aquilo que se parafraseia por traduções de intraduzíveis, é instável e, em última instância, inexistente, inefável. Mas a substância bruta das línguas é o que os efa. O inefável é efável na medida em que é parafraseável, em que se apresenta como objeto do processo a que chamamos tradução. Se padecemos de uma doença que não nos permite ver o traduzível, é porque somos vítimas de cristalizações de velhas metáforas. A metáfora da tradução como transporte de sentidos é ainda a mais terrível. Ela nos leva a crer que o que se traduz é algo que está lá, por debaixo das palavras, no domínio do sentido, objetivamente existente, essencialmente presente. Daí as preocupações excessivas com fidelidade e correção, com lealdade, com correitude. Na medida em que percebemos que o sentido é algo de que nos aproximamos

via língua, a matéria bruta da linguagem, fica fácil perceber que cada manifestação linguística em performance, na crueza bruta de seus significantes, letras ou sons, é única. Essa unicidade, porém, não deve impedir o trânsito de tradições e conteúdos, pois eles circulam. A tradução acaba por se parecer com o xamanismo, que aproxima domínios diferentes, aparentemente incomunicáveis. E essa aproximação acontece nos domínios em que a performance deixa entrever, nos sons, nas letras, o que é próximo, o que é quase, o que é e não é. Daí a tradução. Finalmente, entendemos e não entendemos qualquer coisa que seja dita. E assim caminha a humanidade, em qualquer ato de interpretação, de diálogo, de tradução.

No verse is libre. A linha, no verso, é o funcionamento do discurso que o verso livre desnudou, no sentido dos formalistas. Um verso sempre foi uma linha. Uma linha não era e não é necessariamente um verso. Mas ao reduzir ou anular o metro e a rima, o verso livre mostrou a linha, porque isso era tudo que ele mantinha do verso. Desse ponto de vista, o verso livre surrealista é seu resultado, mais que o de Cendrars, visto como o verso livre clássico. A disposição em linhas faz um ritmo. No poema “Heimlichkeit”, a frase de August Stramm: *Die heissen Ströme brausen heiss zu Meere, und unsere Seelen rauschen ein in sich* [Os rios quentes rugem quente ao mar, e nossas almas marulham já em si], escrita em prosa, é escandida:

/ / / / /
X | X X | X X | X X | X X | X X |

/ / / /
X | X U U | X X | X X | X •

Mas se ela for escrita do seguinte modo no poema:

*Die heissen Ströme
Brausen
Heiss
Zu Meere,
Und
Unsere Seelen*

*Rauschen**Ein**In**Sich*

Os rios quentes

Rugem

Brasa

Ao mar,

E

Nossas almas

Marulham

Já

Em

Si

Ele será ritmada da seguinte forma:

/ / / / /
 X | X X | X U • | X U • | — | • X | X U • |

/ / / / / / /
 — | X U U | X U • | X X | — | — | — |

E assim registra que a linha criou um acento onde ele não existiria no discurso cotidiano. A linha é a visualização do acentuável, no lugar do verso. A linha é para a poesia amétrica o que o verso é para a poesia métrica. López Estrada, que propõe a noção de “verso amétrico” (p. 156) para o verso sem hemistíquios ou acentos fixos, esboça uma tipologia: a linha fechada ou verseto (p. 137), a linha fluente, a linha fragmentada (pelos brancos), a linha disseminada (em escada). Os próprios termos mostram a parte do critério tipográfico, visual. As combinações variadas (contrariamente à regra de Roubaud) com os versos tradicionais chegam a um efeito paradoxal discernido pelo metricista espanhol: “a liberdade da linha favorece a ortodoxia do verso.” (ibid. p. 167)

O verso livre, ao dar tal valor à linha tipográfica, aumentou a exigência do sentido do poema e do verso. A linha só é uma unidade poética se houver poema. É o poema que faz o verso livre, e não o verso livre que faz o poema. Como para os versos métricos. Mas, no “velho jogo do verso”, poderíamos crer que os versos faziam o poema. O poema é interação. Para que haja interação entre a linha e as outras organizações do discurso, é necessário que haja uma tensão de sentidos. Se houver essa tensão entre os múltiplos do discurso, o verso livre não é prosa. E também é porque o poema é uma unidade, que a definição do verso livre pode escapar àquilo que se estanca no verso livre. A linha mostra uma poética negativa.



Segualquia. No meio do temazcal, quando todos finalmente ganham a palavra após quatro dias e quatro noites na montanha a céu aberto, sem comer, sem beber e sem falar, a mulher diz, alegre: “quando eu fiz um temazcal pela primeira vez e todos começaram a cantar em língua indígena, eu caí na gargalhada. Eu pensei: gente, não tem índio aqui! Mas aí eu pensei: a gente estuda na faculdade tanto filósofo estrangeiro, aceita tanto pensamento dos outros, que começa a fazer sentido quando a gente vê que é possível buscar origens em outro lugar”. Apesar das aspás, reproduzo do que ela disse o que lembro, pois justamente essa ponte entre uma tradição múltipla que não nos pertence, mas que estava sendo executada, performada, ali, na minha frente, se fez clara: não precisa haver índios, mas o espírito daquela tradição se traduzia por aquelas pessoas, brancas, numa tenda escura, cantando e batucando, ouvindo tudo o que qualquer um quisesse expressar. Nossa não-origem mestiça e ancestral fazia viver, para mim, que estava ali, em jejum de quatro dias e quatro noites, um mistério ancestral que de alguma forma se traduzia para todos os presentes, num não-espço e num não-tempo da experiência.

Em certo sentido, eu me traduzi para algo que antes nunca imaginara querer experimentar, num devir natureza, performance pura, sem motivação clara, teórica, religiosa, filosófica que fosse: embrenhei-me no mato por quatro dias e quatro noites para saber o que eu, esse eu que agora tenta expressar em palavras o que houve, pudesse sentir o que tivesse que sentir. A surpreendente ausência de fome e sede, de medo dos animais, abriu caminho para um fluxo intenso de pensar em si, da mente que não para. Essa experiência de estar, simplesmente estar lá, já constituiu para mim,

um novato nos caminhos do mistério compartilhado por todos os presentes, uma experiência de ser. E o que se me apresentou foi a vastidão da mente. A linguagem tentava dar conta do fluxo heraclítico da mente incessante. Os dias e as noites se sucediam num fluxo, num ritmo. E esse ritmo é o que me apresentou o abismo entre pensar com palavras e o pensar em si. De algum modo, conectei-me com as inúmeras gerações de ameríndios e de brancos que já vivenciaram a experiência da busca da visão. Visão, mesmo, não chegou. No máximo, o olhar para o universo que me fez não perceber um lagarto enorme que supostamente cruzou meu caminho, pelo relato de um cobuscador.

E o que isso tem a ver com tradução: todos os dias e noites o grupo de apoiadores lá embaixo, além da montanha, cantava para nos lembrar que não estávamos sozinhos. Nos temazcais antes de subir e depois de descer, cantou-se. Nas cerimônias de noite inteira antes de subir e descer, cantou-se por muitas horas. E todas as performances eram absolutamente únicas, irrepetíveis. Mas, ao mesmo tempo, eram traduções de performances anteriores, canções repetidas que todos os que estavam ali conheciam de cor e que já haviam cantado inúmeras vezes, recebidas de não se sabe onde, de não se sabe quando. Em línguas que eu não conhecia, em minha língua, todas eram instanciações presentificadas de algo que já havia sido, mas que, ao mesmo tempo, nunca havia sido feito como aqui e agora. Essa conexão com a natureza, com o não-cultural, mas ao mesmo tempo tradicional, aculturado, levou-me ao paroxismo do único, do irreiterável, retirado do múltiplo, do caótico ser eternamente repetido de múltiplas gerações e seres que já haviam repetido aqueles mesmos movimentos de performance, de culto ao múltiplo, ao inominável. E ali eu vi as fronteiras do espaço e do tempo fundirem-se no eterno fluxo. Do barulho do rio lá embaixo da montanha que não me deixava esquecer que eu estava no mundo, na natureza, que eu, finalmente, era parte da natureza. Da natureza das coisas, da natureza da mente, da natureza da música, da natureza da linguagem.

Peso algum. Na onda de tantos grupos que fazem reviver gêneros musicais mais tradicionais, novamente nos Estados Unidos, o casal de Chicago Brett e Rennie Sparks lança, em 1993, o primeiro álbum do Handsome Family, *Odessa*, com uma estranha mistura de country music tradicional, com uma aura algo soturna e gótica, e grande utilização de elementos de rock. O choque causado pelas letras, em muitos casos típicas *murder ballads*, e a estrutura musical simples, mid-tempo e idílica, é muito bem representado por “Arlene”, desse mesmo disco:

Arlene, I'm sorry for what I've done

I wasn't looking for love till I saw

Your red hair in the sun

What we had could never be love

That was easy to see

But when I saw you at Red's pouring coffee

Something took a hold of me

Arlene, you wouldn't even let me hold your hand

When I stopped you in the road you just screamed and ran

That night I decided I was gonna marry you

My knife went through your screen door

And I went away with you

You were singing "Please let me go"

All the way down to Miller's cave

When I picked a stick up off the ground

You cried "I ain't ready for my grave!"

*Oh, Arlene, in the dark your hair's just as red
And this long, dark cave will always be our wedding bed.*

Arlene, desculpe pelo que eu fiz,
Eu não estava procurando amor
Até ver seus cabelos ruivos no sol

O que a gente tinha não era amor
Era fácil de ver
Mas quando vi você servindo café
Algo se apossou de mim

Arlene, você nem me deixou pegar sua mão
Quando parei você na estrada você gritou, correu

Naquela noite decidi casar com você
Minha faca varou a sua porta
E eu fui embora com você

Você cantava “meu deus, me solta!”
O caminho inteiro até a caverna
Quando peguei um galho ali do chão
Você gritou “não tô pronta pra morrer!”

Oh, Arlene, no escuro você ainda é ruiva
E essa caverna vai ser pra sempre as nossas núpcias.

Enquanto abandonava progressivamente os elementos de rock e tendia cada vez mais ao country e ao folk, a dupla lançou, em 1998, o disco *Through the Trees*. Serão suficientes as citações de duas letras para que o contraste se perceba claramente. Primeiro, “Weightless Again” (“Peso algum”), que começa com uma melodia algo distante de uma harmônica cheia de reverb e uma progressão harmônica extremamente simples:

*We stopped for coffee
In the redwood forest
Giant dripping leaves*

Spoons of powdered cream

*I wanted to kiss you
 But I wasn't sure how
 Like those Indians
 Lost in the rain forest*

*Forced to drag burning wood
 Wherever they went
 They all had forgotten
 How to start a fire*

*This is why people OD on pills
 And jump from the
 Golden Gate Bridge
 Anything to feel weightless again*

*Those poor lost Indians
 When the white man found them
 Most died of TB
 The rest went insane*

*In our motel room
 You're drinking slice and gin
 Reading Moby Dick
 On the other bed*

*Remember the first time
 We slept together
 You said it felt like
 When you learned to float*

*This is why people OD on pills
 And jump from the
 Golden Gate Bridge
 Anything to feel weightless again*

Paramos prum café
Na floresta escura
As folhas pingavam
Colheres de chá

Eu quis beijar você
Nem sabia como
Como aqueles índios
Perdidos na Amazônia

Levavam brasas
Para todo lado
Pois tinham esquecido
Como fazer fogo

Por isso que se morre de overdose
ou se pula
da Rio-Niterói
só pra se sentir sem peso algum

Os pobres índios
depois do contato,
tísicos, morreram,
o resto ficou louco

Num quarto de motel
você bebe um gim
lendo Moby Dick
cada um na sua cama

Lembra a primeira vez
que dormimos juntos
disse que foi como
aprender a boiar

Por isso que se morre de overdose
ou se pula

da Rio-Niterói
só pra se sentir sem peso algum

As imagens corriqueiras do café a dois e do receio ao tentar dar o primeiro beijo mesclam-se com o destino dos índios escravizados e mortos por tuberculose no contato com os brancos, desprovidos progressivamente de sua cultura a ponto de não saberem mais acender o fogo. O refrão interrompe as imagens e projeta no suicídio a única maneira de sentir a ausência do peso do corpo e da vida, o que se complementa com a imagem da reminiscência do casal após sua primeira noite de amor, quando um diz que foi como quando aprendeu a boiar. O choque estético promovido pela simplicidade e aparência de tranquilidade de um soft-country/folk ligeiramente melancólico acentua-se ainda mais em “The Woman Downstairs” (“A mulher do andar de baixo”), do mesmo disco:

*Chicago is where the woman downstairs
Starved herself to death last summer
Her boyfriend Ted ate hot dogs
And wept with the gray rats out on the fire escape*

*In a thrift store chair I drank cases of beer
And dreamed of lying down on the el tracks
The trains roared by under smoke-gray skies
Lake Michigan rose and fell like a bird*

*And when the wind screamed up Ashland Avenue
The corner bars were full by noon
And the old stew bums sliding down their stools
Ate boiled eggs and fed beer to the dogs*

*The woman downstairs lost all her hair
And wore a beret in the laundry room
I borrowed her soap and bought her a Coke
But she left it on a dryer*

*She died in June weighing 82
 Her boyfriend went back to New York
 The cops wandered through her dusty rooms
 One of them stole her TV*

Chicago, foi lá que a mulher do andar de baixo
 morreu de inanição verão passado
 O namorado, Ted, comendo hot dogs,
 chorou com os ratos na escada de incêndio

Na poltrona velha eu tomava um monte de cerveja
 sonhando em me deitar no trilho do trem
 e os trens rugindo sob o céu poluído
 Lago Michigan voa pra lá e pra cá

E quando o vento uiva na avenida
 Botecos cheios já ao meio-dia
 E os velhos bêbados trançando as pernas
 Comendo ovo e dando breja pros cães

A mulher no andar de baixo ficou careca
 ia lavar roupa de boina
 emprestei sabão, trouxe coca-cola
 mas ela largou na secadora

Morreu em Junho pesando 41
 O cara voltou pra Nova York
 E a polícia entrou no apê, revistou tudo
 Um deles roubou a tevê

Os baixos da melodia principal, enfatizados por metais ligeiramente fora de contexto, criam um ambiente musical de *bathos* que torna algo ambivalente a expectativa da audiência, até que a letra inicia a progressão de imagens esparsas de uma realidade social desolada, representada por fragmentos de solidariedade e comiseração pela mulher não nomeada que morre no andar de baixo, provavelmente de câncer. Os últimos dois versos, em

claro e proposital anticlímax, encerram a sequência com um dos policiais roubando sua televisão após sua morte. O tom ao mesmo tempo ominoso e batético da estética musical se contrapõe ao mundo seco e profundamente melancólico do texto, criando um híbrido entre convenção e sua tradução num modelo bizarro: não que temas sociais como a pobreza e a violência estivessem ausentes dos modelos no country e no folk tradicionais, mas, neste caso, o tratamento claramente literário e erudito da *variação* da convenção em uma tradução bastante particular e, talvez, única, de um arquétipo (Rennie, a letrista, é escritora, e Brett, o compositor barítono, tem formação de música erudita e trocou o piano preparado pela música extremamente simples, convencional e pungente que marca a trajetória da dupla) gera um resultado que desestabiliza as fronteiras dos modelos tradicionais de influência, transposição, tradução e reescrita musicais e poéticas.

A dupla também passou por um processo de reestilização e tradução em um disco todo dedicado a suas músicas pelo músico Andrew Bird, também de Chicago, com o título algo apropriado *Things are really great here, sort of...*, de 2014. Rennie Sparks, em uma espécie de prólogo ao disco de Bird, diz:

When I first heard Andrew play one of our songs, well, I cried. He has this ability to find nuances, to follow the thinnest, most delicate threads within our songs so that the finished product is a reweaving of the original that is always amazing to us, the original writers. I wouldn't call what he's doing 'covering' our songs. It's more like a translation, as if our work is being retold in a language with a larger, more expressive vocabulary.

Hearing Andrew's versions of our songs feels like suddenly spotting a new and shining doorway in the midst of a room I have spent my life in. It's like finding a stairway in the forest leading upward to the sky. His recasting of our work gives me the strange and wonderful pleasure of understanding my own songs better by hearing him perform them.

Quando eu ouvi o Andrew cantar uma música nossa pela primeira vez, bom, eu chorei. Ele tem esse jeito de achar nuances, de seguir os caminhos mais sutis e delicados das nossas músicas de um jeito que o produto final é um retecer do original que é sempre incrível para nós, os autores originais. Eu não diria que o que ele faz são 'covers' das nossas músicas. É mais como uma tradução, como se a nossa obra estivesse sendo redita em uma língua com um vocabulário mais amplo e expressivo.

Ouvir as versões do Andrew para as nossas músicas é como encontrar de repente uma porta nova e brilhante no meio de um quarto onde passei a vida inteira. É como achar uma escada na floresta que leva direto pro céu. Suas recriações da nossa obra me dão o prazer estranho e maravilhoso de entender melhor minhas próprias músicas melhor só de ouvi-lo performá-las.

Chama a atenção, especialmente, o uso da tradução como categoria que amplia o resultado da percepção que a letrista tem sobre a performance do outro sobre sua própria obra, comparada, nas imagens impactantes de Sparks, à porta brilhante que você um dia vê num quarto onde passou a vida toda e à escada no meio da floresta que leva direto pro céu. Os termos da comparação, ainda que tradicionais (a língua de chegada é “mais expressiva em seu vocabulário” e “não se trata de cover, mas de tradução”), soam singelos em sua aparente humildade e imagens poderosas, e, em última instância, insistem sobre categorias cruciais para as discussões colocadas aqui.



Corações de Ênio. “Ênio dizia ter três corações, pois sabia falar grego, osco e latim.” (*Quintus Ennius tria corda habere sese dicebat, quod loqui Graece et Osce et Latine sciret.*) A famosa passagem de Aulo Gélcio (*Noctes Atticae*, 17.17) associa línguas diferentes a “corações” ou “almas” diferentes. Tradicionalmente, em textos que normalmente aludem a supostas míticas 400 palavras dos esquimós para neve (nunca listadas, até onde procurei), considera-se que a língua restringe, molda, forma, conforma o pensamento e a visão de mundo de maneira irrecuperável. A língua, para os que associam o insólito da farsa do vocabulário esquimó a sua visão de mundo particular, incomensurável, é, em si, produtora de um tipo de prisão da qual não podemos sair. A não ser, é claro, que passemos a outra língua. Sem a passagem para outra língua, toda tradução seria impossível. Em última instância, todo e qualquer ato de comunicação seria impossível. Simplesmente pelo fato óbvio de que a língua necessariamente geraria uma prisão *para cada individuo*, já que, em última instância, ela é necessariamente individual, como cada consciência e sistema perceptual. Sem a garantia da fuga do solipsismo que encontramos nos olhos e nas almas dos outros, como quando de nós se geram outros seres que, após se separarem de nossos corpos, adquirem seus próprios (a maior refutação do solipsismo, ato provocador de profunda contemplação e mistério) e *falam*, a prisão da linguagem e a prisão perceptual se igualam. Não haveria nada que garantisse que todo o resto não passa de um grande teatro projetado por nosso gênio maligno particular. Como as coisas obviamente não são

assim, aos poucos, com um pouco de treinamento e um pouco de perseverança e atenção, pode-se focalizar os atos comunicativos, dos mais banais aos mais complexos, e perceber a inconstância permanente dos sentidos e das formas da linguagem. Ninguém fala exatamente como nenhum outro alguém. Nenhum som, em princípio, é repetível de forma idêntica. Nenhum timbre é idêntico a outro, como provam as medições de frequências fundamentais. Não há perfeita reiterabilidade. Dizer de novo a mesma coisa é, necessariamente, dizer outra coisa. E a mesma.

Extrapolando essa conclusão para as línguas diferentes, fica claro que, ao tomar posse de outras línguas, em maior ou menor grau, como nativos ou aprendizes, em alguma medida, de alguma forma recebemos transplantes/implantes cardíacos do tipo que Ênio se gabava de ter recebido (ao menos segundo Gélío). Cada forma linguística em uso, em sua materialidade radical, seja oral ou escrita, em qualquer contexto, pode, e, talvez, deve, necessariamente, fazer reverberar elementos radicalmente particulares para cada sujeito e em cada momento particular de sua história. Se obviamente *cavallo* é e não é a mesma coisa que *equus* ou *horse*, ao mesmo tempo *cavallo* é e não é a mesma coisa que *cavallo*. É na medida mais simples em que estivermos pensando a materialização por escrito de uma sequência de caracteres que evocam, simbolizam a cadeia fônica que cada um pronuncia e ouve de um jeito, a cada vez que pronuncia ou ouve. Não é porque, para além da eterna (in)diferenciação da elocução, da performance, do corpo de quem fala ou ouve, algo de obscuro acontece no terreno abissal entre a palavra e a coisa. *Cavallo* é aquele cavalo, todo cavalo, um cavalo, cavalo em geral, cavalo como conceito, o cavalo que eu montava quando caí e tive que amputar a perna, o cavalo que comi pensando que era boi, o cavalo que voa (com ou sem chifre) que só vejo nos meus sonhos? Pode ser que tudo isso ao mesmo tempo, mas, para cada sujeito, a cada momento de sua historicidade radical, *cavallo* será uma coisa indefinida que a semântica e a lógica apenas começam a esboçar

quando dizem que *cavalo* é a expressão que denota o conjunto dos cavalos ou qualquer versão mais sofisticada desse modelo de tradução disfarçado de eureka heurística. Essa indefinição faz parte da natureza da linguagem e é inseparável dela. É o que a torna maleável, plástica, útil, poderosa, ao contrário do que pensam os que prefeririam uma linguagem universal, isenta de ambiguidades ou indeterminação (que serviria para pouca coisa e, se servisse para muita e por muito tempo, logo voltaria a ser como qualquer outra língua real). Wilhelm von Humboldt continua sendo uma das melhores fontes para essas reflexões:

Tão pouco a palavra é mera imagem da coisa que representa, bem como pouco ela constitui de certa maneira mera alusão a essa coisa a ser pensada pela razão ou imaginada pela fantasia. Da imagem, a palavra distingue-se através da possibilidade de se imaginar a coisa nela subsumida sob vários ângulos e de diferentes formas; de uma mera alusão, a palavra distingue-se por sua própria forma sensorial determinada. Quem pronuncia a palavra nuvem não pensa em uma definição, tampouco em *uma* imagem específica desse fenômeno da natureza. Todos os diferentes conceitos e as diferentes imagens desse fenômeno, todas as sensações que se alinham à sua percepção, tudo enfim, que estiver ligado a esse fenômeno dentro e fora de nós, pode se apresentar ao espírito, e não corre risco algum de se confundir, porque este *único* som fixa e mantém coeso o todo. Mas como esse som realiza mais, ao mesmo tempo, ele retoma, dentre aquelas sensações com ele já evocadas, por vezes essa, por vezes aquela, e quando ele, em si, é significativo, como neste caso (onde podemos lançar mão de vaga, vogar, vento, vapor, vale, vulcão, etc. como termos de comparação para chegar a tal resultado), é ele mesmo que ajusta a alma de modo adequado ao objeto, parcialmente em si, parcialmente através da recordação de outros sons que lhe são análogos. Destarte, a palavra revela-se como um ser de natureza própria, assemelhando-se à arte, na medida em que, através de uma forma sensorial emprestada da natureza, torna possível uma

ideia alheia a qualquer natureza, mas certamente apenas na medida em que, de todo modo, as diferenças saltam aos olhos. Essa ideia alheia a toda a natureza é exatamente o que torna os objetos do mundo passíveis de utilização como material do pensamento e das sensações, a indefinidade do objeto porque aquilo que se imagina a cada vez não precisa ser totalmente descrito nem retido, já que oferece, por si só, sempre novas transições – uma indefinidade sem a qual a ação autônoma do pensamento seria impossível – e a intensidade sensorial consequência da força do espírito atuante no uso da língua. O processo de pensar nunca trata de um objeto de forma isolada, nem dele precisa no todo de sua realidade. Ele extrai apenas relações, referências, pontos de vistas, e faz interligações. (...) e por isso pode-se afirmar, com bons motivos, que, mesmo no caso de objetos perfeitamente sensoriais de sentido, as palavras de diferentes línguas não são sinônimos perfeitos, e quem pronuncia ἵππος, *equus* e cavalo não diz total e perfeitamente a mesma coisa.

