

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
LITERATURA BRASILEIRA E TEORIA LITERÁRIA

NAS TRAMAS DE ANA CRISTINA CESAR:
CRÍTICA, POESIA, TRADUÇÃO

MARA LÚCIA MASUTTI

FLORIANÓPOLIS, FEVEREIRO DE 1995.

MARA LÚCIA MASUTTI

NAS TRAMAS DE ANA CRISTINA CESAR:
CRÍTICA, POESIA, TRADUÇÃO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do título de "Mestre em Letras", área de concentração em Teoria Literária.

ORIENTADORA: Dr^ª. MARIA LÚCIA DE BARROS CAMARGO

FLORIANÓPOLIS, FEVEREIRO DE 1995.

**NAS TRAMAS DE ANA CRISTINA CESAR:
CRÍTICA, POESIA, TRADUÇÃO**

MARA LÚCIA MASUTTI

Esta dissertação foi julgada para a obtenção do título

MESTRE EM LETRAS

**Área de concentração em Teoria Literária, e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira/Teoria Literária da
Universidade de Santa Catarina.**

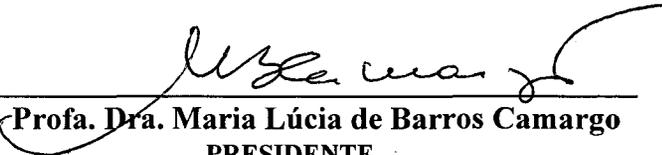


Prof. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo
ORIENTADORA



Prof. Dra. Ana Luiza Andrade
COORDENADORA DO CURSO EM EXERCÍCIO

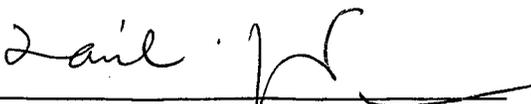
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo
PRESIDENTE



Prof. Dr. Ítalo Moriconi



Prof. Dr. Raúl Antelo

Prof. Dr. Walter Carlos Costa

AGRADECIMENTOS

A MARIA LÚCIA, pela confiança e pelos fartsis.

A MARIA LUIZA CESAR e WALDO CESAR, pelo acolhimento e prontidão em, gentilmente, ceder materiais inéditos de Ana Cristina.

A RAUL ANTELO pelos horizontes abertos.

Aos Professores do Curso, pela experiência.

A CAPES, pela bolsa de estudos.