Ou ainda:

A palavra, aquilo que primeiro transforma o conceito num indivíduo do mundo das ideias, acrescenta semanticamente a este conceito muito de si; e na medida em que a ideia recebe precisão por meio da palavra, é simultaneamente confinada a certos limites. Uma determinada impressão surge de seu som, seu parentesco com outras palavras com significado semelhante, seu conceito transitório – geralmente contido nela de modo simultâneo – para o objeto renomeado do qual ela se apropria, e de suas relações paralelas com a percepção, ou com o sentimento. E, ao se tornar um hábito, esta impressão traz um momento novo para a individualização do conceito, em si mais indeterminado, mas também mais livre. Pois, os sentimentos crescentemente motivados por toda palavra mais significativa, as noções e ideias produzidas eventualmente, ligam-se a ela, e diferentes palavras juntas permanecem iguais a si também nas relações de grau em que elas atuam. Assim

como uma palavra representa um objeto, ela também evoca, apesar de imperceptivelmente, um sentimento ao mesmo tempo correspondente à sua natureza e à do objeto, e a série ininterrupta de ideias no ser humano é acompanhada por uma sucessão também ininterrupta de sentimentos, que é certamente determinada pelos objetos imaginados, inicialmente somente por eles, e, conforme o seu grau e sua cor, pela natureza das palavras e da língua. O objeto – cuja aparição na alma é sempre acompanhada por uma impressão individualizada pela língua e que sempre retorna de modo uniforme – também é, por este modo, representado em si de uma maneira modificada. Em termos singulares isto fica pouco perceptível, mas o *poder do efeito* no todo reside na uniformidade e no constante retorno da impressão. Pois, na medida em que o caráter da língua prende-se a cada expressão e a cada sequência de expressões, toda a massa de ideias recebe uma *cor* por ele emanada itálico nosso).

Ou, diríamos, *efeito significante*. É assim que se permite extrapolar da aparente aporia da indeterminação do uso individual de cada sujeito de cada unidade de sua língua em cada momento de sua vida para o *outro*. Esse outro, para o qual aquele para quem ele é outro é que é outro (salve, Antifonte!), precisa lidar com essa mesma incerteza, incompreensão, para se fazer entender ou entender o que quer que seja. Aí entra o desejo. O desejo pelo outro perpassa necessariamente a linguagem. Do ato mais simples, da tentativa mais banal de *desejar* compreender, chega-se aos atos de desejo mais cósmicos: apropriar-se do outro, das palavras do outro, ser o outro, ser a si mesmo e ao outro ao mesmo tempo (“*What if we hadn’t been each other at the same time? / Would you tell me all the stories from when you were young and in your prime?*”), canibalizar o outro e tornar-se melhor, torná-lo, ao mesmo tempo, também, melhor, como em algumas concepções de canibalismo em culturas reais.

Por vários caminhos, essa argumentação facilmente leva à tradução. A tradução entre línguas, como se diz, é apenas um caso particular desse processo do desejo pela compreensão, aprovação, transformação, modelamento desse coração e alma que a língua gera em cada sujeito. Claro, nem só de amor se faz a tradução. O ágon, a emulação, a imitação, a inveja, a competição, o ódio facilmente se juntariam à lista acima. Apropriar-se da própria língua já é mistério cósmico de proporções estelares o suficiente; no entanto, apropriar-se da língua do outro expande as fronteiras da consciência, cria campos de interpenetração subjetiva permeados pelos mais variados tipos de desejo. Apropriar-se do texto, da performance, da poesia do outro é, então, um caso aparentemente mais complexo, mais sofisticado do que cada interação dos sujeitos via linguagem, via performance. Contudo, não é. O texto do outro é objeto de desejo, seja do tradutor, do editor, do leitor, do ouvinte, do próprio outro. Traduzi-lo é perpetuar essa potência subjetiva e transferir seu conjunto de eternas indeterminações a contextos renovados em que algumas se esclarecem, outras se obscurecem. Da mesma forma como cremos entender a palavra *cavalo* quando ouvimos de outro, sem jamais garantir que entendemos (“Toda compreensão é, ao mesmo tempo, uma não-compreensão” — mais uma vez Humboldt), em escala mais ampla, acreditamos estar diante do outro texto quando lemos nesta ou naquela tradução. E não é possível que não seja assim. No entanto, logicamente, o outro texto jamais será a tradução. E cada uma decidirá, consciente ou inconscientemente, como resolver essa contradição produtiva: *a tradução, necessariamente, é e não é o original ao mesmo tempo. Toda tradução é, ao mesmo tempo, uma não-tradução.*

Misunderstanding. O equívoco não é apenas uma dentre as inúmeras patologias que ameaçam a comunicação entre o antropólogo e o nativo — como a incompreensão linguística, a ignorância do contexto, a falta de empatia, a indiscrição, a ingenuidade, a má-fé, o esquecimento e outras tantas deformações ou carências que podem afligir empiricamente a enunciação antropológica. Ao contrário dessas patologias contingentes, o equívoco é uma categoria propriamente transcendental, uma dimensão constitutiva do projeto de tradução cultural próprio da disciplina. Ele não é uma mera facticidade negativa, mas uma condição de possibilidade do discurso antropológico, que justifica sua existência (*quid juris?*). Traduzir é instalar-se no espaço do equívoco e habitá-lo. Não para desfazê-lo, o que suporia que ele nunca existiu, mas, muito pelo contrário, para potencializá-lo, abrindo e alargando o espaço que se imaginava não existir entre as linguagens conceituais em contato — espaço que, precisamente, o equívoco ocultava. O equívoco não é o que impede a relação, mas aquilo que a funda e a propele: uma diferença de perspectiva. Traduzir é presumir que há desde sempre e para sempre um equívoco; é comunicar pela diferença, em vez de silenciar o Outro ao presumir uma univocidade originária e uma redundância última — uma semelhança essencial — entre o que ele e nós “estávamos dizendo”.

E, por fim, é preciso insistir que a ideia de “*misunderstanding*” deve ser tomada no sentido daquela equivocidade que encontramos no multinaturalismo perspectivo: um equívoco não é um “defeito de interpretação”, no sentido de uma falta, mas um “excesso” de interpretação, na medida em que não percebemos que há mais

de uma interpretação em jogo. E, sobretudo, essas interpretações são necessariamente divergentes, elas não dizem respeito a modos imaginários de ver o mundo, mas aos mundos reais que estão sendo vistos. Nas cosmologias ameríndias, o mundo real das diferentes espécies *depende* de seus pontos de vista, porque o “mundo em geral” *consiste* nas diferentes espécies, é o espaço abstrato de divergências entre elas enquanto pontos de vista.

O equívoco, em suma, não é uma falha subjetiva, mas um dispositivo de objetivação. Ele não é um erro ou uma ilusão — não se trata de imaginar a objetivação na linguagem iluminista, moralizante, da reificação ou da fetichização —, mas a condição-limite de toda relação social, condição que se torna ela própria hiperobjetivada no caso-limite da relação dita “intercultural”, onde os jogos de linguagem divergem maximamente. Essa divergência inclui, não é preciso dizer, a relação entre o discurso do antropólogo e o discurso do nativo. Assim, o conceito antropológico de cultura, por exemplo, como argumentou Wagner, é um equívoco que surge como tentativa de solução para a equivocidade intercultural; e ele é equívoco na medida em que assenta no “paradoxo gerado pelo ato de imaginar uma cultura para pessoas que não a concebem para si mesmas”. Por isso, mesmo quando os “mal-entendidos” se transformam, com o tempo, em “entendidos” e, com muito mais tempo ainda, em “subentendidos” — quando o antropólogo transforma a sua incompreensão inicial sobre os nativos na “cultura deles”, ou quando os nativos compreendem, por exemplo, que aquilo que os brancos chamavam de “presentes” são na realidade “mercadorias” — mesmo ali os equívocos permanecem não sendo os mesmos. O Outro dos Outros é sempre outro. E se o equívoco não é erro, ilusão ou mentira, mas a forma mesma da positividade relacional da diferença, seu oposto não é a verdade, mas o unívoco, enquanto pretensão à existência de um sentido único e transcendente. O erro ou ilusão por excelência consistiria, justamente, em imaginar que haja um unívoco por baixo do equívoco, e que o antropólogo seja seu ventríloquo.



Vozes à procura de um corpo. A dublagem é uma das frentes tradutórias menos estudadas e prestigiadas no Brasil, mesmo que estejamos o tempo todo inundados por dublagens na TV, no Cinema, na Internet, etc.; mesmo que saibamos que há uma poética complexa que envolve oralidade e coloquialismo, relações entre sotaques e idioletos, etc.; mesmo que tenhamos de assumir que alguém teve de traduzir poeticamente canções de filmes Disney ou mesmo de séries animadas infantis como *Backyardigans*; mesmo que saibamos que esses tradutores também vertem trechos de poemas citados em filmes e séries, tendo de recriar uma gama complexa com vista a uma performance vocal sobreposta num corpo alheio, com um espaço de tempo para essa performance vocal limitado pela língua falada por esse corpo alheio (no caso do inglês-português, é patente como o número de sílabas se altera). Trata-se então de uma poética de revocalização que mereceria muito mais atenção do que tem recebido até hoje (a maior parte dos estudos sobre dublagem parece se deter na análise da sincronia voloclabial como critério de qualidade). O trabalho brasileiro mais notável no assunto é a tese de doutorado de Tiago Costa Pereira, *Para além da sincronia*, ainda inédita em livro. No entanto, mesmo que brevemente, podemos esboçar aqui um problema que aparece num caso limite, para pensarmos como a tradução da dublagem performa um jogo complexo de voz e corpo.

Em 2013 Spike Jonze fez a *première* do filme *Her*, que ele próprio havia escrito, dirigido e produzido, e que só chegaria aos cinemas de fato no começo do ano seguinte, com ampla distribuição internacional. No Brasil, o filme foi lançado como *Ela*, em versão legendada e dublada. Trata-se de uma espécie de

cruzamento inusitado entre ficção científica e comédia amorosa, em que vemos como o solitário personagem Theodore Twombly (interpretado por Joaquin Phoenix) se apaixona por um complexo sistema operacional com inteligência artificial chamado Samantha; o sentimento, ao que tudo indica, é recíproco, mas há um problema sério: Samantha é uma voz desprovida de corpo humanizável, ou detentora apenas de um corpo binário de dígitos; mas essa voz descarnada ama e é amada, assume o espectro do humano. A atriz que interpretou Samantha foi Scarlett Johansson, uma celebridade hollywoodiana repetidamente incensada pela beleza; mas aqui essa beleza de Johansson seria, à primeira vista, só ausência; tanto que, apesar de ter levado o prêmio de melhor atriz no Festival de Cinema de Roma e de ter sido indicada como melhor atriz coadjuvante pela Critics' Choice Awards de 2014, Johansson foi vetada de concorrer ao Globo de Ouro, porque, segundo o júri, esse trabalho não passaria de uma dublagem. Essa questão nos parece crucial para começo de conversa.

Johansson de fato já trabalhou como dubladora em longas animados, além de ter um trabalho menos conhecido como cantora. Mas caberia insistir: no caso da ausência de corpo, estaríamos diante de uma dublagem? A resposta pode ser sim e não, ao mesmo tempo: se a dublagem é o deslocamento de um corpo para outra voz (uma recriação da continuidade físico-acústica entre voz e gesto), como vemos com frequência nos filmes, então, sem corpo, não há dublagem, porque só há voz; no entanto, se a dublagem é a inserção de uma voz vinda de outro corpo, como vemos nos desenhos animados, esta seria sim uma dublagem do espaço, ou do corpo mecânico que não pode aparecer ao longo do filme. Como alguém que canta ao longe, a voz de Scarlett Johansson é todo corpo que há. E aqui chegamos a um novo ponto interessante: o que acontece quando alguém dubla o não-corpo de Samantha, a voz incorporada de um computador, para outra língua?

No Brasil tivemos um caso interessante: quando ficou sabendo do filme *Her*, a locutora oficial do Google brasileiro, Regina Bittar, entrou em contato com a agência nacional que dublaria e distribuiria o filme, oferecendo-se para ser a voz de Samantha. A ideia parecia ótima, uma voz sem corpo, reconhecida por muitas pessoas, dublaria outra voz sem corpo famosa em outra língua; teríamos o apagamento total desse corpo falante. No entanto, Bittar ficou sabendo que Márcia Regina de Lima já estava trabalhando como dubladora da voz incorpórea de Johansson, uma vez que já tinha trabalhado na dublagem da atriz norte-americana. O que se revela numa disputa — suave que seja — sobre as possibilidades de dublagem de Samantha? Imediatamente teríamos de pensar no que acontece quando uma voz surge sem o seu corpo. Cristina Tavelin, numa resenha publicada no blog Cineclíc, notou o problema:

Se antes o Sistema Operacional Samantha seria criado a partir da desconhecida Samantha Morton, seu papel foi instantaneamente emoldurado após a troca. Todo o imaginário do filme passou a ser construído ao redor de Scarlett, limitando a liberdade de imaginação.

Ao pensar por quem Joaquin Phoenix se apaixona, logo vem à mente a bela loira de Hollywood, figura sedutora onipresente com sua voz rouca e sensual. Tente trocá-la por Susan Sarandon e terá um efeito completamente distinto (2014).

Tavelin brevemente nota que há uma relação corpo-voz anterior ao filme; a atriz que originalmente faria o papel de Samantha, Samantha Morton, é muito menos conhecida do que Scarlett Johansson e, portanto, o desconhecimento dessa voz poderia dar um efeito de voz sem corpo e *sem imagem do corpo*, um efeito talvez similar ao que o personagem de Theodore parece nos indicar: uma *vox ex nihilo*; em vez de uma criação do demiurgo, uma voz autocriada. Mas temos a voz de Johansson, não a de Morton, muito menos a de Susan Sarandon, e essa voz, mesmo que incorpórea no filme, tem uma imagem possível pelo reconhecimento do espectador.

Façamos um intermezzo bíblico:

E foi, e tomou-os, e trouxe-os a sua mãe; e sua mãe fez um guisado saboroso, como seu pai gostava. Depois tomou Rebeca os vestidos de gala de Esaú, seu filho mais velho, que tinha consigo em casa, e vestiu a Jacó, seu filho menor; E com as peles dos cabritos cobriu as suas mãos e a lisura do seu pescoço; E deu o guisado saboroso e o pão que tinha preparado, na mão de Jacó seu filho. E foi ele a seu pai, e disse: Meu pai! E ele disse: Eis-me aqui; quem és tu, meu filho? E Jacó disse a seu pai: Eu sou Esaú, teu primogênito; tenho feito como me disseste; levanta-te agora, assenta-te e come da minha caça, para que a tua alma me abençoe. Então disse Isaque a seu filho: Como é isto, que tão cedo a achaste, filho meu? E ele disse: Porque o Senhor teu Deus a mandou ao meu encontro. E disse Isaque a Jacó: Chega-te agora, para que te apalpe, meu filho, se és meu filho Esaú mesmo, ou não. Então se chegou Jacó a Isaque seu pai, que o apalpou, e disse: A voz é a voz de Jacó, porém as mãos são as mãos de Esaú. E não o conheceu, porquanto as suas mãos estavam cabeludas, como as mãos de Esaú seu irmão; e abençoou-o. E disse: És tu meu filho Esaú mesmo? E ele disse: Eu sou. Então disse: Faze chegar isso perto de mim, para que coma da caça de meu filho; para que a minha alma te abençoe. E chegou-lhe, e comeu; trouxe-lhe também vinho, e bebeu. E disse-lhe Isaque seu pai: Ora chega-te, e beija-me, filho meu. E chegou-se, e beijou-o; então sentindo o cheiro das suas vestes, abençoou-o, e disse: Eis que o cheiro do meu filho é como o cheiro do campo, que o Senhor abençoou; [...].

(Gênesis 27:6-27, tradução João Ferreira de Almeida).

Isaque percebe que Jacó não é Esaú pela voz descarnada, a voz que ali aparece (como bem notara Adriana Cavarero), aparece em sua unidade com o corpo e assim desvela o que não se vê. Mas Jacó consegue enganar o pai cego, porque usa ainda de dois sentidos, o tato e o olfato, para conseguir a bênção paterna. A voz, então, anuncia o corpo, e é assim que vivemos uma espécie

de unicidade dos fatos corpóreos no dia a dia; como a voz de Samantha, mesmo incorpórea, insiste em nos anunciar o corpo de Scarlett Johansson; se ela parece autocriada para Theodore, por outro lado, para o espectador de língua inglesa, ela é já uma voz *de alguém*; essa voz sem corpo é loira, sexy, atriz. Como nota Tiago Pereira (inédito), “A sensualidade que vem pela/na voz de Scarlett Johansson [...], independentemente de o que ela diz, é constitutiva do processo discursivo em que se inscreve a narrativa de Jonze.” E o que acontece então na tradução dublada? Poderíamos nos perguntar sobre a especificidade da nova voz, se é ou não igualmente sensual, mas aqui nos preocupa a condição do corpo dublado, ou sua relação de unicidade vocal. Em geral, teríamos o corpo de Johansson tomado pela voz de sua dubladora (em geral Flávia Saddy ou Fernanda Baronne, irmãs que por costume dublam Johansson no Brasil, ou então a própria Márcia Regina Lima); nesse caso, a prática nacional é tentar repetir ao máximo a dubladora, para recriar um efeito de continuidade entre corpo e voz ao longo de vários filmes, até chegarmos ao ponto de reconhecermos um corpo pela sua voz dublada (ex. Isaac Bardavid, o dublador de Wolverine nos desenhos animados, foi chamado para dublar também a versão cinematográfica) e nos convenceremos de sua verdade ficcional, ou verossimilhança, graças a uma sincronia voloclabial. Então poderíamos sugerir que a voz de Márcia Regina Lima — independente de qualquer sincronia, na ausência de um corpo — apontaria simultaneamente para o corpo de Scarlett Johansson, uma vez que já foi sua dubladora? Mais uma vez, sim e não. É possível que, por ter dublado a mesma atriz outras vezes, essa voz apontasse para o corpo ausente; mas é preciso lembrar um fator fundamental da dublagem: um mesmo dublador atua sobre vários corpos, quebrando recorrentemente a unidade corpo-voz, porque dá uma nova voz ao corpo (um corpo multivocal) e por que distribui a mesma voz a vários corpos (a voz multicorpórea). Por isso, se o espectador anglófone só

consegue ligar a voz de Samantha-Johansson e Scarlett Johansson, o espectador brasileiro pode associar essa voz de Samantha-Regina-Lima tanto ao corpo de Scarlett Johansson como aos corpos de Gwyneth Paltrow, Madonna, Lucy Liu, Kate Hudson, Jennifer López etc., ou mesmo às personagens recorrentes de Ana Lucia, na série *Lost*, ou de Rita Bennett, na série *Dexter*, já que essa mesma voz, no Brasil, atravessa todos esses corpos. A imagem do corpo ausente da Samantha brasileira é uma imagem de ninguém e de muitas, simultaneamente, porque implica o jogo de voz e corpo ao corpo e ouvido do espectador. A tradução, quando dubla, torna-se mais obviamente uma performance que ressignifica para além da semântica textual, porque dissemina jogos que apontam para outras relações: multivocais, multicorpóreas. A dublagem equivoca os corpos e anuncia o aniquilamento das nossas impressões sobre eles.

Tradutibilidades em Tibulo. A afirmação da intraduzibilidade da poesia vez por outra irrompe nos discursos teóricos sobre tradução, por mais que a experiência prática confirme o contrário. Daí algumas frases famosas, tais como a suposta resposta de Robert Frost (*poetry is what gets lost in translation*), que hoje paira como adágio sem fonte em alguns trabalhos do campo; ou o trecho de Dante:

Mas saibam todos que nada harmonizado em música se pode transmutar de sua língua a outra sem que se rompa toda sua doçura e harmonia. E é por essa razão que Homero não se mudou do grego ao latim tal como os outros escritos que nós temos dele (*Convivio* 1.7.14-15).

A essas afirmações já tivemos diversas respostas teóricas, dentre as quais, por simpatia poética sobretudo, gostaria de citar a de Paulo Rónai: “o objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível”. Sua afirmação quanto aos objetivos da arte pode ser discutível ou controversa; porém não é esse o ponto que aqui interessa, pois pretendo aqui apenas realizar uma representação da prática.

Diante disso que me parece óbvio ululante — a tradução poética não só é possível como muito praticada por todos os cantos deste planeta —, gostaria de ainda questionar por meio da prática outro clichê tradutório: a melancolia do tradutor, sua sensação constante de perda na medida em que tem de fazer escolhas irreconciliáveis e, de algum modo, toda tradução seria

como a foto de uma escultura: por mais bela, ainda peca por nunca alcançar a tridimensionalidade, as perspectivas que a obra original oferece. Ao que parece, o que nos levaria a esse tipo de informação é a constatação de que cada tradução é essencialmente diferente do original; tal constatação, por singela que seja, leva a conclusões curiosas, sobretudo na teoria da tradução poética, como a de que, uma vez que uma poesia traduzida não é idêntica ao seu original, estamos necessariamente diante de uma perda; ou então é a prova de que a tradução é impossível, pois que diversa. Creio que se trata de uma confusão terminológica, ou de uma dedução lógica questionável: essencialmente poderíamos afirmar que o que motiva qualquer tradução é a diferença: diferença das línguas, dos falantes, leitores, estruturas, imagens, imaginários, etc. Não havendo a diferença, nem sequer se imaginaria tradução, e portanto ela só pode se inserir no reino do diverso. Se ela é, afinal, sempre diversa, podemos também afirmar que não há necessariamente uma melancolia tradutória, uma vez que não há de fato perda, mas diferença. Assim, se temos de caracterizar a tradução, seria não pelo estigma da falta, mas do excesso. Quando digo excesso, penso fundamentalmente na capacidade que todo texto poético tem de receber inúmeras, talvez infinitas traduções capazes de conviver; e essas traduções, para estabelecerem seu convívio, não necessitam ser de línguas ou pátria diferentes, nem mesmo da diacronia das línguas, para que justifiquemos a necessidade de uma nova tradução, mais próxima do nosso próprio tempo: a mesma língua, até na sua sincronia, é capaz de produzir um sem número tradutório.

Por isso seguem abaixo nove diversas traduções de um mesmo epigrama (Tibulo, 3.20). Claro está que nove serve apenas como numerologia, como simetria apazível, pois o experimento poderia ser realizado mais e mais vezes, como nos *Exercices de style* de Raymond Queneau (1947), em que lemos 99 variações da mesma história sem nunca encontrarmos a versão original; aliás, como

nos *Exercícios de estilo*, a magistral tradução brasileira que Luiz Rezende fez da obra de Queneau (1995), que, não contente em simplesmente recriar o texto francês, apresenta ainda novos exercícios tupiniquins para além do original, o que revela que a obra seria capaz de gerar um moto-contínuo de auto-tradução, paráfrase e reescritura. Mas deixemos de divagação e vejamos primeiramente o texto original:

*Rumor ait crebro nostram peccare puellam:
nunc ego me surdis auribus esse uelim.*

*Crimina non haec sunt nostro sine facta dolore:
quid miserum torques, rumor acerbe? Tace.*

Em primeiro lugar, gostaria de fazer uma breve introdução ao ritmo original do poema. Como muitos sabem, o latim, como o grego, é uma língua composta pela diferenciação entre sílabas longas e breves, e, como poderíamos esperar, essa diferença é fundamental na composição poética. Nosso epigrama está escrito em dísticos elegíacos, que é uma construção formada por um hexâmetro datílico e um pentâmetro datílico. O hexâmetro é composto por seis pés dátilos, ou seja, uma sílaba longa e duas breves (— u u); duas sílabas breves também podem ser permutadas por uma longa, formando um espondeu (— —), exceto no quinto pé, que é obrigatoriamente um dátilo, e o último tem apenas duas sílabas, podendo a última ser longa ou breve (— ou u); com isso, o verso, embora metrificado, não tem um número regular de sílabas e pode variar entre 13 e 17 sílabas poéticas. De modo semelhante, o pentâmetro é composto de 6 pés, sendo que os dois primeiros dátilos são permutáveis para espondeus, o terceiro e o sexto são apenas uma sílaba longa (—) e o quarto e o quinto são obrigatoriamente dátilos; com isso também temos uma variedade de 12 a 14 sílabas. Resumo a estrutura abaixo:

— u u | — u u | — u u | — u u | — u u | — x (hexâmetro)
— u u | — u u | — | — u u | — u u | — (pentâmetro)

Essa estrutura inexistente na poética de língua portuguesa, e por isso a tradução poética poderia ser impossível. Podemos perceber no poema uma refinada construção aliterativa, como a série de Rs e Ps no primeiro verso (*RumoR ait cRebRo nostRam PeccaRe Puellam*) ou em som de K, R e M no último (*Quid Miserum toRQues, RuMoR aCeRbe? TaCe*), incisivo no jogo entre *torques* e *tace*. Para além disso, o poema é sucinto na expressão do amante descontente em saber das traições de sua amada, o que faz com que personifique o “rumor” e peça para ele próprio se calar. Nesse pouco espaço, várias palavras-chave da elegia erótica romana aparecem, tais como o próprio *rumor*, *puellam*, *crimina*, *dolore* e *miserum*. Desse modo, o poema se insere no registro elegíaco tanto pela temática como pela escolha vocabular, mas também participa da típica concisão do epigrama, num total de quatro versos e 54 sílabas. Tudo isso nos levaria a apontar a impossibilidade de tradução; mas sempre há modo, ou melhor, modos para realizar nosso trabalho/jogo. Seguem possíveis traduções.

1. Semântico-prosaica

O rumor diz que com frequência a minha amada me trai:
agora eu gostaria de ser surdo.

Estas acusações não são feitas sem que eu sinta a dor:
por que perturbas um miserável, ó rumor acerbo? Cala-te.

2. Quadras populares

Muitas vezes um rumor
afirma que a minha amada
andou perdendo o pudor,
que andou perdida e bem dada:

nessas horas eu queria
perder toda a audição.
Cada coisa que eu ouvia
me doía o coração:

mas por que, rumor cruel
 você não volta pra toca,
 deixa o velho menestrel
 e cala a maldita boca?

3. À moda do século XVII

Sempre o rumor acusa a minha amada
 de pecar noutros braços, descarada:
 quisera ser um surdo neste luto;
 pois confesso que a cada vez que escuto
 as tais acusações a dor me toca:
 ah, rumor desgraçado, cala a boca!

4. Terceto Árcade

O rumor diz que peca a minha amada
 Neste momento, o que eu mais queria
 Era não mais ouvir.
 Não é sem dor que escuto tantos crimes.
 Por que perturbas este miserável,
 Rumor maldito? Cala-te!

5. Versos núnicos e um pentâmetro aproximado

Sempre o rumor me sussurra que a minha querida me trai:
 hoje eu queria ficar surdo p'ra tudo que dizem.
 Eu não recebo sem dor as notícias das acusações:
 cruel rumor, o que quer deste coitado? Então cale-se!

6. Dístico elegíaco alemão

Sempre o rumor sussurra os pecados da minha menina:
 hoje eu queria ser surdo de todo esse mal.
 Não é sem dor que escuto várias acusações.
 Tu, que queres de mim? Cala-te, rude rumor!

7. Mescla franco-lusitana

Rumor me diz que a minha amada sempre peca:
 hoje eu queria me fazer de surdo.
 Não escuto sem dor as tais acusações:
 que queres, ó rumor maldito? Cala!

8. Transcrição marginal

fofoca espalha
 o quanto
 trepá
 minha menina
 – ela se faz de louca, cai de boca, abrindo as pernas
 é uma nova Messalina –
 e eu poderia dar uma de surdo
 ou puxar a navalha
 e arrancar umas tripas
 mas calúnias me caem doídas
 pra que me entortar,
 fofoca sem fundo?
 pois cala essa boca!

9. Tradução sonora, método Zukofsky

A – Rumor, ai!, como peca a nossa puella:
 Nunca meu ego surdo haure esse velo!
 e crimes não desfazem minha dor.
 B – O que retorce o mísero? um rumor de acerto?
 A – Cale-se!

Paro por aqui. No excesso em que me embrenhei, a tradução nunca acaba, mas se desdobra infinitamente nos eixos de possibilidades. Propus variedades rítmicas para se traduzir o dístico elegíaco, mas sequer considereei a possibilidade de que, em cada uma das escolhas métricas, pudéssemos ainda imaginar novas sintaxes, ou vocábulos para a tradução; além disso, deixei de

lado outras escolhas interessantes, como o decassílabo branco, ou os versos de 14 e 12 sílabas respectivamente (utilizados por José Paulo Paes na tradução de Ovídio), ou as inúmeras possibilidades rítmicas apresentadas por Antônio Feliciano de Castilho na suas traduções dos *Amores* de Ovídio (1945). Do que espero confirmar que, se há melancolia no traduzir, ela não é um sofrimento essencial, mas apenas uma sensação gerada pela necessidade de escolhas e pelo simples fato de que normalmente traduzimos apenas uma vez uma determinada obra. Para contrariar essa tendência, e por vislumbrar muitas possibilidades para Mallarmé, é que Décio Pignatari “triduziu” *L’après-midi d’un faune* (2002); ou que o Curioso Obscuro publicou duas versões para a elegia 1.10 de Tibulo ([1912]); ou que Mauricio Cardozo verteu duas vezes o mesmo romance de Theodor Storm (2006): em algum ponto do trabalho, eles perceberam que não haveria escolha, as duas, ou três formas existiriam concomitantemente. Afinal, o que se deve sempre lembrar é que a monotradução é já uma escolha, e os limites da tradução, como de quase tudo, são os limites do humano.



Rêve le vers. Em outras palavras, eu gostaria de mostrar para vocês que:

— vocês *transcendem*, do verbo *transcendir*, que, bem sei, será transitivo direto. Exemplo: “Eu *transcendo* Homero, Lucrecio, Virgílio, Nono de Panópolis, etc.”, mas sem indicar a língua de chegada dessa operação. Assim, a frase “Rodney Merrill *transcandiu* todo Homero para o inglês” não fará sentido algum: porque nós poderíamos também sustentar que ele “*transcandiu* o inglês para Homero”. Será necessário definir com precisão essa “transitividade direta, porém indeterminada” que vocês praticam. Será necessário mostrar também que *transcendir* é tudo, menos “transcender”, tal como escandir difere de ascender;

— eu *tradigo*, do verbo *tradizer*, “dizer através” (dizer “a través” “dizer de través”?). Nós praticamos então tanto a *tradicção*, a partir do momento em que interpretamos, ou melhor “entrepreamos” tal como inventa Montaigne, o escrito grego ou latino, esse imenso *corpus vocale*, essa *lexis sunékhès* que, como todos sabem, não merecia mais o caixão transparente de “texto”. Ao tradizer, não pretendo de modo algum atualizar a voz perdida, nem me alocar milagrosamente no centro da antiga *phônè*. Quero, pelo contrário, virtualizar seus traços, quer dizer, provar meu poder corporal e sensível no contato das virtualidades de seus traços. Pois o mal-entendido persiste nessas línguas antigas que noutra momento eu pude rebatizar como “línguas vivazes”: a gente “maldiz” quando “mal-entende”. Nem que haja aqueles e aquelas, ainda raros, que saibam “ouvir” o grego e o latim, quando os “amorosos fêrvidos” e outros “sábios austeros” se veriam excluídos do santo

privilégio. Pois, mais uma vez, eu não “digo”, eu *tradigo*. Mas mal-entender vem disso: de se interditar o poder (portanto o prazer e a inteligência) de dizer, de interpretar hoje a partitura antiga, portanto, de maldizer por si em nome de uma impotência e da presunção daqueles que ousam se permitir.

Transcendir, ou atravessar a língua rumo ao ritmo grego, reabrir o sonho no verso. Melhor: tomar a língua ao in-verso rumo ao in-sonho. Notem bem que na *tradição*, também, sonhar, é tornar possível: tornar legível significa tornar do sonho à leitura do verso. Então evitarei dizer:

— o hexâmetro grego (ou latino) é só real / o hexâmetro traduzido é só sonhado. Por aí há tanto sonho quanto jogo, tanto na letra do texto grego quanto em suas transcanções ou tradições;

— o hexâmetro real não existe / só existem aproximações, a grega, traço incompleto, as outras, esforços, cenotáfios, vicariatos. Pois os vazios do grego assinalam, marcam sua realidade. Sem tal espaçamento (pouco importam suas causas), nada de *rhuthmos*.

Prefiro estabelecer uma inequação do tipo: o hexâmetro real é o hexâmetro sonhado, com a condição de sonhar sua letra (tanto suas letras presentes quanto sua letra ausente, tanto seus gamma quanto seus digamma).

Ao *transcendir* o hexâmetro, vocês não ultrapassam a realidade da sua língua rumo à do grego (do latim); não sonham mais o grego (o latim) em sua língua. Vocês dizem, quer dizer, des-dobram sua língua, sonham sua língua no grego (latim).

Rupantar. Ver como outros povos traduzem ou performam isso que nós ocidentais chamamos pela metáfora de traduzir (nas línguas neolatinas, derivado de *traducere*, conduzir para o outro lado) ou trasladar (*translation*, em inglês, a partir de *translatio*, em latim, idem) ou *Übersetzung* (com o mesmo sentido etimológico, em alemão, apesar de origem diversa), etc., pode oferecer uma ampliação imensa em nosso escopo das ideias tradutórias, porque mostra como nosso modo de pensar esse ato — e portanto de teorizá-lo e praticá-lo — é profundamente marcado pelas metáforas que o circundam. Basta pensarmos em um termo indiano como *rupantar*: segundo Maurizio Bettini *rup* significaria “forma”, e portanto *rupantar* indicaria “mudança de forma”. Mas para além disso *rup* também significa “beleza”, o que faz com que essa mesma mudança de forma produzida pela tradução produza uma nova beleza. Um caso como esse nos faz pensar que, muito embora a mudança de língua de um texto possa parecer uma coisa muito banal, o modo de encarar esse mesmo ato muda muito, e, com isso, tudo mais deve mudar também. Daí a necessidade de uma antropologia tradutória que investigue as variedades da tradução em povos diversos no tempo e no espaço.

O fato é que os povos e as culturas, quando querem definir o ato de traduzir de uma língua para outra, *pensam* isso de modos bastante diversos entre si: e sobretudo formulam essa noção segundo paradigmas linguísticos e culturais extremamente

específicos, ligados à *cultura* que os produz. Exatamente por isso, limitar-se a traduzir as palavras para ‘traduzir’ por ‘traduzir’ – o trocadilho é inevitável – leva não apenas a falsear o sentido dessas palavras específicas, mas, pior ainda, a mistificar o contexto cultural onde foram geradas.

Mas não é apenas o vocabulário que muda. Também podemos encontrar lógicas tradutórias em espaços muito diversos. No estudo antropológico de culturas do presente, por exemplo, como observa James Clifford a respeito dos trabalhos de campo em pesquisas etnográficas, “muito do nosso conhecimento sobre outras culturas deve agora ser visto como contingente, o resultado problemático do diálogo intersubjetivo, da tradução e da projeção”, mas aqui tradução/projeção indica, para além do confronto linguístico, um processo interpretativo em que um etnógrafo se relaciona com um determinado grupo; é o mesmo que sugere Eduardo Viveiros de Castro, ao lembrar como é praticamente um clichê a comparação entre antropologia e tradução. O ponto que instiga, aqui, é pensar não especificamente a tradução antropológica necessária para qualquer relato, discurso etnográfico, estudo cultural, etc.; mas pensar antropológicamente como a tradução toma forma em determinados grupos. E mais, pensar como a tradução dessas traduções pode ocupar um espaço de poética e política dos corpos. *Rupantar*: uma mudança de beleza, para além da lógica ocidental das metáforas matrimoniais ligadas a *belas infiéis* e *tradutor traidor*, tão etnofalocêntricas em seu binarismo algo misógino.



Tradução-exu. “The Raven”, de Edgar Allan Poe, é uma das peças fundamentais da modernidade poética, que costuma ver seu auge na obra de Baudelaire (que traduziu a obra de Poe ao francês); mais que isso, “The Raven” é um poema repetidamente traduzido e comentado em língua portuguesa, um texto que já passou pelas mãos de Machado de Assis, Fernando Pessoa e Haroldo de Campos, dentre tantos outros, e que encarna uma certa noção do que é poesia moderna. Trata-se de uma pedra de toque, pela ourivesaria do verso obsessivo, bem como pelo enfrentamento de um eu-lírico diante da falta de sentido que a morte apresenta. A importância da forma do poema já foi bem demonstrada pelo próprio Poe em seu ensaio “Filosofia da Composição”, onde explicou como tinha criado o poema; e tudo indica que essa apresentação formal do próprio Poe moldou parte significativa de sua recepção.

No entanto, poderíamos fazer uma pergunta crucial: é possível a recriação obsessiva de uma forma poética ir além do servilismo que diviniza o original? Não seria mesmo isso o que poderíamos supor a partir das críticas à tradução de Fernando Pessoa (poeta que mais emulou a forma do original), que insistem em nos lembrar como as rimas em *-ais* seriam mais abertas e, portanto, menos pesadas e soturnas do que as rimas em *-ore*? Daí as visões de intraduzibilidade, que caem num simbolismo fonético intransponível: para elas, no limite, o original é santo e intocável; toda tradução pode, no máximo, emular o que se perde. Mas se a recriação obsessiva da forma for em si uma forma de perversão? Se *-ore* anunciava o horror diante da falta de sentido da morte,

seria possível rimar ainda mais fechado? O que estaria em jogo nessa escolha, ou na recriação do ritmo original? Tendo inúmeras vezes compulsado as versões de outrora de Machado e de Pessoa, este poema nos parecia intraduzível. Mas a pulga atrás da orelha se acendia igual centelha lamentando a eterna falta de uma bela rima em *-u*.

Se, por um lado, a insistência na recuperação estrita feita por Pessoa das estrofes em octonários trocaicos cataléticos e acataléticos e das complexas rimas internas em posições de cesuras hemistíquicas de Poe¹ nos parece demasiado servil e, por conta dessa mesma obsessão, perder a força das vogais médio-altas arredondadas das inúmeras rimas ominosas em *-ore* — o que corroboraria a ideia de que uma tradução perfeita não existe —, a própria percepção dessa impossibilidade da perfeição tradutória imanente nos instiga a partir da falta, da impossibilidade de rimar *nevermore* com *nuncamais*, e, aceitando perder justamente o sentido — *noteucu* não é a mesma coisa que *nuncamais* — fazemos a mesma recuperação: ritmo, rimas, forma. Mas algo mudou.

A escolha de *urubu* e *noteucu*, à primeira vista, parece mero jogo (pré-)adolescente de prazer escatológico. Mas a tradução como paródia é também possibilidade de política. No poema original de Poe, já víamos o germe de um homem branco burguês romântico que lamentava a morte de sua amada angélica (*Lenore=nevermore*), porém enfrentado pelo mote antiaristotélico do discurso *nevermore* do corvo. Aliás, não podemos nos furtar a aceitar que, se o sentido se constrói no ponto da recepção, não

1 — u — u — u — u | — u — u — u — u
 — u — u — u — u | — u — u — u —
 — u — u — u — u | — u — u — u — u
 — u — u — u — u | — u — u — u —
 — u — u — u — u | — u — u — u —
 — u — u — u —

[— = sílaba tônica; u = sílaba átona; | = cesura obrigatória]

conseguimos mais ler este poema de Poe sem pensar e visualizar as várias camadas de (pseudo)paródia propostas por artistas ricos, complexos e muito diversos como Anna-Varney Cantodea/Sopor Aeternus & the Ensemble of Shadows e Tim Burton. Seria possível, no entanto, ver nessa insistência de um animal já elevado na literatura fúnebre e na palavra evocada, *nevermore*, um apelo à transcendência: “nunca mais” se iguala a “mais além”. Mas um *raven* pouco diz para a cultura latino-americana, assim como o frio de dezembro nos parece paradoxal; por isso, o deslocamento de *raven* em *urubu* é também a desmistificação transcendental das identidades animais (Lévi-Strauss nos mostra com os mitos da raposa na América do Sul refletem os mitos do coioote na América do Norte — haveria uma traduzibilidade mítica entre corvo e urubu?). Mas o urubu nos leva além na imanência, sugere uma possibilidade de reversão anticolonial (contra o colonialismo norte-americano), já que sempre foi um animal associado ao negro, escravo, social-sexual-simbolicamente oprimido; sua insistência em pousar sobre o busto de Palas Atena (deusa da filosofia e símbolo da democracia ateniense/ocidental), num gesto arrogante de contrassentido², pode ganhar ainda mais com um insistente “noteucu” (*Lulu=noteucu*) — nome, palavra, frase — que, tal como *nevermore*, desregula as expectativas racionais; porém, para além do apontamento ao nunca mais, “noteucu” rompe as cadeias do sentido e termina a conversa nunca iniciada; “noteucu”, nome e mote do urubu, é também uma resposta via tradução aos nossos modelos colonizados de saber, corresponde a uma recusa do branco filosófico transcendental — tradução-exu.

2 Antecipando, em uma cadeia construída por “discourse”, “meaning”, “relevancy” (nona estrofe), mais de um século de estudos das teorias linguísticas, em uma aparente teleologia que envolve a cadeia filologia > estruturalismo > discurso > pragmática > cognição em sua culminação com a Teoria da Relevância. O discurso do corvo/urubu, ao mesmo tempo que sugere uma teoria contemporânea da relevância discursiva, desestabiliza a relação entre signo/significante e significado/uso/recepção na resposta agourenta do eu-lírico.

Este risco de tradução paródica se deseja ao mesmo tempo como homenagem e perversão. O ritmo rímico do *raven* de Poe, recriado com toda obsessão formal, como abertura do sentido, como chance de reversão desse mesmo sentido. Urge o urubu do corvo-Poe. Pra quem pensava que, dada a tão bela e intocável tradição, nunca mais dever-se-ia — assim, na mesóclise golpista — refazer³.

O urubu

Meia noite em meu terreiro — eu cansado e já cabreiro
compulsava por inteiro velhos livros de vodu;
já pescava, adormecendo, quando ouvi alguém batendo,
gentilmente me rangendo, range em meu vestíbulo.
"Deve ser uma visita junto ao meu vestíbulo",
eu dizia "sem rebu".

Eu me lembro com desgosto, num moroso mês de agosto,
quando o fogo no seu posto fenecia ainda cru;
e eu varava a noite escura procurando na leitura
um remédio para a dura, dura falta de Lulu —
essa moça radiante – nome angélico – Lulu,
jaz num pouso anônimo.

E a sedosa triste sina que corria na cortina
já me invade e me alucina com pavor de algum exu,
quando o coração batia, e eu, corado, repetia:
"É visita em noite fria junto ao meu vestíbulo,
só visita que tardia bate em meu vestíbulo,
é só isso, sem rebu".

Mas então fiquei mais forte, mais altivo no meu porte
"Moço ou moça, me desculpa, peço por obséquio;

3 Esta tradução não aconteceria sem uma conversa ominosa com nossos alunos Sérgio Maciel, Guilherme Bernardes, Marianna Imaregna, Diego Oliveira e João Vitor Cândido. A eles o nosso agradecimento.

fato é que eu, adormecendo, vem você aqui batendo de levinho aqui rangendo e range em meu vestíbulo, mal ouvi, abri a porta” – aqui do meu vestíbulo, só o escuro, sem rebu.

Nesse escuro tão profundo, resto triste e tremebundo, duvidando dos demônios que podiam dar chabu; mas silêncio ali reinava e mais parado o ar ficava e esse som que martelava, era o nome da “Lulu”? Sussurrei o nome dela e ouço o eco, só “Lulu” – simples, isso, sem rebu.

Para dentro já voltando, toda a alma me queimando, logo escuto alguém batendo, pulo feito um canguru. “Deve ser vento que encana e passa na veneziana; anda logo, desencana, e já desfaço todo o angu, fico calmo num instante e já desfaço todo o angu;– foi o vento, sem rebu!”

Abro a tranca da janela sem deixar de pensar nela, ali pousa, majestoso belo, arcaico – um urubu; não fez gesto de respeito, só pousou no parapeito, com orgulho no seu peito; e eu no meu vestíbulo vejo o ser empoleirar-se em Palas no vestíbulo, repousando sem rebu.

Esse bicho tez-noturna logo alegre a dor soturna com o sério e decoroso ar de um ser impávido. “Tua crista sem alarde diz que tu não és covarde, urubu da cinza tarde dessa eterna noite azul, diz enfim qual é teu nome na plutônia noite azul!”
O Urubu diz: “Noteucu”.

Galináceo petulante, se pasmei de o ver falante, seu discurso irrelevante pareceu ridículo.
Ora, vamos e venhamos, que jamais nós encontramos,

nesta vida que levamos, ave num vestíbulo –
 bicho ou besta sobre um busto belo no vestíbulo,
 com tal nome: “Noteucu”.

E o urubu tão solitário sem sequer um dicionário
 inseria a sua alma nesse termo críptico.
 Sem palavras mais amenas, nem mexia suas penas,
 murmurei a duras penas: “Aves passam sem tabu,
 passam todas esperanças que guardei no meu tabu”.
 A ave insiste: “Noteucu”.

Assustado pela rara intervenção que me tomara,
 eu falei “O que essa fera fala vem do seu baú,
 que algum dono distraído, desastrado e destruído
 ensinara por ruído em canto melancólico,
 ‘té que em desespero resta o canto melancólico:
 ‘Noteucu’ e ‘Noteucu’”.

E o urubu de tez noturna logo alegre a dor soturna,
 e eu me sento em frente a busto e besta em meu vestíbulo.
 Me afundei nessa cadeira e meditei uma hora inteira
 sobre a fala sobranceira e ominosa do urubu
 sobre o som insano, seco e ominoso do urubu
 com aquele “Noteucu”.

Eu me engajo matutando, som nenhum articulando
 para a fera cujos olhos cravam meu espírito;
 e eu pensava nisso tudo com o couro cabeludo
 na almofada de veludo sob a luz de um abajur;
 ela sobre esse veludo, sob a luz desse abajur
 nunca mais porá o cu!

Pareceu-me o ar mais denso perfumado por incenso
 que algum anjo ali passando porta em seu turíbulo.
 “Deus mandou-te de repente por um anjo penitente
 como alívios e nepente pras lembranças de Lulu;

Bebe, bebe o bom nepente, esquece a morte da Lulu!”

O urubu diz: “Noteucu”.

“Mau profeta, ó ser trevoso!—seja bicho ou o tihoso!—
se te trouxe um tentador ou se és de longe um náufrago,
desolado mas ousado, neste deserto encantado,
num castelo enfeitado – conta, por obséquio –
Tem alívio em Gileade? Diz, diz, por obséquio!”

O urubu diz: “Noteucu.”

“Mau profeta, ó ser trevoso! – seja bicho ou o tihoso! –
Pelo santo paraíso – por bom Deus ou por Jesu –
dize ao peito que hoje impedem dores, lá no arcaico Éden
onde encontra quanto pede, em nome angélico, Lulu,
onde encontra alguma sede, em nome angélico, Lulu.”

O urubu diz: “Noteucu”.

“Que isso seja a despedida!”, eu gritei, “Ave atrevida,
vai, retorna à tempestade da plutônia noite azul!
Não me deixes pluma rude da mentira que me ilude!
Deixa a minha solitude! Sai do meu vestíbulo!
Tira o bico deste peito e some do vestíbulo!”

O urubu diz: “Noteucu”.

E o urubu jamais revoa, mas repousa nessa proa
sobre o busto da alva Palas junto ao meu vestíbulo;
no seu olho já centelha algum demônio que se espelha,
e a lanterna agora velha lança a sombra do urubu,
e minha alma dessa sombra persistente do urubu
se liberta? Noteucu!

The Raven

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore—
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.*

*“Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door—
Only this and nothing more.”*

*Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow;—vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow—sorrow for the lost Lenore—
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore—
Nameless here for evermore.*

*And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me—filled me with fantastic terrors never felt before;
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating
“Tis some visitor entreating entrance at my chamber door—
Some late visitor entreating entrance at my chamber door;—
This it is and nothing more.”*

*Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer,
“Sir,” said I, “or Madam, truly your forgiveness I implore;
But the fact is I was napping, and so gently you came rapping,
And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door,
That I scarce was sure I heard you”—here I opened wide the door;—
Darkness there and nothing more.*

*Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;
But the silence was unbroken, and the stillness gave no token,
And the only word there spoken was the whispered word, “Lenore?”
This I whispered, and an echo murmured back the word, “Lenore!”—
Merely this and nothing more.*

*Back into the chamber turning, all my soul within me burning,
Soon again I heard a tapping somewhat louder than before.
“Surely,” said I, “surely that is something at my window lattice;
Let me see, then, what thence is, and this mystery explore—
Let my heart be still a moment and this mystery explore;—*

'Tis the wind and nothing more!"

*Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,
In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore;
Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he;
But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door—
Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door—
Perched, and sat, and nothing more.*

*Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
By the grave and stern decorum of the countenance it wore,
"Though thy crest be shorn and shaven, thou," I said, "art sure no craven,
Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore—
Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!"
Quoth the Raven "Nevermore."*

*Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,
Though its answer little meaning—little relevancy bore;
For we cannot help agreeing that no living human being
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door—
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,
With such name as "Nevermore."*

*But the Raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only
That one word, as if his soul in that one word he did outpour.
Nothing farther then he uttered—not a feather then he fluttered—
Till I scarcely more than muttered "Other friends have flown before—
On the morrow he will leave me, as my Hopes have flown before."
Then the bird said "Nevermore."*

*Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken,
"Doubtless," said I, "what it utters is its only stock and store
Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster
Followed fast and followed faster till his songs one burden bore—
Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore
Of 'Never—nevermore'."*

*But the Raven still beguiling all my fancy into smiling,
 Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird, and bust and door;
 Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking
 Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore—
 What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore
 Meant in croaking “Nevermore.”*

*This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing
 To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom’s core;
 This and more I sat divining, with my head at ease reclining
 On the cushion’s velvet lining that the lamp-light gloated o’er,
 But whose velvet-violet lining with the lamp-light gloating o’er,
 She shall press, ah, nevermore!*

*Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer
 Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.
 “Wretch,” I cried, “thy God hath lent thee—by these angels he hath sent thee
 Respite—respite and nepenthe from thy memories of Lenore;
 Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!”
 Quoth the Raven “Nevermore.”*

*“Prophet!” said I, “thing of evil!—prophet still, if bird or devil!—
 Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,
 Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted—
 On this home by Horror haunted—tell me truly, I implore—
 Is there—is there balm in Gilead?—tell me—tell me, I implore!”
 Quoth the Raven “Nevermore.”*

*“Prophet!” said I, “thing of evil!—prophet still, if bird or devil!
 By that Heaven that bends above us—by that God we both adore—
 Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,
 It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore—
 Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore.”
 Quoth the Raven “Nevermore.”*

*“Be that word our sign of parting, bird or fiend!” I shrieked, upstarting—
 “Get thee back into the tempest and the Night’s Plutonian shore!
 Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!
 Leave my loneliness unbroken!—quit the bust above my door!
 Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!”
 Quoth the Raven “Nevermore.”*

*And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
 On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
 And his eyes have all the seeming of a demon’s that is dreaming,
 And the lamp-light o’er him streaming throws his shadow on the floor;
 And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
 Shall be lifted—nevermore!*



Toca mais. Ora, o toque — que não por acaso emprestou seu nome a um tipo de intervenção divina na alma —, enquanto moção e emoção do outro, consiste, simultaneamente, na ponta de um contato e na recepção ou aceitação de sua pressão e de sua espera. Ele roça e coça, atravessa ou apreende, indiscernivelmente e nem uma vibração em que ele logo se retira. Ele mesmo é seu traço, ou seja, ele se apaga enquanto se marca, impressão pontual ao propagar seus efeitos de moção e de emoção.

São João da Cruz fala de “toques de união que servem para unir passivamente a alma a Deus” e especifica que “nada é mais apropriado para dissipar esses delicados conhecimentos do que a intervenção do espírito natural. Como se trata de uma saborosa inteligência sobrenatural, é inútil tentar compreendê-la efetivamente, isso é impossível. A compreensão só precisa aceitá-la”. Não “compreender ativamente” é compreender passivamente, é experimentar um sabor, é sentir um toque. A mística não possui o monopólio dessa questão metafórica — se ela pelo menos for uma. O “toque” de um pintor, o “toque” de um pianista (e os “toques” do píão e, por que não, o do teclado de um computador), o “toque” que se pode acrescentar (“de fantasia”, “de melancolia” etc.) a um cenário ou a um texto como o “toque” erótico dividindo a mesma qualidade simultaneamente pontual e vibratória.

Ora, não se trata nunca de uma metáfora, mas de uma realidade sensível, material e, então, vibratória. Quando uma alma estremece, ela estremece bela e lindamente, assim como se pode dizer de uma água em grande agitação. O que se costuma chamar de “alma” também não é nada senão o despertar e a recepção — os dois juntos — da moção/emoção. A alma é o corpo tocado, vibrante, receptivo

e reativo. Sua resposta é a partilha do toque, seu lançamento em sua direção. Ele se suspende, como diz o termo alemão *Aufbruch*, que designa, como já dito, uma suspensão sociopolítica. De fato, existe insurreição — e às vezes ereção — na moção do tocar. Um corpo insurge contra seu próprio encerramento, contra seu fechamento em si, contra sua entropia. Ele insurge contra sua morte. Não é impossível, talvez, que o próprio toque da morte provoque uma última insurreição, ao mesmo tempo dilacerante e abandonada.



Com que cantam os Kĩsêdjê? Saiu recentemente a tradução de uma pérola de Anthony Seeger, *Por que cantam os Kĩsêdjê?* (2015), um estudo sobre a política da poética e do canto, ou de como a tribo se organiza numa longa sinfonia anual, por meio de seus rituais. Não há entre os Kĩsêdjê cantos de amor, de protesto ou de ninar, como se poderia esperar, mas há muitos cantos com funções específicas, talvez para “restabelecer o bem e a beleza no mundo”. Em primeiro lugar, vamos ao que se pode deprender do estudo de Seeger:

Segundo os Kĩsêdjê, os cantos foram introduzidos de três diferentes maneiras. Alguns cantos eram considerados muito antigos, sendo suas origens descritas em mitos referentes a tempos bem remotos. Outros mostravam-se inéditos em dada cerimônia, e quem os ensinava eram homens ditos “homens sem espíritos”, que, em alguns aspectos, se assemelhavam ao que chamaríamos de “compositores”. Outros cantos eram adquiridos por meio do aprendizado com estrangeiros. No conjunto, se assumia que todos os cantos eram provenientes de fora da sociedade kĩsêdjê.

Afinal, se todo canto é proveniente de fora da sociedade, como eles se tornam especificamente cantos kĩsêdjê? E como a tribo lida com esse procedimento do fora que se adentra? Certamente, não há uma resposta fácil, mas é possível compreender que cada uma dessas três maneiras era recebida de um modo diferente, ao mesmo tempo em que podemos perceber uma continuidade entre elas. Muda-se o modo de receber o canto de fora, ou os modos como eles podem ser produzidos dentro de uma determinada ordem do discurso. Em primeiro lugar, a recepção dos tempos remotos, que

aparece nas narrativas míticas da sociedade, muito embora a ideia de mito como narrativa falsa não se aplique aqui — mito e história necessariamente se entrelaçam em alguns pontos. “A formação da sociedade, como ela é hoje, era descrita em diversos mitos, inclusive alguns em que os cantos eram aprendidos como entes parte humanos, parte animais, em processo de metamorfose”. Assim se deu a passagem de diversos cantos tradicionais a partir de uma figura que cruza seu estatuto estritamente humano, em uma metamorfose, ao mesmo tempo em que deixaria um rastro ambíguo desse seu novo estatuto: o canto do homem que se tornara um veado servia à Festa do Veado, assim como o daquele que se tornara porco-do-mato servia à Festa do Porco-do-Mato. Desse modo, a tradição preservava nessa metamorfose uma espécie de tradução mantida no cerne da vida da tribo, o canto ritual vinha daquele que estava prestes a sair da tribo para uma outra sociedade e deixava nesse instante um dom do povo animal/vegetal para onde ia.

Nos tempos históricos, como uma possível continuidade do tempo mítico acima resumido, seriam os homens “sem espíritos” aqueles que poderiam assumir a entrada de novos cantos na tribo. Aqui o processo, embora evoque uma similaridade grande com o primeiro exemplo, tem peculiaridades. No pensamento deles, a pessoa era formada de corpo (feita do sêmen do pai e vinculado aos parentes), nome (um corpo social de vinculações por homonímia) e espírito ou sombra (um “todo individual” e único) que se entrelaçavam para dar uma relação da pessoa com a tribo. O indivíduo sem espíritos vivia desse modo porque um feiticeiro teria roubado esse mesmo espírito e o lançado em outra parte, onde ele então viveria combinatoriamente com esses seres. É portanto num estado alterado de vida, ou de “metamorfose suspensa”, como sugere Seeger, que está a pessoa sem espíritos, porque ela tem seu corpo na tribo e seu espírito numa outra comunidade, seja ela animal ou vegetal. Diferente das metamorfoses míticas, o corpo

e o nome do kīsêdjê permanecem como eram, porém um novo estatuto se dá pelo deslocamento de seu espírito para outro povo. Por estar assim ao mesmo tempo dentro e fora da tribo ele pode literalmente traduzir cantos do outro povo, cantos de pássaros, árvores, taquaras, porcos-do-mato, etc. A partir do momento em que este canto foi levado à tribo, ele pode ser ensinado a quem tiver interesse e depois cantado diante de todos; não é, portanto, uma exclusividade do “sem espíritos” no momento da performance, por isso Seeger o compara aos nossos compositores ocidentais. Mas aqui a perda do espírito pela força negativa dos feiticeiros acarreta positivamente a produção de novos cantos na tribo; todo canto é necessariamente um canto que o sem espíritos escuta, aprende e depois ensina novamente. Não existe uma criação própria, mas tudo se dá em tradução, uma tradução que passa então a pertencer ao repertório da tribo. Neste ponto vale a pena marcarmos que há dois tipos de perda do espírito: todo kīsêdjê pode perder temporariamente seu espírito e depois reavê-lo, pois toda doença — já que causada por feiticeiros — poderia indicar um acontecimento do tipo, e nesse momento passageiro de perda o indivíduo poderia retornar com cantos da comunidade em que seu espírito esteve; porém, se o espírito retornasse ao corpo, não haveria mais possibilidade de aprender novos cantos, a não ser que ocorresse uma nova perda. É como uma viagem em que o viajante traz no retorno alguns bens do país distante: nós confiamos na existência de lugares onde nunca estivemos, tal como os Kīsêdjê acreditam plenamente na realidade dessas outras aldeias.

Mas alguns ficavam sem espírito por toda vida, incorporando essa condição à sua vida na tribo. Nesses casos, quem tinha seu espírito perdido entre as abelhas só aprenderia novos cantos de abelhas, quem tinha o espírito entre taquaras só aprenderia novos cantos de taquaras, etc.; de modo que os cantos poderiam se entrecruzar no aprendizado entre humanos, ou seja, naquele segundo estágio de aprendizado acima mencionado, já sem nova tradução. Um ponto

curioso é que por vezes um espírito já perdido poderia se deslocar de uma aldeia para outra ao longo da vida. Nessa poética, “muitos cantos em uníssono indicam paralelos entre o mundo natural e o mundo humano, criando novas metáforas de relação entre eles”. Dessa forma, ao aprender um canto com a aldeia abelha, um homem sem espíritos faria para a tribo um canto das abelhas que demonstraria exatamente as correlações da vida social delas com a da vida dos Kĩsêdjê: do ponto de vista das abelhas, temos um mundo humano que pode ser traduzido para a tribo na forma de um canto. Assim como o uso do fogo foi aprendido com o jaguar que já dominava, na natureza, esse saber social (um tema caro a Lévi-Strauss na primeira das *Mitológicas*), também o canto deve ser aprendido de outra sociedade que já domina aquilo que vem a ser humano e que portanto partilha, na sua perspectiva, do humano. E essa relação fica mais próxima da tradução exatamente pelo fato de que os cantos não são miméticos: não buscam imitar o canto dos pássaros, o rugido do jaguar, o zumbido das abelhas, o vento nas árvores, etc., mas mantêm uma estética razoavelmente similar, segundo uma, por assim dizer, estética própria da tribo. Em outras palavras, por mais que o canto venha de fora, ele precisa assumir uma linguagem e uma estética de dentro, precisa ser efetivamente traduzido, porque o canto natural, por si só, não poderia ter função na tribo (temos, por contraste, os Kaluli da Nova Guiné, que fazem cantos miméticos para os pássaros e outros animais).

A produção de novos cantos pela mesma pessoa só poderia se dar quando esta finalmente descobrisse o paradeiro de seu espírito, ou seja, assumindo sua metamorfose dual entre a tribo e outra aldeia animal/vegetal, depois de sofrer a feitiçaria. Corolário disso tudo é que os feiticeiros se tornavam parte fundamental para a existência de cantos, embora eles próprios não os produzissem. É a presença de feiticeiros retirando espíritos que daria continuidade à produção mítica dos cantos, e esses cantos por sua vez entram na tradição das cerimônias rituais, que esperam por novidades

previamente estipuladas; em outras palavras, por meio da constante inovação muita coisa poderia permanecer igual, porque a mudança era parte constitutiva da tradição. É o espírito em metamorfose e transferência que ensina novos cantos fundamentais para a vida imanente, num processo sempre intranquilo, que arrisca a ser indiferenciado humano e animal. Nas cerimônias, quando os homens cantam e se tornam ratos ou porcos-do-mato, há sempre o risco de não retornar à forma humana.

No entanto, a diminuição do número de pessoas sem espírito poderia ser também causada por um novo modelo de tradução de cantos: com o contato crescente entre as tribos do Xingu (numa sociedade cada vez mais intertribal e interétnica) e com os brancos, com a posse de aparelhos de gravação e a possibilidade de viajar fisicamente para outros lugares, os Kĩsêdjê passaram a traduzir dos humanos, que por sua vez ocupam esse espaço do fora da tribo. “Durante minha estada, era hábito que os homens não Kĩsêdjê que visitavam a aldeia fossem convidados a contar novidades e histórias, e a cantar. Na década de 1980 estes costumavam trazer fitas cassete que gravavam em suas aldeias”.

Também sabemos que, fora dos períodos cerimoniais, muitos homens da tribo costumavam ligar seus rádios, numa recepção imediata da cultura de língua portuguesa, que de algum modo ocupava o espaço musical vazio pela falta de ritos em curso, já que esse horário era comumente dedicado a alguns cantos tradicionais. Nos anos 90, Seeger relata que o sertanejo era bem difundido na tribo, porém que as pessoas ali apenas escutavam ou dançavam, mas não cantavam o sertanejo, o que indica que naquele momento havia uma diferenciação entre fruição da música externa e sua possível incorporação. Nos anos 2000, os Kĩsêdjê já tinham TVs na maioria das casas, mas preferiam manter DVDs em vez de canais abertos, para preservar os jovens, novamente num controle do que seria proveitosamente incomparável às tradições. Mas cantos de outras tribos apareciam ainda e novamente incorporados

em cerimônias e momentos lúdicos. O que vemos aqui, como se pode deduzir, ainda é uma espécie de continuidade entre os mitos e a experiência histórica em transformação: da metamorfose física que deixa um rastro em forma de canto, passando pelos — cada vez mais raros — homens sem espírito tradutores de cantos novos, até chegar a uma poética da tradução consumada e generalizada em gravações e trocas de cantos: em todos esses casos, nós temos a tradução como poética de base. É sempre canto alheio que passa a ser canto kĩsêdjê por meio de um tipo diverso de tradução. Bem esperado é que os Kĩsêdjê sempre concedam mais atenção aos últimos cantos aprendidos com os povos com quem vêm travando mais contato, porque, “ao se apropriarem e interpretarem os cantos de outros grupos, os Kĩsêdjê incorporavam a sua própria comunidade algo do poder e do saber desses grupos”; desse modo, incorporar o saber dos cantos estrangeiros é também incorporar seu poder “quando configuravam, ao mesmo tempo, a alteridade dos outros (que eram colocados no mesmo nível dos animais)”. Nesse caso, os humanos estrangeiros assumem o lugar tradicional reservado aos animais, porque as fronteiras entre natureza e cultura são mais móveis: as metamorfoses dos mitos antigos e a figura dos sem espíritos já demonstravam como a fluidez da categoria nos forçava a pensar que esse espaço da animalidade poderia muito bem ser ocupado por outros humanos, uma vez que todo canto kĩsêdjê já extrapolava o puramente humano em sua origem exterior, unindo a ele o mundo animal e vegetal.

Mesmo as mulheres, que cantavam menos, quando cantavam, eram em sua maioria cantos e cerimônias de outras tribos do Alto Xingu, mantendo uma relação estreita com a prática de tradução como criação reservada à esfera masculina. Ao que tudo indica, a única exceção a essa tradução como poética seria o choro tradicional exclusivo das mulheres mais velhas, porque nesses cantos fúnebres elas podiam expressar mais assumidamente a própria voz enfraquecida pelo choro e pela perda, ou pela saudade:

“a letra era composta pela mulher que interpretava, e costumava fazer referência a aspectos do morto”. Esse canto feminino então é superficialmente muito similar às práticas dos cantos-chamado masculinos, na exigência de execução individual, na estrutura melódica e na possibilidade de cantos diversos concomitantes que realizam uma espécie de *cluster* cantado, mas, à diferença dos homens, os cantos eram assinados pelas próprias mulheres, em vez de virem de fora da aldeia, e além disso os cantos não são ensinados a ninguém: a compositora é a intérprete. É importante notar, portanto, duas coisas: em primeiro lugar, não se trata de uma expressão descontrolada, ou de um choro sentimental, mas sim de um acontecimento tradicional esperado, uma espécie de louvor fúnebre que só poderia ser feito por determinadas mulheres em determinados momentos, ou seja, algo que ocupa uma função social determinada e controlada. Em segundo lugar, nada indica que tais cantos, apesar de sua oficialidade ritual, pudessem se tornar um patrimônio da tribo, ou que viessem a ser repetidos em outros contextos. Assim, se por um lado o canto é regulado por sua função, por outro não tem a peculiaridade de poder se repetir fora do contexto programado, nem para outras perdas. O resultado disso é que o canto feminino, ao mesmo tempo em que é assinado de modo mais próximo do que entendemos por autoria, é também castrado de sua reprodução: ele realmente permanece fora de qualquer lógica do entretenimento.

A esta altura, já poderíamos pensar na mais conhecida formulação do xamã como tradutor, como é bem explicitado no ensaio “Xamanismo e tradução”, de Manuela Carneiro da Cunha (2009) e por Viveiros de Castro em “Xamanismo e Sacrifício” (2002), onde o xamã é a figura capaz de cruzar barreiras corporais para assumir a perspectiva de outros seres para traduzir e interpretar essa experiência numa prática xamânica, ou seja, num papel de interlocutor entre diferentes esferas sociais. No entanto, a figura produtora de cantos entre os Kĩsêdjê não é necessariamente um

xamá; pelo contrário, o indivíduo sem espíritos está privado da liderança política de um xamá, e muitos adultos são capazes de fazer invocações (*sangere*) para curas, ao modo de um xamá, que por sua vez se diferenciam, terminológica e performativamente, do canto (*ngere*), porque essas invocações podem ser aprendidas, mesmo que na prática possam ficar restritas ao uso de determinadas pessoas. Então se trata de uma tradução similar, porém diversa da do xamá, em parte porque a figura sem espíritos não pode assumir a mesma função social do xamá, mas principalmente porque os Kĩsêdjê ampliaram seu escopo para traduzir também os cantos dos brancos e de outras tribos. E muito embora Seeger faça questão de marcar que o canto kĩsêdjê não é um entretenimento, eles são bem capazes de apreciar esteticamente cantos que não fazem sentido, seja porque são jogos sonoros (as “palavras de música”), seja porque não compreendem bem a língua, seja porque estão numa linguagem kĩsêdjê agora incompreensível, quando até entendem as palavras, mas não o que elas querem dizer. Enfim, há algo nessa prática tradutória que parece recusar a compreensão do texto como fundamento de base, mesmo que uma boa parte dos cantos sejam compreensíveis; tudo indica que mais importante que a comunicabilidade imediata é a nova função que esses cantos podem assumir na tribo, porque são formas mudadas em novos corpos.

Uma tradução como poética. Diferente da poética da tradução, os Kĩsêdjê não nos explicam modos poéticos de realizar uma tradução, nem propõem uma relação crítica específica de relação tradutória. Diferente da tradução poética, não há um diálogo crítico com o original que nos permite avaliar como o texto de partida é recriado (*transcrito?*) na língua de chegada. O que temos é uma verdadeira rasura da origem, talvez como um modo derridiano incorporado por Haroldo de Campos em sua “transluciferação”. Mas a rasura operada pelos Kĩsêdjê não é um enfrentamento filosófico contra as formas de verdade de uma cultura logocêntrica,

ou contra uma metafísica da presença, afirmando, como Derrida, que “não há rastro originário”; também não um efeito deliberado de poética, um ágon com o original que deve ser obliterado como projeto tradutório; não há necessidade de “desmemória parricida” ou transluciferação, porque a rasura se dá sobre um texto original que nunca se apresenta materialmente. O original dos mitos antigos é sua própria criação em metamorfose, uma espécie de troca simbólica em que a perda de um humano na tribo se compensa pela chegada de um canto e de um rito, mas não haverá um outro texto original que precise ser respondido: a criação do canto simultâneo à metamorfose ao mesmo tempo institui o seu contexto e sua prática — ele se torna rito no exato instante de sua composição e tradução. Na prática dos sem espíritos, o texto original, se existisse materialmente, teria já outra função, uma vez que o canto do porco-do-mato não tem especificidade para a aldeia de porcos-do-mato e apenas redundante culturalmente, enquanto passa a funcionar socialmente de modo diverso nos ritos da tribo, ao mesmo tempo em que recebe uma espécie de assinatura: os cantos-chamado pertenciam ao indivíduo que os traduziu, e os cantos em uníssono pertenciam a determinados grupos (homens, ou mulheres, ou metades, ou agrupamentos onomásticos, etc.), que muitas vezes podiam ter o direito exclusivo de performá-los. Nas práticas mais recentes, as gravações partem de um texto cujo original pode ser quase completamente incompreensível, restando apenas a performance gravada ou aprendida como ponto de partida para novos usos e contextos diversos. Em todos os casos, a rasura da origem é uma condição *sine qua non*; não temos tradução assumida, ela é a própria poética, com o fato de que todo traduzir altera profundamente o contexto e portanto permite-se (ou melhor, convida-se) à apropriação do grupo como um todo. E, ao mesmo tempo que o original está já obliterado e sem origem clara, vemos uma fusão de práticas antigas, novas, de vários grupos sociais diferentes, se fundirem com a presença por vezes nomeadas

de seus tradutores, com a implicação por vezes assumida da vida do tradutor, que ao mesmo tempo nunca é tradutor nem compositor assumidamente. Ao viver num rastro claro sem origem, o movimento tradutório é pura criação, prescinde do próprio nome e se funde a uma educação contínua dos sentidos: aprender com o outro é construir uma tribo.

Plautus vortit barbare. Antifonte, “personagens” do mundo grego antigo que, em virtude de seus fragmentos e dos títulos que nos sobraram de seus textos, a crítica a duras penas estabeleceu se tratar de duas figuras antipodais — um sofista e um oligarca —, via performance de Barbara Cassin, transformou-se em um, assimilando a radicalidade de seus textos a uma ambivalência antiaristotélica. Um fragmento atribuído a ele(s), uma pérola anti-etnocêntrica que professa que os bárbaros são bárbaros para os gregos da mesma forma que os gregos são bárbaros para os bárbaros, diz que “todos respiramos o mesmo ar pelas narinas”.

Apesar de crermos que demoraria alguns milênios até que isso se tornasse tão óbvio que, para um marciano que visitasse o planeta hoje (achando ou não que todos falamos a mesma língua), isso pareceria tautológico em qualquer época, um outro autor antigo, o comediógrafo Plauto, professava de maneira sofisticada a mesma crença. No prólogo da peça *Asinaria*, lê-se:

*huic nomen graece Onagost fabulae;
Demophilus scripsit, Maccus vortit barbare;
Asinariam volt esse, si per vos licet.*

O nome desta peça em grego é *Onagos*;
Demófilo a escreveu, Maco verteu em bárbaro;
Quer que seja *Asinaria*, se vocês permitirem.

Para além da constatação da ambivalência ontológica que se instaura obviamente neste ato performativo (as peças representadas

em Roma derivavam de modelos gregos em um tipo de processo “tradutório”), ao dizer ao seu público que *esta peça*, com um dêitico forte, é de Dífilo e se chama *Onagos* ao mesmo tempo em que diz que *quis* que ela se chamasse *Asinaria*, criando um mundo em que a peça é dele e não é, é latina e não é, ao mesmo tempo, também chama atenção a utilização do ablativo *barbare*. Em latim, diz-se que se fala uma língua no caso ablativo (“em latim”, “em grego”, “em bárbaro”). Assim, *barbare* equivale a *latine* na passagem de Plauto, já que ele *vortit*, verteu, revirou, virou ao contrário (mas, percebasse, não “transferiu” nem “traduziu” no sentido de “transportou”) *do grego para o bárbaro*. Como se sabe, as peças da tradição a que Plauto se filia têm assunto, personagens, ambientação e modelos gregos. Dizer que traduziu a peça para o bárbaro e não para o latim significa, momentaneamente, assumir a *posição* de bárbaro com relação ao ponto de partida grego. Para esta peça e para o autor nesse momento, ele mesmo e toda sua audiência *são* bárbaros. São aqueles que falam de maneira incompreensível, que não falam grego, que balbuciam, que dizem blá-blá (leituras derivadas da visão grega). No entanto, ao não se perder de vista a profunda sofisticação e senso de humor plautinos, que fazem dos gregos motivo constante de piada em suas peças, a posição de bárbaro é, ao mesmo tempo, factual (enquanto representação etnocêntrica importada do modelo) e irônica, já que, para os romanos, os gregos recém-conquistados (em 272 a.C. conquista-se Tarento) *tornam-se* bárbaros. Iguala-se, aqui, a ontologia múltipla do original e da versão (substantivo derivado do particípio de *vortere* ou *vertere*) instaurada pela relação entre Demófilo e Plauto à desestabilização antropológica do estatuto de um e de outro: tradução como descolonização ontológica, como alteridade radical.



Repente. O termo “improviso” deriva do latim *in* (negação) + *provideo* (antecipar, prever, planejar), tendo portanto sentido negativo. Contudo, os atos de improvisação na música e nas artes verbais não podem ser vistos como aleatórios ou assistemáticos, nem se caracterizam por uma ausência de informação para os outros participantes, inclusive para a plateia, sobre o que vai se fazer e escutar. Na improvisação poética, há muito da linguagem comum, da manipulação de tradições compartilhadas, de analogias de ideias e formas de construção como recurso criativo, a partir das quais o improvisador é capaz de criar constantemente textos originais — como afirma o repentista cubano Alexis Díaz Pimenta. Etnomusicólogos, como Nettle e Sutton, consideram que o improviso envolve uma relação entre músico e modelos estéticos (como escalas, padrões rítmicos, melodias), por meio da qual são criados novos resultados no momento em que se faz a música.

Entretanto é necessário considerar mais que a relação do improvisador com modelos estéticos a partir dos quais ele tece novas composições. Deve-se considerar a estruturação tanto dos textos (em função de elementos socialmente compartilhados) quanto da ação coletiva do improviso. Quer dizer, o canto improvisado deve ser entendido como um sistema de ações em que os papéis desempenhados são tão ou mais relevantes que o resultado, muitas vezes efêmero, daquilo que se faz. O repente coloca a invenção não conhecida e um cantor em relação com a resposta também não antecipada do outro, numa sequência em que a coerência é condição da continuidade do diálogo poético. E aí está um traço fundamental da cantoria: ela intensifica as nuances e a fragilidade das negociações interativas sempre em busca de

coerência, e realça o fato de que isso só pode ser conseguido em uma relação que na cantoria exige, pelo menos, dois cantadores e uma plateia. Ou seja, o repente não é jamais uma ação solitária, mas sempre uma interação; na verdade, é um exercício da dialética entre prática e estrutura social, no qual técnicas, disposições, regras, conhecimentos compartilhados e valores coletivos são concretizados, atualizados, reinterpretados e reconstruídos.

Dancer/Danger. Insistir na função do corpo e da voz pode parecer desejo de falar do corpo e da voz, de dominar seus rastros, categorizar suas funções e deveres, instituir-lhes uma técnica que indique como/quando/onde funcionar de modo correto. *The voice* é o nome de uma voz específica como a de Frank Sinatra, ao mesmo tempo em que *The Voice* nos indica uma franquia de *reality show* espalhada pelo planeta, em versões adultas e infantis, para o julgamento de uma estética predeterminada da voz. A confusão entre essas vozes, por mais que apontem talvez para procedimentos técnicos similares entre Sinatra e parte do canto pop contemporâneo, não poderia ser mais equivocada. Numa poética da tradução do corpo e da voz, num projeto de dar à voz, de se propor ao toque da tradução, é qualquer voz que irrompe, independente de sua técnica, porque no irracional do corpo, dos toques, vemos a força da afecção de alguém que canta. Como explicar a voz de Bob Dylan? Como explicar a voz de Nelson do Cavaquinho? São antípodas da voz como unificação técnica que visa a um fim determinado, nelas o corpo range, é fanho, frágil, demanda interpretações e traduções, que ao mesmo tempo em que suplantam, rasuram suas origens, deixam o rastro da voz que a cada instante precisa ser cantada: qualquer voz. Cantar, dançar, tocar então é um risco não porque a estética pode fracassar, mas porque o próprio corpo estranha(-se) ao mesmo tempo em que entranha uma poética: qual é o ouvido?



Hoje se foi mais um. A performance não tem limite claro, está óbvia nas apresentações, nos shows, nos rituais, nos cantores de rua, mas se dissemina nos cantos de bares, nos versos de amigos, nos cantos de trabalho, nos cantos dos escravos, nas cantigas de roda, cantigas de ninar, no pranto fúnebre, no canto solitário do banheiro, sem plateia, no assobio inusitado, talvez nos sons que se repetem insistentemente numa cabeça, etc. Tratá-la toda seria a demanda impossível de todo o tempo das performances, porque em cada um temos o jogo do corpo e da voz que se lança além e aquém do texto. Porque estamos cercados de poesia oral no dia a dia, em canções, raps, vocalizações, leituras, saraus, etc. sabemos que a poesia oral ocupou e ocupa a maior parte da história humana, mas deixamos o problema de lado, na maior parte das vezes, e seguimos com nossos papéis na mão. Podemos tomar então um caso qualquer, pensar suas possibilidades de tradução em voz, porque sofremos em lidar com a fluidez das poéticas orais, porque nelas não temos um texto único, não há ponto final na interpretação (como também nos textos escritos), porque não há exatamente um original, e cada performance renova e altera o texto, dá-lhe uma sequência e uma modificação, tanto pela capacidade performática do intérprete quanto pelo fato de que os textos de fato não permanecem iguais. Então interpretar um poema oral é dialogar diretamente com sua performance, com o texto que aparece ali, naquele momento, e que pode nunca mais reaparecer.

Mas a instabilidade aumenta. Nesse caso, o que é que se traduz? A que se traduz quando se dá voz a um texto? Ou quando

se quer dar à voz, permitir que seja novamente cantável? Faço o experimento de traduzir três versões gravadas de “Another man done gone”, canção poderosíssima e anônima do repertório negro norte-americano. A versão de Vera Hall (anos 40, primeira a ser gravada), a de Odetta (de 1956, embora haja uma versão de 1954 mais similar à de Vera Hall) e a de Johnny Cash (1963). As versões vão com suas repetições escritas, embora os regimes sejam tão diversos:

Vera Hall - Another man done gone (década de 1940)

*Another man done gone
Another man done gone
From the county farm
Another man done gone*

*I didn't know his name
I didn't know his name
I didn't know his name
I didn't know his name*

*He had a long chain on
He had a long chain on
He had a long chain on
He had a long chain on*

*He killed another man
He killed another man
They killed another man
He killed another man*

*I don't know why he gone
I don't know why he gone
I don't know why he's gone
I don't know why he's gone*

I'm gonna walk your log
I'm gonna walk your log
I'm gonna walk your log
I'm gonna walk your log

Hoje se foi mais um

Hoje se foi mais um
 Hoje se foi mais um
 Veio do interior
 Hoje se foi mais um

Seu nome eu nunca ouvi
 Seu nome eu nunca ouvi
 Seu nome eu nunca ouvi
 Seu nome eu nunca ouvi

Correntes junto às mãos
 Correntes junto às mãos
 Correntes junto às mãos
 Correntes junto às mãos

Ele matou alguém
 Ele matou alguém
 Eles mataro alguém
 Ele matou alguém

Por que se foi mais um?
 Por que se foi mais um?
 Por que se foi mais um?
 Por que se foi mais um?

Teu tronco eu vou levar
 Teu tronco eu vou levar
 Teu tronco eu vou levar
 Teu tronco eu vou levar

Odetta (de *Odetta sings ballads and blues*, 1956)

269

Another man done gone
Another man done gone
Another man done gone
From the county farm
Another man done gone

I didn't know his name
I didn't know his name

He had a long chain on
He had a long chain on

They killed another man
They killed another man
They killed another man
They killed another man
They killed another man

Another man done gone
Another man done gone
Another man done gone
From the county farm
Another man done gone

Hoje se foi mais um
Hoje se foi mais um
Hoje se foi mais um
Veio do interior
Hoje se foi mais um

Seu nome eu nunca ouvi
 Seu nome eu nunca ouvi

Correntes junto às mãos
 Correntes junto às mãos
 Correntes junto às mãos
 Correntes junto às mãos
 Correntes junto às mãos

Eles mataro alguém
 Eles mataro alguém
 Eles mataro alguém
 Eles mataro alguém
 Eles mataro alguém

Hoje se foi mais um
 Hoje se foi mais um
 Hoje se foi mais um
 Veio do interior
 Hoje se foi mais um

Johnny Cash (de *Blood sweat & tears*, 1963)

Another man done gone
Another man done gone
Another man done gone
Another man done gone

He had a long chain on
He had a long chain on
He had a long chain on
He had a long chain on

*They hung him in a tree
 They hung him in a tree
 They let his children see
 They let his children see*

*When he was hangin' dead
 When he was hangin' dead
 The captain turn his head
 The captain turn his head*

*He's from the county farm
 He's from the county farm
 He's from the county farm
 He's from the county farm*

*I didn't know his name
 I didn't know his name
 I didn't know his name
 I didn't know his name*

*Another man done gone
 Another man done gone
 Another man done gone
 Another man done gone*

Hoje se foi mais um
 Hoje se foi mais um
 Hoje se foi mais um
 Hoje se foi mais um

Correntes junto às mãos
 Correntes junto às mãos
 Correntes junto às mãos
 Correntes junto às mãos

Vieram pra enforçar
 Vieram pra enforçar

Seu filho estava lá
 Seu filho estava lá

Quando morreu de vez
 Quando morreu de vez
 O chefe não quis ver
 O chefe não quis ver

Veio do interior
 Veio do interior
 Veio do interior
 Veio do interior

Seu nome eu nunca ouvi
 Seu nome eu nunca ouvi
 Seu nome eu nunca ouvi
 Seu nome eu nunca ouvi

Hoje se foi mais um
 Hoje se foi mais um
 Hoje se foi mais um
 Hoje se foi mais um

Nas gravações, é possível perceber que a letra, em sua primeira gravação, na voz de Hall, é muito menor e mais vaga do que a de Cash, que já parece expor muito mais a cena de um assassinato; em Vera Hall é “ele” quem matou (talvez “eles” numa só frase), em Cash e Odetta são certamente “eles” que “o” mataram. Do mesmo modo, em Hall, a referência às correntes pode indicar as de um presidiário membro de uma *chain gang* (o que explica a última frase de sua versão, porque o cantor terá que carregar o fardo que estaria sobrando nos trabalhos forçados da prisão, já que um companheiro teria sido liberto ou morrido de tanto trabalhar, ou executado — não sabemos a causa “por que se foi mais um?”). Em Odetta, as ambiguidades são minimizadas, e a letra volta para o assassinato de um homem, que logo imaginamos negro, morto

numa sociedade racista; enquanto a versão de Cash já forma uma narrativa, com filhos, um possível linchamento público com enforcamento, etc.

Mas não é só isso que está em questão. Vera Hall canta com uma voz delicada, algo sofrida, desacompanhada de qualquer instrumento, num movimento que parece hesitante a cada instante, é verdadeiramente uma gravação de pesquisa feita por Alan Lomax nos anos 40, de modo que é difícil saber de onde Hall tirou sua própria versão ou quanto ela estava interferindo deliberadamente (na poesia oral do blues essa questão parece se dissolver em outras mais importantes). Já Odetta se acompanha de batidas na caixa do violão, com a interpretação vocal vigorosa de sua voz grave, talvez capaz de causar (e)moção mais imediata que a singeleza de Hall, e assim a música em leitura política também se enche de *pathos*. Por fim, a de Cash é acompanhada pela voz de June Carter, numa espécie de diálogo em fuga que opõe o barítono firme ao fundo da soprano, com a construção rítmica mais enrijecida; o enrijecimento, aliado à narratividade e ao seu alongamento, acaba por dar um ar mais pop à canção, que pode ganhar sentidos mais imediatos para um ouvinte desatento.

Seja qual for a pedra de toque de qualquer um diante de outros corpos (ao fim, as afecções escapam à medida da estética), não se deve postular uma origem, ou uma originalidade maior na mais antiga. É esse processo constante de alterações que constitui uma tradição oral como a do blues. Performar é ressignificar. Se procurarmos possíveis origens, veremos que essa canção é, por sua vez, melodicamente muito próxima de “Baby, please don’t go”, gravada por Big Joe Williams em 1935: seria um eco melódico partilhado por Big Joe e Vera Hall? Estaria Vera Hall copiando a melodia anterior? O próprio Big Joe a gravou mais algumas vezes; em cada uma delas, com algumas variantes melódicas, instrumentais, vocais, textuais; tal como Odetta fez duas versões com textos razoavelmente diferentes para a nossa canção. Mas há

similaridades entre “Baby, please don’t go” e “Another man done gone”, já que ambas têm uma estrutura melódica muito similar e uma série de frases muito próximas, tais como “done gone”, “county farm”, “walk the log”. Certo é que, quando essas canções chegam a (ou se transformam em) Vera Hall e Big Joe Williams, elas já estão criando dois temas bem diversos: a perda do amor (Big Joe) ou da vida no presídio (Hall): as origens se turvam diante da vida da performance.

Diante disso, 3 versões, 3 traduções, todas cantáveis segundo a melodia apresentada. Diante da multiplicação dos originais, imaginando que o sonho da diferença é ver diferentes versões tradutórias, talvez em *overdubs*, que, por sua vez, convidem a diferentes interpretações musicais que as alterem, numa sequência sem origem ou fim determináveis.

Cantabile. A voz é som, não palavra; mas a palavra é sua destinação essencial. Crucialmente, o discurso poderia ser invertido. A palavra carrega consigo aquilo que a voz lhe destinou. A unicidade encarnada e o ritmo musical da relação fazem parte desse destino, o que força a repensar de modo radical o *zoon logon echon* que inaugura, no Ocidente, a história da ontologia e, logo, da política. A época da globalização, na medida em que desmonta o estatuto ontológico e político da modernidade, facilita essa operação, ou, pelo menos, é uma oportunidade para tornar disponível o ouvido para aquilo que a voz destina à palavra. Fora da trama dessa destinação, a palavra que sacrifica a voz diante das pretensas leis universais do semântico permanece aprisionada na jaula congelante da metafísica e, por sua vez, a voz que sacrifica a palavra aos efeitos eversivos de um prazer total se arrisca a cruzar o limite além do qual é a animalidade que reina. Não é por acaso, aliás, que Aristóteles, justamente no ponto da *Política* que assinala a passagem do *zoon politikon* ao *zoon logon echon*, sinta a necessidade de distinguir os homens dos animais em relação à *phoné*. A voz lhes é comum, a destinação da voz humana à palavra os distingue. A humanidade dos seres humanos se decide precisamente na discriminação, radicada no vocálico, dessa destinação. Isso significa que a ligação entre voz e palavra, o cruzamento delas, que não é necessariamente uma sincronia, não pode ser cortado sem que se perca a humanidade: e isso vale tanto no caso da voz animal quanto no caso do *logos* desvocalizado.

A política do *local absoluto* — em contraste com as tendências contemporâneas que celebram o advento do pós-humano — pressupõe uma ontologia que se radica nesta acepção vocálica do humano. A voz é convocada devido a sua destinação à palavra, mas de tal modo que a palavra não seja jamais autorizada a apagar o comunicar-se da unicidade na relação que a voz anuncia e lhe destina. Seria possível chamá-la, então, uma *política das vozes*, isto é, uma política em que os falantes, ao dizerem qualquer coisa, comunicam antes de tudo a própria unicidade vocálica e o eco de uma ressonância como pré-requisitos essenciais da comunicação verbal. Como é útil repisar, não se trata de superar e, muito menos, de reprimir ou apagar a palavra, mas sim de deter seu *sentido* primário na pluralidade relacional das vozes que a originam e materializam, fazendo-a cantar, por assim dizer. Em cada palavra pronunciada, trocada, qualquer que seja a língua, há de fato uma vibração sonora — irremediavelmente singular, mas já modulada pelos cânones de um eco que chama a voz do outro — desse canto. A verdade canta afinada, sugere Cixous. Única e relacional, a voz doa em forma de música a sua verdade à palavra.



Dionysies. Enquanto passava um tempo em Paris, com menos francês do que deveria, trabalhava em minha pesquisa sozinho na biblioteca, dias e dias a fio, o que não ajudava no aperfeiçoamento da língua. Um dia, na mesma biblioteca, um pequeno folder de um festival de teatro antigo chamado Dionysies me chamou a atenção. Não conhecia o grupo, mas a máscara na foto atiçou minha curiosidade. Fui a todos os dias e vi várias das peças mais de uma vez. O festival, realizado pela companhia Démodocos, que completou 20 anos de trabalhos em 2015, liderada por Philippe Brunet, da Universidade de Rouen, é realizado há mais de dez anos, anualmente, com apoio da Sorbonne. Naquele ano, como em vários outros, acontecia no Réfectoire des Cordeliers, construído entre os séculos 13 e 16.

Ocorre que, embora lesse e escrevesse bem, eu tinha grandes dificuldades em acompanhar uma conversa normal e de me expressar com desenvoltura. As tragédias gregas ali representadas uniam canto, dança, máscaras (em alguns casos, simuladas pela própria face dos atores boquiabertos, com cantores e recitadores ao fundo do palco), em grego e em francês que emulava os mesmos ritmos dos versos antigos. Assim, os passos da dança ditavam o ritmo da recitação e do canto, (quase) da mesma forma nas duas línguas.

O que interessa, neste ponto, é que a minha incapacidade linguística naquele momento gerou um efeito de bela complexidade:

pude acompanhar, no vasto edifício medieval, no escuro do teatro, durante longas horas todos os dias, várias tragédias cujo texto eu só conseguia entender pelo contexto e pelas minhas experiências de leitura e performance anteriores. O efeito, portanto, foi o da suspensão do sentido: tentar ouvir e “entender” todas as palavras seria inútil e estragaria a sensação estética naquele contexto. Assim, ative-me ao fluxo rítmico da performance como se nada entendesse (como quando começamos a ouvir música estrangeira e mal distinguimos as palavras, ou como quando vemos uma ópera). No entanto, dado o caráter de recriação rítmica via performance, música, dança e tradução, meus olhos e ouvidos, meu corpo todo, passou a pulsar nas cadências dos metros antigos, que *viviam* ali, em performance, no instante da performance.

Esse fluxo incessante de corpos e palavras jâmbicas, trocaicas, anapésticas, báquicas, créticas, líricas, para além de ter proporcionado uma série de experiências estéticas individuais e únicas naquele instante, permitiu que eu percebesse que a tradução rítmica pode, e deve, ser entendida e ouvida *em performance*, quando deixa de soar estranha, em *staccati* de gosto duvidoso, e se incorpora a um conjunto de elementos performáticos mais amplos. Longas são longas, não tônicas, e átonas podem se alongar, como em qualquer performance musical. O passo, o gesto, o corpo acompanham as vozes em efeitos performáticos mais amplos. O que parece ter sido esquecido no divórcio entre música e poesia brotou ali de uma fonte inspirada que alterou, para sempre, minha percepção dos metros e ritmos antigos como coisas *naturais*, musicais, que os tirou do pó dos tratados métricos filológicos e os recolocou no mundo, *no corpo*.

Desde então, Brunet e companhia fazem parte de minha vida.

Sirventes cui motz no falh. Bertran de Born, senhor de Autafort, nasceu entre 1140 e 1150 (a data mais específica ainda permanece um debate entre os estudiosos), era primogênito de outro Bertran de Born e de Ermengardis, uma família aparentemente estável em sua nobreza e poder local; além do trovador, seus pais tiveram pelo menos outros dois filhos: Constantine e Itier. Ao que tudo indica, passou a suceder seu pai na administração das terras a partir de 1178, e se casou com uma certa Raimonda, com quem teve dois filhos (Bertran e Itier). Em 1181 teria escrito seu primeiro sirventes (poema 1) – dentre os textos que chegaram até nós – por encomenda do conde Raimond V de Toulouse, e já nesse poema ele se gaba da fama como poeta bélico e assim o termina (vv. 45-6):

*Totz temps vuoill que li aut baro
Sion entre lor irascut*

E sempre quero que os barões
Loucos combatam entre si.

Ao comentar o texto, Frank Chambers afirma que tais versos já pertenceriam a um novo subgênero de *sirventes*, voltado para incitar a guerra, de que Bertran de Born seria o inventor. No ano seguinte, o poeta teria feito poemas na corte de Henrique II Plantageneta (poemas 8 e 9) e em seguida já tomaria parte numa revolta contra Ricardo Coração-de-Leão (poema 3), que acabou com a morte de Henrique o Jovem em 1183 e a subsequente tomada de Autafort por Ricardo (poema 17). É interessante, neste contexto, pensar nas

palavras de Ezra Pound, numa carta a Felix Schelling: “*De Born writes songs to provoke real war, and they were effective. This is very different from Romantic Macaulay-Tennyson praise of past battles*” (1970: 90). Desse modo, aqui vemos o poeta provocar a guerra e suportar as perdas severas da batalha. É no meio do conflito que De Born parecia encontrar seu espaço poético e político. No entanto, aproveitando-se das brigas internas entre o rei Henrique II e seus filhos, Bertran conseguiu reaver sua propriedade por favores de Henrique II (poema 19), dessa vez sem dividi-lo com o irmão Constantine. Enquanto seu irmão teria passado à mendicância e à prática de saltar vilarejos, ele floresceu como único senhor de Autafort, submisso apenas perante o rei da Inglaterra. Sabemos ainda que, em algum momento ao longo da década de 1180, ele se casou com outra mulher, Philippa, e que seus dois filhos do primeiro casamento foram condecorados cavaleiros. Depois, entre 1196 e 1202 converteu-se a monge cistércio, em Dalon; o que não o impediu de continuar escrevendo sua poesia satírica (poemas 46 e 47), sem que isso gerasse um conflito com a ordem religiosa. Depois disso, permaneceu num silêncio literário até morrer em 1215.

Já no campo formal, Bertran de Born apresenta alguns aspectos no mínimo curiosos. Segundo Chambers, teria sido o primeiro trovador a reutilizar a mesma melodia e esquema de rimas (e até as mesmas rimas) de outra *canso* preexistente, com o intuito de criar um novo efeito; no entanto há ainda um detalhe importantíssimo nesse processo – o poeta não imitava poetas antepassados, mas seus próprios contemporâneos, provavelmente seus conhecidos, com a possibilidade de aumentar o desafio técnico de se utilizar as mesmas palavras em outro contexto, ou de usar até mais palavras com a mesma rima; o que faz com que o poema não seja simples imitação, mas sim um processo de diálogo crítico com o poema alheio: esse processo, ou poema-processo de *contrafactum* engajado chamava-se *sirventes* e floresceu como gênero da poesia

trovadoresca. Um outro aspecto importante para alguns dos poemas e que talvez caracterize uma parte da sua peculiaridade poética é aquilo que Augusto de Campos chamou “a ‘barulhidade’ dos versos”, como se pode perceber no poema “*Un sirventes cui motz no fall*”, tomado de melodia alheia, porém inteiramente escrito com rimas em *-alb, -alh, art, -alha, -art, -alha*, dando ainda mais força à virulência do ataque satírico do *sirventes* e ressoando em seus versos. Nesse afastamento do tipicamente lírico, Bertran busca refúgio no diálogo com a épica medieval e com os *romans*, com suas referências a gritos de guerra, cavalos desembestados sem cavaleiros, corpos atravessados por lanças, como se pode ver no poema 30, traduzido abaixo. É portanto esse caráter de “escrutínio autoconsciente”, de apropriação e perversão do canto alheio, que permeia toda sua obra, que o faz deslizar entre os gêneros lírico-amoroso, satírico e épico, sempre tendendo para o lírico por fazer um uso explícito dessa primeira pessoa identificada ao eu do poeta. Talvez esse atravessamento estilístico é que tenha gerado uma leitura tão direta da sua obra com sua vida (além, é claro, do costume geral da época), sem reparar nas releituras genéricas que eram ali operadas pelo próprio processo compositivo de Bertran de Born.

Mas o processo do *sirventes* parece ser um ponto chave que não podemos deixar de lado. Ao tomar a melodia alheia para compor, poderíamos imaginar um aglomerado de vozes em performance. Como sabemos, a prática provençal era que um trovador compusesse sua *canço* e a entregasse a um ou mais jograis, para que estes cantassem a canção (e assim assumissem o estado ambíguo de ser e não ser o trovador enquanto dura o canto) por diversas partes. Por certo, as canções mais famosas também teriam em sua fama os trejeitos, ou tiques, do cantor que a divulgou; nisto chegamos a uma dupla voz: a do trovador que compõe e a do jogral que assume a voz do trovador mas dá à voz a voz do trovador. É diante dessa voz desdobrada via performance que o novo trovador viria a conhecer

a *canso*, para então compor seu *sirventes*; e poderíamos imaginá-lo então compondo não apenas segundo as regras abstratas da melodia e do esquema rítmico da canção original, mas também com a voz duplicada do jogral; nesse caso, compor o *sirventes* pode ter como jogo também uma performance que desdobre a voz dobrada do jogral em quatro: trovador 1, jogral 1, trovador 2, jogral 2, com a imagem vocal de um jogral que, desdobrando em sua voz a voz do trovador, imita também os tiques do jogral 1, ampliando ainda mais as relações performáticas de sentido entre *canso* e *sirventes*. Isso tudo é um exercício de antropologia poética especulativa, por certo, mas tem o potencial que nos serve. No *sirventes*, Bertran de Born podia invadir a melodia do corpo alheio para torná-la inteiramente sua, rasurar sua origem no mesmo instante em que parece sublinhá-la, ressaltá-la ao ouvido do público. O jogo então entre poesia amorosa e satírico-política pode aparecer em De Born como poemas de amor à guerra, em vez de amor à senhora.

Vendo essa relação entre o contexto político-literário europeu e as peculiaridades da vida de Bertran de Born, cabe-nos agora apresentar uma tradução que reforce esse caráter poético-político-amoroso em direção à guerra, condicionado pelo jogo de recriações rítmicas e rítmicas que permitem a continuidade do *contrafactum* de todo *sirventes*. Em geral essa representação dos prazeres da guerra, tal como na poesia amorosa, está em primeiro lugar sempre adiada e, portanto, retratada como um desejo de realização por vir, nunca consumada, sua apresentação é quase sempre a de uma ausência lamentável, ou como uma potencialidade ansiada pelo poeta; de modo que o trovador aparece muitas vezes solitário em relação ao seu desejo. Aqui parece estar um ponto crucial no seu pensamento: o amor é um modo de descrição da guerra, e vice-versa (a guerra é uma metáfora para o amor); o que faz com que sua poesia transite entre esses espaços aparentemente antagônicos sem maior esforço, como se pode notar no poema que escolhi para a tradução. Tanto o amor quanto a guerra são vistos como

exigências de atividade e virtude, ao mesmo tempo em que são sempre adiados pela não realização típica do trovadorismo. Nesse sentido, o grande guerreiro é necessariamente um grande amante (um ponto bem explícito em 30, “O Amor quer bom cavalgador / que ame as armas e o servir”), capaz de realizar seus atos; e assim não nos espanta que Godofredo Palangenta seja criticado no poema 16 como um amante passivo, pouco viril no seu desejo. Paradoxalmente, essa figura heroica, capaz de amar “as armas e o servir” parece não existir no presente de Bertran, mas estar sempre adiada, como a própria guerra, como o próprio amor – o herói não está nos tempos passados, nem no presente, mas no desejo desse eu-lírico, que sofre de amor e paz, o que parece explicar porque Bertran se concentrou tanto no *sirventes*: era o melhor veículo para expressar essa frustração fora do campo amoroso. É dessa forma que os únicos contemporâneos louvados em seus versos são mortos, como Henrique o Jovem e o próprio Godofredo, que em vida foram criticados pelo trovador tal como Ricardo Coração-de-Leão. Na morte, o cavaleiro pode ser verdadeiramente louvado como herói, porque não sofre mais da passividade da paz e do amor não correspondido típico da literatura cortês. E como percebia Pound, ao performar a melodia alheia em canto próprio (por sua vez desdobrado em canto alheio na voz do jogral), Bertran realizava coisas com a linguagem, promovia guerras reais, extrapolava o jogo literário e fazia da poética uma política engajada no presente, nos corpos bélicos. É esse o drama que toda tradução de poesia provençal precisa encarar: o toque dos corpos, como o toque do clarim, ou o toque violento das armas. É o que temos no poema 30 da obra que nos restou:

1

*Be-m plai lo gais temps de pascor,
 que fai fuoillas e flors venir;
 e plai me qand auch la baudor
 dels auzels que fant retintir
 lo chant per lo boscatge;
 e plai me qand vei per los pratz
 tendas e pavaillons fermatz;
 et ai grand alegratge,
 qand vei per campaignas rengatz
 cavalliers e cavals armatz.*

2

*E plaz me qan li corredor
 fant las gens e l'aver fugir ;
 e plaz me qand vei apres lor
 granren d'armatz corren venir ;
 e plaz m'e mon coratge,
 qand vei fortz chastels assetgatz
 e ls barris rotz et esfondratz
 e vei l'ost el ribatge
 q'es tot entorn claus de fossatz,
 ab lissas de fortz pals serratz.*

3

*Et atressi-m platz de seignor
 qand es primiers a l'envazir,
 en caval, armatz, ses temor,
 c'aissi fai los sieus enardir
 ab valen vassalatge.
 E pois que l'estorns es mesclatz,*

*chascus deu esser acesmatz
 e segre-l d'agradatge,
 que nuills hom non es ren prezatz
 tro q'a mains colps pres e donatz.*

4

*Massas e brans, elms de color,
 escutz traucar e desgarnir
 veirem a l'intrar de l'estor
 e maing vassal essem ferir,
 don anaran aratge
 cavaill dels mortz e dels nafratz.
 E qand er en l'estor intratz,
 chascus hom de paratge
 non pens mas d'asclar caps e bratz,
 que mais val mortz qe vius sobratz.*

5

*E-us dic qe tant no m'a sabor
 manjar ni beure ni dormir
 cum a qand auch cridar: "A lor!"
 d'ambas las partz, et auch bruir
 cavals voitx per l'ombratge,
 et auch cridar: "Aidatz! Aidatz!"
 e vei cazer per los fossatz
 paucs e grans per l'erbatge,
 e vei los mortz que pels costatz
 ant los troncons ab los cendatz.*

6

*Amors vol drut cavalgador,
 bon d'armas e larc de servir,
 gen parlan e gran donador*

*e tal qi sapcha far e dir
 fors e dinz son estatge
 segon lo poder qi l'es datz.
 E sia d'avinen solatz,
 cortes e d'agradatge.
 E domna c'ab aital drut jaz
 es monda de totz sos pechatz.*

7

*Pros comtessa, per la meillor
 c'anc se mires ni mais se mir
 vos ten hom, e per la genssor
 dona del mon, segon q'auch dir.
 Biatritz d'aut lignatge,
 bona dompn'en ditz et en fatz,
 fonz lai on sorz tota bontatz,
 bella ses maestratge,
 vostre rics pretz es tant poiatz
 qe sobre totz es enanssatz.*

8

*Donzella d'aut linhage,
 tal en cui es tota beutatz,
 am fort, e sui per leis amatz;
 e dona-m tal corage
 qe ja no pens esser sobratz
 per un dels plus outracujatz.*

9

*Baron, metetz en gatge
 castels e vilas e ciutatz
 enans c'usqecs no-us gerreiatz!*

*Papiol, d'agradatge
ad Oc e No t'en vai viatz;
digas qe trop estan en patz.*

30

1

Eu quero a primavera, o ardor
que folhas traz e faz florir;
e quero escutar o estentor
das aves, quando retinir
 seu canto na ramagem;
e quero ver ainda mais
no prado as tendas colossais;
 e acho uma bela imagem,
se vejo armados entre iguais
os cavaleiros e animais.

2

Adoro quando o explorador
atiça o povo p'ra fugir,
e adoro ver em tal clamor
os homens d'arma a perseguir,
 e adoro ter miragem
do forte em cercos marciais,
ou das muralhas terminais,
 e as hostes noutra margem
que passam a fossa voraz
e uma paliçada por trás.

3

Também adoro se o senhor
for o primeiro a invadir

montado, armado, sem temor,
 que assim nos outros faz surgir
 valente vassalagem.
 Mas se a batalha se refaz,
 prepare-se cada rapaz
 para a longa viagem:
 ninguém é louvado jamais –
 somente entre golpes mortais.

4

Maças, gládios, elmos de cor
 e escudos logo a se partir
 veremos, e até o sol se pôr
 vassalos iremos ferir,
 fugirão sem fardagem,
 co'o dono morto, os animais.
 E na batalha, o homem vivaz
 só pense na carnagem
 e em degolar todos os mais,
 pois antes morto que incapaz.

5

Ah, para mim não há sabor
 em comer, beber, ou dormir,
 igual ao de ouvir o clamor
 de duas linhas e o zunir
 dos corcéis na pilhagem
 e homens gritando “Atrás! Atrás!”
 e vê-los na fossa voraz,
 junto ao rés da relvagem,
 e ver as flâmulas fatais
 varando o arnês que se desfaz.

O Amor quer bom cavalgador
que ame as armas e o servir,
gentil na fala, grão doador,
que saiba o que dizer e agir,
 em qualquer estalagem,
pelo poder de que é capaz.
Um companheiro como apraz,
 cortês em sua linguagem.
A dama que acaso o compraz
não tem pecados cardeais.

Ó grã condessa, és a melhor
(todos estão a repetir),
e tua nobreza é a maior
do mundo, pelo que eu ouvi.
 Beatriz de alta linhagem,
senhora no que diz e faz
ó fonte do bem mais primaz,
 belíssima ancoragem:
o teu valor é tão veraz,
que sobre todas sobressais.

Virgem de alta linhagem
e da beleza mais tenaz,
amado eu amo forte e audaz:
 ela me dá coragem –
não temo a perda que me traz
nem mesmo o pulha mais mendaz.

Barões, é mais vantagem
hipotecar vossos currais
do que se a guerra renegais.

10

Papiol, eis a viagem,
ao Senhor Sim-e-Não irás
dizer que muito estão em paz.

Traduzir uma canção em nova versão cantada é sempre, de algum modo, um *contrafactum*; ao reposicioná-la política e poeticamente em outro contexto, ela também acaba por ter sua função paródica de *sirventes*. Nisso poderíamos nos perguntar sobre o que seria então uma poética tradutória do *sirventes*, quais seriam suas possibilidades quando esta pudesse por em jogo pelo menos dois cantos, duas vozes, além do cruzamento das línguas e do tempo.



Polipoesia. O polipoeta executa um ato transgressor sem a violência insidiosa, demarca os limites, excede (tanto com a voz como com o próprio corpo), volta-se para os efeitos visuais, para as sequências sonoras tão insólitas quanto possam parecer, responde à expectativa mais profunda do espectador, de quem realoca sedimentos inconscientes de sons e imagens. Desde já, afirmamos: o público não se atreve a assumir a primeira pessoa. Ao poeta cabe tal tarefa, a qual desempenha leniente. É uma operação de clara transferência psicanalítica com dupla polarização: tanto liberta, permitindo ao poeta desbloquear o próprio corpo de tabus e complexos, como, ao mesmo tempo, propicia ao público sensibilizar-se com o visual e o auditivo. Deparamo-nos, mais uma vez, com a extraordinária relação de cumplicidade que existe entre poeta-*performer* e público.

Enfim, o eixo sonoro torna-se essencial, a sonoridade coloca-se como uma diferença vital. O som corporal vem colocado em primeiro plano, aspecto muito importante para distinguir a poesia sonora da ópera tradicional (isto é, no teatro, onde ocorre a recitação), da música concreta (na qual predomina o rumor real), da declamação (em que a música se alterna com a fala) e da performance da arte (na qual o desenvolvimento sonoro deixa a desejar, quando não é negligenciado).

O poema sonoro sobrevém em sua exuberante e significativa atualidade, referência basilar da performance. O corpo do poeta assimila a performance, modula-se com os ritmos da voz, tornando-se ele próprio voz.

O poeta liberta o fantasma-xamá de seu corpo. Encantar incansável, o corpo volteia como um dervixe e gira magicamente como um pião por meio da voz.

Ouvir o verso livre. Um dos poemas mais famosos e pungentes de T. S. Eliot, o “Prufrock” é um retrato doloroso do homem moderno, uma figura que oscila entre o grandiloquente e o patético, as preocupações metafísicas da percepção da mortalidade e a frivolidade do cotidiano, da vida medida em colherinhas de café.

Esta tradução emerge do ritmo; como outras aqui, tentativa de *contrafactum*, mas, nesse caso, de potência de melodia não dada, que assombra obsessivamente a vontade do pulso e do ritmo livre transcriado. Uma vontade de replicar as cadências do verso livre e de seus jogos com formas fixas alternadas e rimas abundantes. É já um clichê pensar o modernismo como ponto de ruptura com as tradições de métrica e rima, como se a preocupação com a forma se perdesse em versos que se rebelam contra as formas fixas apenas para redefinir poesia como o discurso (poético?) quebrado em linhas livres. No entanto, o “Prufrock” é, sobretudo, ritmo. Neste hipotético *contrafactum* espera-se ouvir as vozes simultâneas batendo os mesmos *ictus*, em línguas diferentes, ao mesmo tempo.

A canção de amor de J. Alfred Prufrock

*S'io credesse che mia risposta fosse
A persona che mai tornasse al mondo
Questa fiamma staria senza piu scosse.
Ma perciocche giammai di questo fondo
Non torno vivo alcun, s'òdo il vero
Senza tema d'infamia ti rispondo.*

Vamos lá, você e eu
 Quando a noite está espalhada contra o céu
 Tal paciente eterizado sobre a mesa
 Vamos nós, por certas ruas semi-desertas
 As quebradas quietas
 De inquietas noites em quatinhos de uma noite
 Botecos podres com jornal no chão:
 Ruas que seguem tal tedioso argumento
 De insidiosa intenção:
 Pra levá-lo a uma pergunta arrasadora...
 Ah, “qual seria?”, não insista,
 Vamos à nossa visita.

Na saleta, as moças em deâmbulo
 Falam de Michelângelo.

A névoa espessa roça as costas nas venezianas
 Fumaça espessa que o focinho roça nas venezianas
 Raspando a língua nas esquinas do anoitecer
 Demora sobre as poças sobre os ralos
 Derruba em suas costas cinzas lá das chaminés
 Desliza no terraço, faz-se reerguer
 E vendo que era uma noite calma de outubro
 Em volta enrosca a casa a adormecer.

E é certo, o tempo vai chegar
 Para o fumo espesso errante pela rua,
 Que esfrega as costas nas venezianas;
 O tempo vai chegar e vai chegar
 De preparar uma cara pra ver as caras que você vê;
 Vai chegar o tempo de matar e de criar
 E o tempo dos trabalhos e os dias e as mãos
 Que erguem e jogam a dúvida em seu prato;
 Tempo pra você e para mim,
 E tempo pra mais cem indecisões,

E mais cem visões e revisões,
Antes da hora do chazinho com torrada.

Na saleta, as moças em deâmbulo
Falam de Michelângelo.

E é certo, o tempo vai chegar
Em que se possa perguntar, “eu ousaria?”
Tempo para voltar e descer a escadaria,
E a mancha calva no meio da cabeça já se via –
(Vão dizer: “como o cabelo dele vai rareando!”)
Meu fraque e o colarinho bem alto abotoando,
Minha gravata honesta e rica, com uma só prega fechando
(Vão dizer: mas como as pernas e os braços dele tão afinando!”)
Ousaria
O universo perturbar?
Num minuto há muito tempo
Em que o minuto as decisões e revisões pode abortar.

Pois eu já as conheci a todas elas, todas elas –
Conheço as noites, tardes e manhãs, até,
Eu medi a minha vida em colherinhas de café
Conheço as vozes abafadas se apagando
Em meio à música de um quarto distante.
Como é que eu ia adivinhar?

E eu conheci os olhos todos, todos eles –
Os olhos que lhe pregam numa frase formulada,
E quando eu, formulado, num alfinete a estrebuchar,
Quando eu estou pregado e me espalhando na parede,
Como é que eu ia começar a
Cuspir bitucas dos dias e vias?
Como é que eu ia adivinhar?

Pois eu já conheci os braços todos, todos eles –
Braceletados braços, brancos e desnudos

(À meia luz, porém, cobertos com ruiva penugem!)
 Será o perfume de um vestido
 Que me faz assim perdido?
 Braços jogados sobre as mesas, ou nos xales enrolados.
 Então como é que eu ia adivinhar?
 Como eu podia começar?

E eu direi que andei ruelas pelo anoitecer
 Que vi a fumaça fugindo dos cachimbos
 De uns homens solitários de pijama nas janelas?

Eu devia era ter sido um par de diras garras
 Pairando pelos leitos de quietos oceanos.

E o entardecer, o anoitecer, dorme em tanta paz!
 Por longos dedos acariciado
 Dormindo... cansado... ou finge dor,
 Espichado aqui no chão, do meu lado e do seu,
 Devia eu, depois do licorzinho nesse cálice,
 Ter força de forçar o instante até seu ápice?
 Embora eu tenha feito reza, cena e até quaresma,
 Embora eu tenha visto minha cabeça (já meio careca) trazida na
 [bandeja,

Não sou profeta – e aqui deixo pro azar;
 Eu vi o meu momento de grandeza tremular,
 E eu vi o Lacaio eterno com o meu terno e um riso abafar,
 E, resumindo, eu tive medo.

E valeria a pena, ao fim de tudo,
 Das xícaras, do chá e das geleias,
 Em meio às porcelanas e íntimas trocas de ideias,
 Teria, ao fim, valido alguma pena
 Ter encerrado num sorriso nossa cena,
 E espremer o universo numa bola
 Rolá-lo a uma pergunta arrasadora,
 Dizer “eu sou Lázaro, vindo dos mortos

Retorno para lhes dizer tudo, direi tudo” –
 Se então, ajeitando o travesseiro em sua cabeça
 Alguém dissesse: “não é nada disso tudo;
 Não é isso, eu juro.”

E valeria a pena, ao fim de tudo,
 E valeria alguma pena
 Depois do pôr-do-sol e das soleiras e das ruas respingadas,
 Depois dos livros e dos chás, depois das saias que se arrastam pelo
 [chão –

E disso e muito mais então? –
 É impossível dizer tudo o que eu quero!
 Mas como se a lanterna mágica lançasse seus padrões num
 [anteparo:

Valeria alguma pena
 Se alguém, ajeitando o travesseiro ou enrolando um xale,
 Ao virar-se pra janela, enfim dissesse:
 “Não foi isso, eu juro,
 Fui incompreendida em tudo.”

Não! não sou príncipe Hamlet, nem era para ser
 Sou um nobre figurante, que vai só servir
 Pra inchar a comitiva, uma cena ou mais abrir,
 Aconselhar o príncipe, decerto, papel simples,
 Deferente, feliz por ser de auxílio,
 Sagaz, meticuloso e precavido;
 Cheio de frases feitas, mas meio perdido;
 Às vezes, até, quase ridículo –
 Às vezes, quase, o Tolo.

Envelheço... Envelheço...
 Vou dobrar as barras da minha calça eu mesmo.
 Ousarei comer um pêssego? Reparto meu cabelo pra trás?
 Vou pôr calças de flanela branca e sair pra andar na praia.

Ouvi o canto das sereias, e cantavam entre si.

Não acho que elas vão cantar pra mim.

E as vi cortando as ondas para o mar

Partindo as cãs das ondas para trás

Quando o vento sopra as alvinegras águas.

Passamos nos palácios do oceano

Co'ondinas coroadas de algas rubras

Té que humanas vozes nos despertam e afogamos.

The Love Song of J. Alfred Prufrock – 1917

S'io credesse che mia risposta fosse

A persona che mai tornasse al mondo

Questa fiamma staria senza piu scosse.

Ma perciocche giammai di questo fondo

Non torno vivo alcun, s'i'odo il vero

Senza tema d'infamia ti rispondo.

Let us go then, you and I,

When the evening is spread out against the sky

Like a patient etherized upon a table;

Let us go, through certain half-deserted streets,

The muttering retreats

Of restless nights in one-night cheap hotels

And sawdust restaurants with oyster-shells:

Streets that follow like a tedious argument

Of insidious intent

To lead you to an overwhelming question . . .

Oh, do not ask, 'What is it?'

Let us go and make our visit.

In the room the women come and go

Talking of Michelangelo.

The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,

*The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes,
Licked its tongue into the corners of the evening,
Lingered upon the pools that stand in drains,
Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,
Slipped by the terrace, made a sudden leap,
And seeing that it was a soft October night,
Curled once about the house, and fell asleep.*

*And indeed there will be time
For the yellow smoke that slides along the street,
Rubbing its back upon the window-panes;
There will be time, there will be time
To prepare a face to meet the faces that you meet;
There will be time to murder and create,
And time for all the works and days of hands
That lift and drop a question on your plate;
Time for you and time for me,
And time yet for a hundred indecisions,
And for a hundred visions and revisions,
Before the taking of a toast and tea.*

*In the room the women come and go
Talking of Michelangelo.*

*And indeed there will be time
To wonder, 'Do I dare?' and, 'Do I dare?'
Time to turn back and descend the stair,
With a bald spot in the middle of my hair—
[They will say: 'How his hair is growing thin!']
My morning coat, my collar mounting firmly to the chin,
My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin—
[They will say: 'But how his arms and legs are thin!']
Do I dare
Disturb the universe?
In a minute there is time*

For decisions and revisions which a minute will reverse.

*For I have known them all already, known them all—
Have known the evenings, mornings, afternoons,
I have measured out my life with coffee spoons;
I know the voices dying with a dying fall
Beneath the music from a farther room.*

So how should I presume?

*And I have known the eyes already, known them all—
The eyes that fix you in a formulated phrase,
And when I am formulated, sprawling on a pin,
When I am pinned and wriggling on the wall,
Then how should I begin
To spit out all the butt-ends of my days and ways?*

And how should I presume?

*And I have known the arms already, known them all—
Arms that are braceleted and white and bare
[But in the lamplight, downed with light brown hair!]
Is it perfume from a dress
That makes me so digress?*

Arms that lie along a table, or wrap about a shawl.

And should I then presume?

And how should I begin?

*Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets
And watched the smoke that rises from the pipes
Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows? . . .*

*I should have been a pair of ragged claws
Scuttling across the floors of silent seas.*

*And the afternoon, the evening, sleeps so peacefully!
Smoothed by long fingers,
Asleep . . . tired . . . or it malingers
Stretched on the floor, here beside you and me.*

*Should I, after tea and cakes and ices,
 Have the strength to force the moment to its crisis?
 But though I have wept and fasted, wept and prayed,
 Though I have seen my head [grown slightly bald] brought in upon a
 [platter*

*I am no prophet—and here's no great matter;
 I have seen the moment of my greatness flicker,
 And I have seen the eternal Footman hold my coat, and snicker,
 And in short, I was afraid.*

*And would it have been worth it, after all,
 After the cups, the marmalade, the tea,
 Among the porcelain, among some talk of you and me,
 Would it have been worth while
 To have bitten off the matter with a smile,
 To have squeezed the universe into a ball
 To roll it toward some overwhelming question,
 To say: 'I am Lazarus, come from the dead,
 Come back to tell you all, I shall tell you all'—
 If one, settling a pillow by her head,
 Should say: 'That is not what I meant at all.
 That is not it, at all.'*

*And would it have been worth it, after all,
 Would it have been worth while,
 After the sunsets and the dooryards and the sprinkled streets,
 After the novels, after the teacups, after the skirts that trail along the
 [floor—*

*And this, and so much more?—
 It is impossible to say just what I mean!
 But as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a screen:
 Would it have been worth while
 If one, settling a pillow or throwing off a shawl,
 And turning toward the window, should say:
 That is not it at all,*

That is not what I meant at all.'

*No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;
Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress, start a scene or two
Advise the prince; no doubt, an easy tool,
Deferential, glad to be of use,
Politic, cautious, and meticulous;
Full of high sentence, but a bit obtuse;
At times, indeed, almost ridiculous—
Almost, at times, the Fool.*

*I grow old . . . I grow old . . .
I shall wear the bottoms of my trousers rolled.*

*Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach?
I shall wear white flannel trousers, and walk upon the beach.
I have heard the mermaids singing, each to each.*

I do not think that they will sing to me.

*I have seen them riding seaward on the waves
Combing the white hair of the waves blown back
When the wind blows the water white and black.
We have lingered in the chambers of the sea
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown
Till human voices wake us, and we drown*



Poe em libras. Seria possível pensar um grau zero da voz? Um ponto onde o poema estaria utopicamente fora do corpo, nesse não-lugar que seria o corpo fora de si? A leitura silenciosa não poderia ocupar esse lugar, já que nesse ato é comum surgir a voz do pensamento, assim como o olho do pensamento, para ocupar um lugar performático de leitura; mesmo que mínima, toda leitura implica o corpo, implica um grau de oralidade que nos revela que não há dicotomia entre letramento e oralidades, ou pelo menos não uma fronteira clara. Ao lermos em silêncio, o corpo reage, pulsa diante do erotismo, do suspense, do ímpeto ao riso, na leitura a performance do corpo se dá de modo mais sutil, nem há uma diferença clara entre *performer* e auditório; prova disso, e da instabilidade performática das leituras, é que a cada releitura os efeitos se alteram: não há um sentido pronto do texto, mas sim relação que se estabelece a cada vez que a virtualidade textual se atualiza; nesses momentos, o contexto histórico, a posição do corpo, as expectativas de leitura, etc., tudo inter-fere naquilo que é sentido — sentido participial do verbo sentir, sentido físico que se desdobra em vetores e, portanto, recusa a univocidade, além de, por que não, sentido como ordem (desmilitarizada) de atenção corporal.

A segunda opção seria a linguagem dos surdos, como linguagem desprovida de voz, portanto capaz de ocupar o grau zero. No entanto, seria possível ainda pensar nos efeitos sonoros da reverberação corpórea (os graves de uma caixa de som, o próprio pulmão vibrando na caixa torácica, os movimentos bucais que tocam diversas partes da cabeça); seria possível ainda lembrar a

frequência com que esses corpos surdos emitem sons, mesmo que inaudíveis em seus próprios ouvidos, por uma voz desarticulada da língua em que nasceram ou vivem. Nesse caso, a voz pode quase desaparecer, mas não a poética do corpo que reverbera e ressoa além. Um exemplo impressionante disso é a tradução feita de línguas faladas para Libras (Língua Brasileira de Sinais); nesses casos, a poética se dá explicitamente via gesto corporal, enquanto a intensidade da poesia escrita aparece vinculada ao ritmo do verso, à paronomásia, e a outros efeitos que convidam à vocalidade. Em Libras, é o próprio movimento do corpo que poetiza, de modo que ficamos no limiar entre dança, teatro, poesia. É o que podemos ver na tradução de “The Raven”, de Edgar Allan Poe, feita por Emerson Cristian no vídeo “The raven e o seu voo para a Língua Brasileira de Sinais”. Nela observamos como o corpo de Cristian, envolto num fundo escuro, vestido numa espécie de terno escuro, recria as possibilidades performáticas de “The Raven” (que tantas vezes recebeu interpretações vocais) num jogo de corpo que, enquanto verte o sentido de uma língua à outra, opera sua crítica poética pelo corpo, como outros intérpretes. As rimas aparecem em repetições gestuais, em olhares específicos para a câmera, que assim procedem a um jogo complexo de repetições e diferenças, tal como o que vemos nas traduções poéticas mais tradicionais. Diante da tradução poética em Libras, não é mais possível pensar em grau zero da voz: essa voz se desdobra e se confunde com corpo, a voz poética de Poe torna-se corpo em gesto, gera na utopia da voz um lugar de voz.

Stimmungen. Para podermos ter consciência e perceber o valor dos diferentes sentidos e das nuances de sentido invocados por *Stimmung*, será útil pensar nos conjuntos de palavras que servem para traduzir o termo em algumas línguas. Em inglês existem *mood* e *climate*. *Mood* refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão. *Climate* diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física. Só em alemão a palavra se reúne a *Stimme* e a *stimmen*. A primeira significa “voz”; a segunda, “afinar um instrumento musical”; por extensão, *stimmen* significa também “estar correto”. Tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num *continuum*, como escalas de música. Apresentam-se a nós como nuances que desafiam nosso poder de discernimento e de descrição, bem como o poder da linguagem para as captar.

Interessa-me muito a componente de sentido que relaciona *Stimmung* com as notas musicais e com escutar os sons. É bem sabido que não escutam apenas com os ouvidos interno e externo. O sentido da audição é uma complexa forma de comportamento que envolve todo o corpo. A pele, assim como modalidades de percepção baseadas no tato, tem funções muito importantes. Cada tom percebido é, claro, uma forma de realidade física (ainda que invisível) que “acontece” aos nossos corpos e que, ao mesmo tempo, os “envolve”. Outra dimensão da realidade que acontece aos nossos corpos de modo semelhante é o clima atmosférico. Precisamente por isso, muitas vezes as referências à música e ao

tempo atmosférico aparecem na literatura quando os textos tornam presentes — ou começam a refletir sobre — os estados de espírito e as atmosferas. Ser afetado pelo som ou pelo clima atmosférico é uma das formas de experiência mais fáceis e menos intrusivas, mas é, fisicamente, um encontro (no sentido literal de *estar-em-contra*: confrontar) muito concreto com nosso ambiente físico.



Body and rule. A tensão entre linguagem e corpo é constitutiva da experiência do sujeito, o desencontro entre *phoné* e *lógos* não é um fenômeno específico, mas a própria fundação da possibilidade de um pensamento, que a todo instante se atravessa pela ausência de segredo do corpo nu, ou, como diria Giorgio Agamben, pela “nudez, que, igualmente como uma voz branca, nada significa e, exatamente por isso, nos trespassa”. Aí está talvez o problema de todo discurso *sobre* o corpo e *sobre* a voz, um discurso de base ocidental na anatomia, nas biopolíticas, etc. e que vem também se dando com frequência em manifestações feministas pelo globo. Pensemos numa palavra de ordem como *my body, my rules*, em que a discussão do corpo feminino se apresenta num desejo de autocontrole que recusa a tradicional dominação estatal e patriarcal: meu corpo como conjunto regrado por mim, meu corpo como posse e regra de mim, meu corpo como domínio de mim, em contraposição ao domínio dos outros. O que se tensiona aqui não é a função política da frase, mas seu limite mesmo, afinal, quem é esse eu que detém um corpo e suas regras? A cisão básica entre *eu* e *meu* é a relação entre sujeito e objeto, possuidor e posse; o pronome possessivo é o que marca a infinita distância entre um *ego* e a *substantia* possível com que se relaciona como posse. No limite poderíamos pensar esse corpo-objeto, meu ou alheio, como um conjunto de peças que se recusam à unidade clara; é bem o que vemos na canção “This is my hand”, do grupo My Brightest Diamond, banda de uma mulher só, Shara Worden:

This is my hand

This is my wrist

*This is my arm
 This is my fist
 Like a twisted vine wraps around entwining*

*This is my face
 This is my mouth
 This is my eye
 This is my brow
 Like lilac wine pouring out to thee for thee*

*This is my shape
 This is my form
 This is my age
 This is my frame
 This is my mind
 This is my voice
 This is my heart
 This is my choice*

*This is my thigh
 This is my sex
 This is my hip
 This is my breast
 This is my shadow
 This is my height
 This is my line
 This is my doubt
 This is my bloom
 My flame
 My joy
 My aim
 To love*

*This is my time
 This is my breath
 This is my right*

This is my left
This is my shadow
This is my height
This is my line
This is my doubt
This is my bloom
My flame
My joy
My aim
To love

Eis minha mão
eis o meu pulso
eis o meu braço
eis o meu punho
feito uma vinha que enlaçada abraça

Eis minha boca
eis o meu rosto
eis o meu cílio
eis o meu olho
feito um rosé que verti por ti pra ti

Eis meu desenho
eis minha forma
eis minha idade
eis minha norma
eis minha mente
e coração
eis minha voz
minha opção

Eis minha coxa
eis o meu sexo
eis meu quadril

eis o meu seio
 eis minha sombra
 eis minha altura
 eis minha linha
 eis meu pavor
 eis minha flor
 meu fogo
 ardor
 e afã
 de amor

Eis o meu tempo
 eis meu alento
 eis meu direito
 eis meu esquerdo
 eis minha sombra
 eis minha altura
 eis meu pavor
 eis minha linha
 eis minha flor
 meu fogo
 ardor
 e afã
 de amor¹

Em lugar do corpo íntegro, Shara Worden nos apresenta um retalho constituído de membros (mão, pulso, braço, punho, rosto, boca, olho, cílio, coxa, sexo, quadril, seio), mas também de traços no espaço (desenho, forma, idade, quadro/norma, sombra,

1 A canção já foi traduzida para o francês por Julien Bourgeois e Patrick Durgin e depois gravada pela própria banda My Brightest Diamond, em 2015, com o título de “Ceci est ma main”. É interessante ver como o arranjo da canção foi também muito alterado, o que mostra como, em pouco tempo, a performance gravada ganha novas versões.

altura, linha, lado direito, esquerdo), e uma interioridade que se exterioriza (mente, voz, coração, opção, dúvida/pavor, flor, tempo, alento), talvez apontando para a frase foucaultiana, *l'âme, prison du corps*. O ponto da escolha/opção (*choice*) é central, porque incorpora — literalmente, põe no corpo — o lugar da escolha nas regras do corpo; para além de um corpo que, no conjunto de posses, está paralelo às regras que o controlam, a escolha é parte de um corpo que nunca se nomeia por inteiro, enquanto tudo aponta para uma chama, alegria, e ímpeto de amar (*aim to love*). Essa força se multiplica no videoclipe da canção, dirigido por Raphaël Neal, com uma série de pessoas, inclusive Shara Worden, que mostram suas faces, vestes, partes do corpo, expressões, ações, escritas sobre a pele: um corpo partes se desdobra em vários corpos. No canto e no vídeo, tudo ainda muito *meu*, muito inevitavelmente alheio ao eu, por ser posse, mas o corpo, essa figura inominada em todo o canto, parece ser o eu que a tudo reúne e que, porque trespassa, insiste em permanecer sem significado: o corpo cantado de Shara Worden acontece de ser, inexplicável em seu ímpeto de amar.

Uma outra figuração ainda mais explícita do corpo feminino aparece no poema “o urubu” de Adelaide Ivánova:

corpo do delito é
 a expressão usada
 para casos de
 infração em que há
 no local marcas do evento
 infracional
 fazendo do corpo
 um lugar e de delito
 um adjetivo o exame
 consiste em ver e ser
 visto (festas também
 consistem disso)

deitada numa maca com
 quatro médicos ao meu redor
 conversando ao mesmo tempo
 sobre mucosas a greve
 a falta de copos descartáveis
 e decidindo diante de minhas pernas
 abertas se depois do
 expediente iam todos pro bar
 o doutor do instituto
 de medicina legal escreveu seu laudo
 sem olhar pra minha cara
 e falando no celular

eu e o doutor temos um corpo
 e pelo menos outra coisa em comum:
 adoramos telefonar e ir pro bar
 o doutor é uma pessoa
 lida com mortos e mulheres vivas
 (que ele chama de peças)
 com coisas.

Aqui toda a tensão se dá pela frieza técnica do texto, pela frieza técnica da descrição do trabalho médico que averigua o corpo do delito de um corpo feminino que acusa estupro — acusa porque aponta uma causa (*adcausare* no latim jurídico) que se marca no corpo. O corpo médico então tem o dever de ser o sujeito que analisa esse corpo, tal como analisa cadáveres, tal como analisamos coisas, portanto, transforma o corpo do outro em objeto de si. Novamente, Ivánova não fala de *meu* corpo, mas apenas de “minhas pernas / abertas”, uma posição que remete ao jogo invasivo do estupro desdobrado na invasão médico-legalista e na banalidade do trabalho. A questão, nos dois casos, é que o corpo insiste em sua recusa ao papel de objeto, ou pelo menos escapa ao lugar específico de objeto, tal como o corpo poético de Ivánova nos escapa pelo poema, enquanto teimamos em não perguntar o

óbvio: “você foi estuprada?”, a pergunta que emite a reunião do *ego* e do *corpus*, enquanto arrisca-se a romper o bom senso literário que diferencia o poeta de seu eu-lírico, porque aqui há um corpo em jogo. Se na *Vulgata* vemos Cristo dizer *hoc est corpus meum*, “este é o meu corpo”, aqui, a tensão entre as partes examinadas do corpo e este corpo que se recusa à banalidade analítica, insiste, algo rimbaudianamente, que *ego est corpus*, “eu é corpo”, um corpo entre corpos, atravessado por vezes fisicamente, no sexo, na morte, pela violência.

Em dois casos como esses, em que o corpo feminino se expõe sem a cisão de que “este é meu corpo, estas são minhas regras”, algo parece sugerir que do movimento feminista nós poderíamos pensar além, em talvez radicalizar o projeto, levá-lo a uma raiz que exponha o problema em sua poética e em sua política. Certamente a cisão entre “eu” e “corpo” corre o risco de se perder na cisão entre sujeito e objeto, dono e posse; por outro lado, afirmar-se como “só corpo” poderia também nos trazer de volta à ideia de corpo unificado, sem cesuras, ou a de um eu pleno, que busca em sua própria narrativa as regras configuradoras. Nada será tão fácil. Por isso, pelo contrário, radicalizar o processo é reconhecer que quando “eu é corpo”, também esse eu não se reconhece racionalmente como unívoco, nem se supera em seu constante estranhamento de si que não se encerra teleologicamente: eu está alienado desse corpo que se é. Judith Butler, em *Relatar a si mesmo*, apresenta o problema de modo similar, pela perspectiva do relato de si:

O corpo singular a que se refere uma narrativa não pode ser capturado por uma narrativa completa, não só porque o corpo tem uma história formativa que é irrecuperável para a reflexão, mas também porque os modos em que se formam as relações primárias produzem uma opacidade necessária no nosso entendimento de nós mesmos. O sujeito sempre faz um relato de si mesmo para o outro, seja inventado, seja existente, e o outro estabelece a cena de interpelação como uma relação

ética mais primária do que o esforço reflexivo que o sujeito faz para relatar a si mesmo.

Noutra passagem, Butler repete e aprofunda a mesma ideia: “Mesmo a história deste corpo não é totalmente narrável. De certa forma, ser um corpo é o mesmo que ser privado de uma recordação completa da própria vida”. Este corpo exposto que escapa porque o sou, assim como o inconsciente, é a condição para poder relatar e, ao mesmo tempo, a própria interrupção do relato, ou seja, a opacidade que permite a relação entre o eu e o outro, entre corpos; por isso a importância do corpo também como ruptura ou projeto. Tornar-se corpo e pensar nessa política que pela poética os corpos se atravessam, numa reunião conflituosa de *phoné* e *lógos*, que incorpora no convívio com o outro as possibilidades de suas regras: a questão é maior do que a de decidirmos a quem este corpo pertence, ou a de definirmos que tipo de unidade este corpo formaria, mas a de reconhecermos que este corpo é: *I am body, I embody rules*, eu que, por usar de regras, é inevitavelmente usado, cruzado, por elas.

Ainda ausente, o corpo da obra. Tratar tanto do corpo parece implicar sempre a presença de *um* determinado corpo como garantia, ou poderia sugerir até mesmo uma espécie de metafísica da presença desse corpo performático, que então garantiria um traço do sentido que remeteria ao real como uma baliza firme. A essa altura, todo o equívoco do corpo precisa ser levado ao limite: o corpo que performa não é igual a si mesmo, ele instaura uma presença inquietante porque cruza corpos, mesmo a distância. A performance pode assim se dar na leitura ou na audição de uma gravação e permanecerá inevitavelmente divergente de si mesma, porque o que conforma a performance, o que lhe dá movimento, é o cruzamento da figura do sujeito “ativo” e do ouvinte/leitor/espectador “passivo”; toda performance pressupõe o engajamento imprevisível e ativo do suposto receptor passivo. Por outro lado, o corpo que gera a performance pode muito bem nunca estar lá, e isso gera problemas dos mais interessantes.

É o caso muito peculiar de Sopor Aeternus and The Ensemble of Shadows, um grupo musical alemão formado por uma pessoa só: Anna-Varney Cantodea; trata-se de um projeto musical sediado em Frankfurt desde 1989, voltado para a darkwave e para a Neue deutsche Todeskunst, com uma mistura ampla de gêneros e instrumentos musicais, além da influência literária de Baudelaire e Poe, com discos inteiros dedicados a eles: *Les fleurs du mal - Die Blumen des Bösen* (2007) e *Poetica — all beauty sleeps* (2013)¹. Até aqui, nada de novo, já que temos outros casos similares, tal como

1 Seria fascinante analisar as adaptações/traduições performadas por Cantodea e suas implicações no corpo que canta; no entanto, não o faremos aqui.

My Brightest Diamond, formado apenas por Shara Worden. No entanto, há algumas curiosidades: a mais impactante ao primeiro olhar é a figura de Cantodea: trata-se de uma transgênero nascida homem, que nunca realizou mudança de sexo, porém sempre que se expõe nua está desprovida de genitália (por meio de efeitos digitais), como uma boneca, ou com roupas que apontam para um feminino gótico, cheio de piercings no rosto, unhas imensas, cabelo raspado em parte, com um coque por cima, maquiagem pesada, etc. Esse corpo masculino-e-feminino, anulado em genitálias de Cantodea é ainda mais complexo pelo fato de que nunca se apresenta ao vivo “perante humanos”, como ela mesma diz: temos apenas seus álbuns, muitas fotos, alguns vídeos de um corpo que permanece sempre ausente e que, paradoxalmente, não para de performar o próprio gênero inominado e o próprio canto. Ao contrário do que se poderia esperar, essa ausência pessoal do corpo de Cantodea é a própria performance em jogo, todo o corpo está então modulado por gravadores, máquinas fotográficas, câmeras de vídeo, programas de mixagem e edição. Isso que, na prática, intervém na maior parte da produção musical contemporânea do Ocidente é radicalizado no Sopor Aeternus. Anna-Varney Cantodea é um pseudônimo que encobre o nome de batismo por completo (que até o momento permanece desconhecido) e em seu lugar reúne um nome judeu bíblico (Anna) com uma referência a narrativas de vampiro (*Varney the Vampire or the Feast of Blood*, história gótica de James Malcolm Rymer em meados do séc. XIX) e um título em latim (*Cantodea* pode ser traduzido como “eu deusa canto”); por sua vez, esse nome que aponta para o feminino e o divino é por sua vez também recoberto pelo nome da banda Sopor Aeternus (do latim “sono eterno”), um nome masculino que já não aponta para mais ninguém, mas remete à morte; a isso tudo se soma o Ensemble of Shadows (“conjunto de sombras”), que, em entrevistas digitais escritas, Cantodea descreve como forças espirituais que a acompanham por toda parte. O corpo ausente e

digitalmente alterado, em conjunto com a renomeação duplicada e suplementada por forças incompreensíveis adjuntas acaba por formar um corpo que performa sem parar, precisamente porque se ausenta na pessoalidade do trato. Dessa maneira, mesmo que por vezes rompa o silêncio para dar alguns dados vagos sobre sua vida em entrevistas, ou para advogar a causa LGBT, a eutanásia, ou o veganismo, Cantodea torna-se o próprio corpo da performance, impedindo que o público possa duplicar seu corpo performático em intérprete e humano; na máquina que encobre a origem desse corpo, nasce a potencialidade do corpo divino que, quando cessar de viver, se permanecer encoberto, poderia deixar um puro rastro performático e performativo: ser apenas o corpo da obra, e nada mais.



Tradução total. Agora o que me atraiu (além de uma qualidade na voz de Mitchell que eu achei irresistível), foi a possibilidade de trabalhar com todo esse som e encontrar minha própria via para isto em inglês. Acredito que foi porque a música estava tão claramente dentro da gama do idioma: era canção & era poesia & parecia possível, pelo menos, que a canção resultante da poesia fosse uma extensão disto ou que tenha surgido inevitavelmente da junção de palavras e de outros sons vocais. Tantos de nós já tínhamos tido interesse por esse tipo de coisa como poetas, que me parecia natural estar numa situação em que a poesia estaria me conduzindo a uma (nova) música que *ela* estava gerando.

Comecei com a 10^a. Canção-Cavalo, que tinha sido a primeira a ser cantada por Mitchell quando McAllester estava gravando. Naquele momento eu não sabia se faria mais do que citar ou aludir aos vocábulos: possivelmente atraí-los, ou algo parecido com eles, para o inglês. A princípio eu estava *escrevendo*, trabalhando nas palavras através de esboços de frases que pareciam naturais de acordo com meu próprio senso do idioma. Na 10^a. Canção há uma divisão de oradores: a voz principal é a do Inimigo Matador ou Menino do Amanhecer, que pela primeira vez trouxe cavalos às Pessoas, mas o coro é cantado pelo pai dele, o Sol, que o manda levar cavalos dos espíritos & outros animais & bens preciosos para a casa de sua mãe, a Mulher Mutável. A tradução literal do refrão — *(para) a mulher, meu filho* — parecia estar um pouco distante de como a pronunciaríamos, embora fosse bastante normal em navajo. Foi com essa impressão de que, independente das

distorções no som apresentadas pelo navajo, a sintaxe era natural, que mudei a interpretação sugerida por McAllester para *vá até ela meu filho* & a linha de abertura dele,

Menino educado no amanhecer. Sou eu, eu é que sou esse aí

(literalmente, *sendo esse*, sugerindo causa), para

Porque fui eu o menino criado no amanhecer.

Ao mesmo tempo achei que estava tratando a questão mais ou menos pela economia da redação do original.

Eu passei pelas primeiras sete ou oito linhas assim, mas ainda não tinha alcançado os vocábulos. A abordagem mais “efetiva” de McAllester — reproduzindo os vocábulos exatamente — me parecia errada pela seguinte consideração: no navajo os vocábulos dão um claro sentido de continuidade que vem do material verbal; i.e. as vogais, em particular, mostram uma relação de rima ou de assonância entre os segmentos “sem sentido” & os segmentos significantes.

Decidi *traduzir* os vocábulos &, a partir disso, já estava jogando com a possibilidade de *traduzir* outros elementos das canções que normalmente não são contemplados pela tradução. Também pareceu importante ficar tão longe quanto possível da *escrita*. Então comecei a falar, e depois a cantar minhas próprias palavras em cima da gravação de Mitchell, substituindo os vocábulos dele com sons que me pareceram relevantes, gravando a seguir minha versão numa nova fita cassete, tendo que daí explorá-la em suas próprias condições. Também não foi fácil para mim romper o silêncio ou ir além dos níveis de entonação superficiais de minha fala & eu ainda achava mais natural naquela versão anterior substituir os vocábulos por palavras inglesas curtas como “one”, “none” e “gone” (é difícil para um poeta-da-palavra abandonar por completo as palavras), esperando que algo de sua força semântica diminuísse com a reiteração.

Ao cantar a 10^a. Canção pude avançar ainda mais com as palavras curtas (substituições de vocábulo) até a área de puro som vocal (a diferença fica clara a partir da ortografia, entre *one*, *none* & *gone* e *wnn*, *nnnn* & *gahn*): sonorizações que continuariam nas outras canções a uma distância ainda maior dos significados excluídos.

Finalmente, a escolha de sons influenciou o estilo do meu canto, apresentando uma grande ressonância que eu achei que poderia controlar para servir como um tipo de zumbido de apoio à minha voz. Por meios como este a tradução estava assumindo vida própria.

Pecora Loca

*simul ite, Dindymenae dominae uaga pecora,
aliena quae petentes uelut exules loca*

Catulo 63, 13-14

Uma das experiências mais significativas de colocação em corpo e voz dos princípios defendidos e expostos neste livro iniciou-se em 2015 como disciplina de graduação na UFPR, com quatro alunos e dois professores, em que nos propusemos a traduzir os galiambos do poema 63 de Catulo em uma emulação rítmica em português. Aos poucos, traduzindo a muitas mãos, surgiu a primeira melodia, composta por Acácio Luan Stocco, dançada por Marina Grochocki, recitada e cantada por Raphael Pappa Lautenschlager, Alexandre Cozer, Acácio e nós dois, a primeira formação do grupo que batizamos com as duas palavras finais dos versos da epígrafe acima, expressão irreverente que não significa nada, mas que, pensamos, soava bem. Expressava uma poética da tradução que se pretendia corporal, vocal, para além dos sonhos de um sentido estável. Hoje o Pecora Loca é: Bernardo Brandão, Guilherme Bernardes, Guilherme Gontijo Flores, Leonardo Fischer, Luana Prunelle, Marcelo Bourscheid, Raphael Pappa Lautenschlager, Rodrigo Gonçalves e Sergio Maciel. Mais que isso, é um corpo em movimento.

Aos poucos, após tentativas frustradas de encenar teatralmente trechos de outros autores, como Plauto, Sêneca e Alfonso Sastre, fomos percebendo nossa vocação musical, amadora e amante, e outros poemas e trechos gregos e latinos foram sendo incorporados

a um repertório cada vez mais variado, incluindo outras línguas, em uma série de várias apresentações públicas que nos mostravam cada vez mais a sério que a irreverência e a diversão tradutórias propostas tocavam pela sua novidade e pela complementação de propostas que até então não saíam do mundo da academia.

Aos poucos, a empolgação quase juvenil com o projeto mostrou-se uma porta para a colocação em corpo, voz e ritmo de textos que, de outra forma, nunca atingiriam mais do que o público cativo das discussões crítico-teóricas da tradução literária; nos abriu as portas para um *uertere barbare*, um "traduzir em bárbaro", "virar outro" ("viração", como propôs recentemente Camila de Caux), sem que deixássemos de lado a proposta de que o que fazemos é "tradução e(m) performance". Performar essas peças, muitas vezes sem melodia original, foi a quebra física da noção de performance, que vinha há tanto tempo nos interessando do ponto de vista teórico. O tradutor que éramos tornou-se intérprete no sentido musical, tornou-se também compositor, arranjador, *performer* do que não sabe ao certo; abraçamos profundamente aquele amorismo barthesiano. Nessas peças, o risco do corpo que falha, trunca, recusa a técnica se tornou a própria condição de um fazer, que por sua vez envolvia a partilha dessa experiência com todos do grupo (rever possibilidades, trocar instrumentos, evocar a garganta tímida, cair no silêncio necessário), além de uma reformulação das teorias por conta da prática ("a teoria é a prática", "a prática é a teoria", como insistia Henri Meschonnic). Em outras palavras, incorporamos que o corpo não é uma máquina técnica rumo a um resultado, mas o ponto nevrálgico (em todos os sentidos) em que traduzir e pensar a linguagem se fundem no efável da estese. A obra estará sempre rasurada em suas origens, sempre no risco de nunca mais acontecer, como qualquer vida. A escrita deste livro passou pela dor e delícia desse movimento.

Poucas outras formas de dar à voz e à vida textos antigos que talvez permanecessem no limbo da filologia, sem, no entanto, a

reverência ao essencialismo ou o arqueologismo de tentar dizer, hoje, como era, de fato, o poema musicado de ontem — tarefa ingrata, pra não dizer impossível, de outro sonho de estabilidade, dessa vez a da segurança de uma coerência das práticas corporais que atravessam povos diversos ao longo de milênios. Sem ser mais um museu-mosaico antigo. A canção popular virou molde bárbaro e alegre para pilares da tradição: Roberto Carlos e Ramones forneceram melodias para cantar versos anacreônticos ou recitar Homero; Chico Buarque e Nick Cave nos ensinaram a resolver problemas métricos antigos complexos; tambores indígenas, celtas, tímpano e címbalo uniram-se ao cavaquinho afinado em bordão, liras gregas, violino; vozes dissonantes e consonantes de músicos e não músicos se juntaram a nós pela simples e pura alegria de beber e viver (*bibere est uiuere*) uma nova encarnação da musicalidade antiga, toda nova, toda nossa.

Pecora Loca é o nome da empreitada que hoje nos une em torno de um novo perspectivismo bárbaro. Como um tímpano que tocado ressoa além e toca os corpos, algo dessa experiência é também a pedra de toque do que não se escreve no livro, mas vem incorporado na experiência e nos experimentos destes últimos anos. Algo nesse período foi da ordem da troca, do dom.



Envoi. Quando afirmamos a cada vez a potência inerente ao canto em tradução, à voz que se desdobra quando a ela algo é dado, ao *transcandir*, ao *tradizer* necessários da tradição; quando insistimos na força de recriar padrões rítmicos alheios, tal como fizeram os romanos a partir dos gregos, tal como era a prática do *sirventes* provençal, tal como fazem os Kĩsêdjê a partir de tudo, tal como vemos espalhado nas criações da poética oral; quando, por fim, traçamos em nossa própria prática tradutória esse risco como baliza, não estamos na defesa da origem. Traduzir o ritmo do outro não é necessariamente buscar apaziguar os dilemas do presente no conforto originário do canto do passado, mas expor-se à alteridade, por vezes radical, desses ritmos que nos são alheios. Nesse sentido, é preciso pensar numa política constante da tradução inacabada e, portanto, numa política dos corpos que recuse a univocidade do texto, assim como a univocidade da performance. Repetir à exaustão modelos musicais e poéticos já estabelecidos, sob a roupa da imitação rítmica (as ondas temporárias de gêneros musicais pop que invadem cada região e se desdobram em inúmeros diluidores de *covers* e imitações servis), pode ser manter-se no mesmo exato lugar, acolher-se na origem que se promete em repetição a cada dia. Mas emular o ritmo de uma obra, quando fora de expectativa plena, pode ser o risco maior da poesia e da performance: dar sua própria voz àquilo que ainda não faz plenamente sentido, mas que é sentido como potência possível da voz do outro. Nisso poderíamos nos perguntar porque até o momento temos tão poucas aventuras de traduzir ritmicamente o imenso repertório das performances das tribos indígenas americanas, enquanto repetimos sem parar modelos estéticos do centro norte-americano ou da Europa. Pouco

emulamos os padrões árabes que já não tenham sido assimilados há séculos, no período das invasões mouras, mas repetimos alguns poucos clichês de música de elevador. Expor-se ao ritmo imbuído nos corpos do outro é um aprendizado difícil e sem fim, talvez uma antropologia poética especular, uma chance de, pelo corpo do outro ver nosso próprio corpo em jogo, pela voz do outro, assumir os riscos de ter uma voz. O ponto em questão é a força performática da rasura de toda origem: por isso a necessidade de incorporar (poderíamos falar de antropofagia, de predação canibal?), de dar sempre e de novo à voz o que é do outro e que deixa de sê-lo simultaneamente a cada re-performance, de rasurar aquilo que se assimila, de estrangeirizar-se no corpo e na voz, de assumir a política, a poética e a crítica do presente como condições para pensar, de arriscar nesse estranhamento tocado a possibilidade de tocar ainda outros.

TransZaum. No limite teríamos de pensar as possibilidades de tradução daquilo que não está na língua — sistema da comunicação —, mas atravessa a língua — órgão do corpo — na forma da poesia, ou seja, aquilo que na poesia é corpo. Como seria possível repensar as poesias diversas do Zaum transmental de Velimir Khlébnikov e Aleksei Krutchionikh, o “Fisches Nachtgesang” de Christian Morgenstern, a “Karavane” de Hugo Ball, o “Caligrama” de Tristan Tzara, “La foule” de Pierre Albert Birot, a “Marcia futurista” de Filippo Tommaso Marinetti, o “Thrippsy pillowins” de Edward Lear, “L’Oeil cacodylate” de Francis Picabia, “Grün” de Raoul Hausmann, “Liubliú” de Vladimir Maiakovski, a poesia Merz de Kurt Schwitters, as “Désécritures” de Camille Bryen, o Letrismo de Isidore Isou, a Sonia de Pierre Garnier, o “Finnegans Wake” de James Joyce, a *métapoésie* do “Baobab” de Altagor, os “Poemi fonetici” de Mimmo Rotella, o manuscrito Voynich, a pletora de gravações e vídeos de Henri Chopin, os sons de Öyvind Fahlström, o “Prisencolinensinainciusol” de Adriano Celentano, a micropalestra “What Makes a Poem a Poem” de Charles Bernstein, os timbres de Nina Simone, as sobre-escrituras de Nina Papaconstatinou, os ornatos perdidos do canto de Mirabai, os silêncios de Marina Abramović, o movimento de Sotigui Kouyaté, a *Polipoesia* de Enzo Minarelli, etc.? Como verteríamos para fora do português os “Nomes impróprios” de Philadelpho Menezes, as colagens de Paulo Bruscky, as gravações improvisadas de Stela do Patrocínio e Regina Peixoto, o “Poemanto” de Ricardo Aleixo, o “Pletórax” de Marcelo Sahea, “É preciso compreender” de Ana Hatherly, as “Monotipias” de Mira Schendel, etc.? Como transcriaríamos a

poética de bonecos do bunraku, ou do butô de Kazuo Ohno, os tambores falantes de Gana e do Benim, um grammelot como os de Dario Fo, a escrita ébria de Zhang Xu, as “palavras de música” dos Kĩsêdjê, os cantos asemânticos do império nahuatl ou de tantas tribos? Como retraduzir as *Horse Songs* de Jerome Rothenberg, elas próprias uma espécie de “tradução total” cantada dos cantos de Frank Mitchel, índio navajo, ou as traduções homofônicas que Louis Zukofsky fez do *Livro de Catulo*? Ou mesmo a composição musical de Celia Zukofsky que encerra/perverte/performa o poema *A* de seu marido? No limite, como ecoar o ruído do corpo, o traço da assinatura, o grão da voz? Talvez numa tradução de sonho.



Epígrafes.

A passagem de Cícero foi traduzida por Rodrigo Tadeu Gonçalves. O poema gônd foi traduzido por Guilherme Gontijo Flores, a partir de sua versão inglesa em Finnegan, 1992.

Metempsychose.

As traduções de Ênio são todas de Rodrigo Tadeu Gonçalves.

Espelho, cadáver, amor.

Todo o texto é um excerto de Foucault, 2013: 14-16.

Corpo sob suspeita.

Todo o texto é um excerto de Le Breton 2016: 273-5.

Palavras de música.

Todo o texto é um excerto de Boas, 2015: 272-3 e 273-4.

Le scandale.

A tradução das citações é de Rodrigo Tadeu Gonçalves.

Purugunta aonde vai.

A tradução de “Don'tcha hear poor mother calling?” é de Guilherme Gontijo Flores.

A crueldade do sonho.

Todo o texto é um excerto de Artaud, 2006: 104-5.

Möcht ich sein.

A tradução do poema é de Guilherme Gontijo Flores.

Um cavalo de Troia.

Todo o texto é um excerto de Butler, 2015b: 237-8.

Garoto natural.

A tradução de “Nature Boy” é de Guilherme Gontijo Flores.

φαίνεται μοι.

A tradução dos poemas de Safo, Catulo e Horácio é de Guilherme Gontijo Flores.

A versão do mesmo.

Todo o texto é um excerto de Campos, 1981: 184-5.

Revivalists.

A tradução das canções é de Rodrigo Tadeu Gonçalves.

Redenções de um texto.

A tradução das citações é de Rodrigo Tadeu Gonçalves.

What have I become?

A tradução de *Hurt* é de Guilherme Gontijo Flores.

O que percebíamos dessas canções.

Todo o texto é um excerto de Zumthor, 2014: 32-3.

Palimpsestos e overdubs.

A tradução brasileira de Lucrecio é de Rodrigo Tadeu Gonçalves e já foi apresentada em algumas performances, inclusive quadrilíngues como a proposta.

Tornar-se outro.

Todo o texto é um excerto de Albert, *In Kopenawa & Albert*, 2015: 537-8.

Um grande soberano.

Todo o texto é feito por excertos de Cassin 2005. Os parágrafos foram retirados, cada um, das páginas 19, 278, 39, 296-7 e 62-3.

O demônio da tradução.

A tradução das canções é de Guilherme Gontijo Flores.

No verse is libre.

Todo o texto é um excerto de Meschonnic, 1982: 606-7, traduzido por Guilherme Gontijo Flores.

Peso algum.

A tradução das canções é de Rodrigo Tadeu Gonçalves.

Misunderstandings.

Todo o texto é feito de excertos de Viveiros de Castro 2015: 90-1, 91-2, 93-4)

Tradutibilidades em Tibulo.

Todas as traduções são de Guilherme Gontijo Flores.

Rêve le vers.

Todo o texto é um excerto de Lascoux, 2014: 165-6, 170, traduzido por Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves.

Tradução-exu.

A tradução de *The Raven* é de Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves.

Toca mais.

Todo o texto é um excerto de Nancy, 2014: 26-7.

Plautus vortit barbare.

A tradução do trecho de Plauto é de Rodrigo Tadeu Gonçalves.

Repente.

Todo o texto é um excerto de Sautchuk, 2012: 29-30.

Hoje se foi mais um.

A tradução das canções é de Guilherme Gontijo Flores.

Cantabile.

Todo o texto é um excerto de Cavarero, 2011: 242-3.

Sirventes cui motz no falh.

A tradução do *sirventes* é de Guilherme Gontijo Flores.

Polipoesia.

Todo o texto é um excerto de Minarelli, 2010: 65-6.

Ouvir o verso livre.

A tradução do poema é de Rodrigo Tadeu Gonçalves.

Stimmungen.

Todo o texto é um excerto de Gumbrecht, 2014: 12-13.

Body and rule.

A tradução de “This is my hand” é de Guilherme Gontijo Flores.

Tradução total.

Todo o texto é um excerto de Rothenberg, 2006: 52-3, 54, 55 e 56.



- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- ALIGHIERI, Dante. *Il convivio*. Vols. VIII e IX. In: Obras completas. 10 vols. Texto original e trad. Mons. Joaquim Pinto de Campos *et alii*. São Paulo: Editora das Américas, 1958.
- ARROJO, Rosemary. “A tradução como reescritura: o texto/palimpsesto como um novo conceito de fidelidade”. *Trabalhos em linguística aplicada*. n. 5-6, 1985, p. 17-24.
- ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. [s/l]: Gallimard, 2004.
- _____. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARRETO, Cristiano Mahaut de Barros. “Lamento nas escadarias de jade: uma nova tradução para o português.” In: *Tradução & comunicação — Revista brasileira de tradutores*. no. 23, 2011, p. 117-36.
- BERNSTEIN, Charles. “Entrevista” In: MINARELLI, Enzo. *As razões da voz: entrevistas com protagonistas da poesia sonora no século XX*. Organização de Frederico Fernandes. Londrina: Eduel, 2014. p. 207-16.
- BETTINI, Maurizio. *Vertere: una antropologia della traduzione nella cultura antica*. Torino: Einaudi, 2012.
- BOAS, Franz. *Arte primitiva*. trad. José Carlos Pereira. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.
- BOILLAT, Alain, BRUNNER, Philipp & FLÜCKIGER, Barbara (Hg./Éd.). *Dubbing, Die Übersetzung im Kino /La traduction audiovisuelle*. Marburg: Schüren, 2014.
- BRUNET, Philippe (org.). “Tradition du patrimoine antique:

Homère en hexamètres”. *Anabases*. no. 20, 2014.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 8.ed. trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015b.

CADAXA, A.B. Mendes. *Escadaria de jade: antologia de poesia chinesa – século XII a. C. – século XIII*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998

_____. *Iliada de Homero*. Trad. Haroldo de Campos, intr. e org. Trajano Vieira, 4.ed. 2.v. São Paulo: Arx, 2003.

_____. *Escrito sobre jade: poesia clássica chinesa reimaginada por Haroldo de Campos a partir dos ideogramas originais*. Org. Trajano Vieira. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: Ateliê, 2009.

_____. *Transcrição*. org. por Marcelo Tápia. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CARVALHO, Gil de. *Uma antologia de poesia chinesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.

CASSIN, Barbara. *O efeito sofisticado*. trad. Maria Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2005.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CICERO, Antonio. *Guardar. Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Organização de José Reginaldo Santos Gonçalves.

- Tradução de Patrícia Farias. 4.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CURIOSO OBSCURO, UM. *As elegias e os carmes de Tibullo e algumas elegias de Propertio e carmes fugitivos de Catullo traduzidos em portuguez por um curioso obscuro*. Porto: Typ. Da Empresa Litteraria e Typographica, s/d [1912].
- DERRIDA, Jacques. *Da gramatologia*. trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DOMINIK, William J. "From Greece to Rome: Ennius' Annales." In Boyle, A. J. (ed.) *Roman Epic*. London and New York: Routledge, 1993.
- DUPONT, Florence. *The Invention of Literature: From Greek Intoxication to the Latin Book*. Translated by Janet Lloyd. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.
- DUPONT, Florence. *Aristote, ou le vampire du théâtre occidental*. Paris: Aubier, 2007.
- FEIJÓ, António. *Cancioneiro chinês*. Porto: Magalhães & Moniz Editores, 1890.
- FELMAN, Shoshana. *The scandal of the speaking body. Don Juan with J. L. Austin, or seduction in two languages*. transl. by Catherine Porter. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral poetry: its nature, significance and social context*. Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- FLORES, Guilherme Gontijo. *Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio: comentário e tradução*. Tese de doutorado em Letras Clássicas na USP. São Paulo: 2014.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico. As heterotopias*. trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1, 2013.
- GELMAN, Juan. *Composições - Composiciones*. trad. de Andityas Soares de Moura. Belo Horizonte: Crisálida, 2007.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éd. du Seuil, 1982.

_____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Seleção de extratos e revisão de tradução: Sônia Queiroz. Belo Horizonte: Edições Viva Voz (UFMG), 2010.

GOETHE, Johann Wolfgang von. “Drei Stücke vom Übersetzen / Três trechos sobre tradução”. Tradução de Rosvitha Friesen Blume. In: HEIDERMAN, Werner (org.) *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, 2001. (Antologia bilíngüe, alemão-português; v.1), pp. 16-23.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Perpétua prisão órfica ou Ênio tinha três corações: o relativismo lingüístico e o aspecto criativo da linguagem*. Tese de doutorado, UFPR, 2008.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Performative Plautus: Sophistics, Metatheater, Translation*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu & CARDOSO, Leandro Dorval. “Poética da Comédia Nova”. In: *escamandro*. no. 1. São Paulo: Patuá, 2014.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu & FLORES, Guilherme Gontijo. “Polimetria latina em português.” In: *Letras*. no. 89, Curitiba, 2014.

_____. “Três traduções rítmicas: Lucrécio, Catulo e Horácio”. In: *Rónai*. vol. 2, no. 1, 2014.

GOUVEIA, Aires de. *As elegias e os carmes de Tibullo e algumas elegias de Propércio e carmes fugitivos de Catullo traduzidos em portuguez por um Curioso Obscuro*. Porto: Typ. Da Empresa Litteraria e Typographyca, s/d [1912].

GUERRA, Joaquim A. *Livro dos Cantares - She Keng*. Introdução, texto em alfabeto e caracteres, tradução portuguesa e notas críticas por Joaquim A. Guerra, S.J. Macau: Jesuítas Portugueses, 1979.

GUMBRECHT Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC Rio, 2010.

_____. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC Rio, 2014.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Ateliê/Unicamp, 2004.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Manuel Odorico Mendes; edição de Antônio Medina Rodrigues, 3.ed. São Paulo: Ars Poetica/Edusp, 2000.

_____. *Iliada*. Trad. Manuel Odorico Mendes. Pref. Silveira Bueno. São Paulo: Atena, 1958.

_____. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

HELDER, Herberto. *Ouolof. Poemas mudados para português por Herberto Helder*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

HUMBOLDT, Wilhelm von. *Linguagem, Literatura e Bildung*. Organizado por Werner Heidermann e Markus Weiniger. Florianópolis: UFSC, 2006.

IVÁNOVA, Adelaide. *O martelo*. Lisboa: Douda Correria, 2016.

JACKSON, B. (ed.) *Wake up dead man: Afro-American worksongs from Texas prisons*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

JORGE, Ana Lúcia Cavani. *O acalanto e o horror*. São Paulo: Escuta, 1988.

KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. *A Queda do Céu. Palavras de um xamã Yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LASCOUX, Emmanuel. “Rêves et réalités de l’hexamètre”. *Anabases* n. 20, 2014.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo*. 4.ed. trad. Fábio dos

Santos Creder Lopes. Petrópolis: Vozes, 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido. Mitológicas 1*. trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LI BAI, DU FU, WANG WEI. *Poemas clássicos chineses*. Tradução e organização de Sérgio Capparelli e Sun Yuqi. Prefácio de Leonardo Fróes. Porto Alegre: L&PM, 2012.

MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Traduções de Augusto de Campos, Haroldo de Campos & Décio Pignatari. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MARTINDALE, Charles. *Redeeming the text: Latin poetry and the hermeneutics of reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

MENEZES, Philadelpho. *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 2002.

_____. *Politique du rythme, politique du sujet*. Lagrasse: Verdier, 1995.

MINARELLI, Enzo. *Polipoesia: entre as poéticas da voz no século XX*. trad., comentários e posfácio de Frederico Fernandes. Londrina: Eduel, 2010.

_____. *As razões da voz: entrevistas com protagonistas da poesia sonora no século XX*. Organização de Frederico Fernandes. Londrina: Eduel, 2014.

NAGY, Gregory. *Poetry as performance: Homer and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

NANCY, Jean-Luc. *Le partage des voix*. Paris: Galilée, 1982.

_____. *Corpus*. trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.

_____. *À l'écoute*. Paris: Galilée, 2002.

_____. *Arquivada: do senciante e do sentido*. trad. Marcela Vieira e Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2014.

OVÍDIO. *Obras: Os Fastos, Os Amores, A Arte de Amar*. 2a ed. Trad. de Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo: Cultura, 1945.

PEREIRA, Tiago Costa. *Para além da sincronia: reflexões acerca da resistência negra que não resiste à dublagem delem Django Unchained*. Tese de doutorado em Estudos da Tradução. UFSC: Florianópolis, 2015.

POE, Edgar Allan. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. New York: Random House, 1938.

_____. *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). 3.ed. São Paulo: Globo, 1999.

PORTUGAL, Ricardo Primo & XIAO, Tan. *Antologia da poesia clássica chinesa — Dinastia Tang*. tradução, organização, notas e introdução de Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao. São Paulo: Unesp, 2013.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. Rio de Janeiro: n-1, 2014.

QUENEAU, Raymond. *Exercices de style*. Paris: Gallimard, 1947.

_____. *Exercícios de estilo*. Tradução, apresentação e posfácio de Luiz Rezende. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

RENNÓ Carlos. *Cole Porter — Canções e Versões*. São Paulo: Paulicéia, 1991.

ROTHENBERG, Jerome. “A tradução total: uma experiência na apresentação de poesia ameríndia (1969)”. In: *Etnopoesia do milênio*. Org. Sergio Cohn. Trad. Luci Collin. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2006.

RÓNAI, P. *Escola de tradutores*. Os Cadernos de Cultura: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

SAUTCHUK, João Miguel. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Brasília: EdUnb, 2012

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kĩsédjê? Uma antropologia musical de um povo amazônico*. trad. Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

STORM, Theodor. *A assombrosa história do homem do cavalo branco / O Centauro Bronco*. traduções de Mauricio Mendonça Cardozo. 2 vols. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

TAVELIN, Cristina. “Scarlett Johansson, que voz é essa? Entenda o efeito da atriz em *Ela* — 12.02.2014”. *Cineclíc* <https://www.cineclick.com.br/noticias/scarlett-johansson-voz-ela>

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify/n-1, 2015.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. trad. Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

_____. *Introdução à poesia oral*. trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. *Escritura e nomadismo*. trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005

_____. *Performance, recepção, leitura*. trad. Jerusa Pires Ferreira & Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Discografia

- BIRD, Andrew. *Things are really great here, sort of...* Wegawam Music Co., 2014. CD.
- CANTO DOS ESCRAVOS, O. Interpretação: Clementina de Jesus, Tia Doca, Geraldo Filme. Memória Eldorado, 1982. LP.
- CASH, Johnny. *America IV: The man comes around*. American, 2002. CD.
- _____. *Blood, sweat and tears*. Columbia/Legacy, 1963. LP.
- CIA. CABELO DE MARIA. *Cantos de trabalho*. Sesc-SP, 2007. CD.
- CHICO CÉSAR. *Aos vivos*. Velas, 1995. CD.
- _____. *Cuscuz clã*. Mza Music, 1996. CD.
- _____. *Beleza mano*. Mza Music, 1997. CD.
- DEE, Georgette & TRUCK, Terry. *Mehr verliebte Lieder*. Viellieb Rekords, 1991. CD.
- GIL, Gilberto. *Realce*. Warner, 1979. LP.
- HANDSOME FAMILY, The. *Odessa*. Carrot Top, 1994. CD.
- _____. *Through the Trees*. Carrot Top, 1998. CD.
- LOMAX, Alan (org.) *Prison songs vol. 1 (Historical recordings from Parchman Farm 1947-8): Murderous Home*. Rounder, 2009. CD.
- _____. *Prison songs vol. 2 (Historical recordings from Parchman Farm 1947-8): Don'tcha hear poor mother calling?* Rounder, 1997. CD.
- MARÇAL, Juçara & TENÓRIO, Cadu. *Anganga*. [s/d], 2015. Streaming.
- MY BRIGHTEST DIAMOND. *This is my hand*. Asthmatic Kitty, 2014. CD.
- NINE INCH NAILS. *The downward spiral*. Interscope, 1994. CD.
- ODETTA. *Odetta sings ballads and blues*. Tradition Records, 1956. LP.

- RAVEONETTES The. *Pretty in Black*. Columbia, 2005. CD.
 ————. *Chain Gang of Love*. Columbia, 2003. CD.
 ————. *In and Out of Control*. Vice, 2009. CD.
- SANTANA, Tiganá. *The invention of colour*. Ajabu!, 2012. CD.
 ————. *Magma & magma*. Ajabu!, 2015. CD.
- SCOTT-HERON, Gil. *I'm new here*. XL Recordings, 2010. CD.
- SOARES, Elza. *A mulher do fim do mundo*. Circus/Natura, 2015. CD.
- SOPOR AETERNUS. *Les fleurs du mal — Die Blumen des Bösens*. Apocalyptic Vision, 2007. CD.
 ————. *Poetica — all beauty sleeps*. Apocalyptic Vision, 2013. CD.
- VÁRIOS. *Sounds of Africa Series IV: Mozambique (Tonga/ Hlanganu)*. Recorded by Hugh Tracey. ILAM, 2014. CD.
- VELOSO, Caetano. *Bicho*. EMI, 1977. LP.
 ————. *Pipoca moderna — raro & inédito*. EMI, 2007. CD.

Filmografia

- COODIE & CHIKE & EATON, Michael Sterling. *Me and the Devil*. Estados Unidos: [s/e], 2010. Videoclipe.
- CRISTIAN, Emerson. *The raven e o seu voo para a Língua Brasileira de Sinais*. Brasil, UFC, 2016. Videoclipe.
- NEAL, Raphaël. *This is my hand*. Estados Unidos: Asthmatic Records, 2015.
- SÉNÉCAL, Camille. *Lucrèce, le rythme des choses*. França: [s/e], 2013. Curta.
- JONZE, Spike. *Her*. Estados Unidos: Warner Bros, 2013. Longa-metragem.
- ROMANEK, Mark. *Hurt*. Estados Unidos, 2003. Videoclipe.



GUILHERME GONTIJO FLORES, RAFAEL DABUL E RODRIGO TADEU GONÇALVES

Impresso na gráfica Copiart, em polen soft 80g,
em junho de 2017,
a cem anos da Revolução Russa e da primeira greve do Brasil.

Tiragem de mil exemplares.

É interessante considerar que a literatura tem um tipo de reprodutibilidade que a torna fundamentalmente diferente das artes plásticas. Toda a teoria da "aura" do original cairia por terra se Walter Benjamin, ao invés de quadros, tivesse em mente poemas. Ou sinfonias.

É justamente por essa capacidade de repetição e multiplicação do texto literário que a tradução (como o trabalho do "intérprete", na música) ocupa seu lugar singular: original e derivado. É também por isso que o texto traduzido não é cópia, mas uma nova versão idealmente plena daquele original, que quase pedia por ele, como o mesmo Benjamin poderia lembrar.

Mas o que acontece quando se passa a considerar o texto como firmemente ancorado em seu momento, não de escrita, mas de realização? E quando concebemos a lírica como canção e lemos a performance como um todo indivisível?

O que acontece quando consideramos a gravação de uma canção de Nina Simone como objeto de leitura, de análise e, por que não, de tradução?

E o que pensar da tradução orientada para sua realização, novamente, em performance? Em ato vivo, ele próprio irrepetível tanto quanto o original em que se baseia, considerado agora não apenas como fato performático, mas também como dado performativo, como criador de um momento, um recorte no tempo que, por estar cravado no tempo e no momento, não pode ser novamente dado a ver, a não ser através de um novo ato, uma nova criação.

Como falar da palavra enunciada como magia, como efetivo criador de realidade?

Pois é ancorando a letra na voz, o som no corpo, o poema na sua realização como ato pleno, que Guilherme e Rodrigo, numa sucessão de ensaios que individualmente já configuram uma contribuição originalíssima, mas cuja interconexão cria sentidos ainda mais profundos, tentam repensar o lugar da tradução, do tradutor e do texto traduzido num mundo agora de feitos e feitiços, de sentidos e sentidos, de criadores, criações e criaturas.

Sandra M. Stroparo e Caetano W. Galindo

ISBN 978-858300368-3



9 788583 003683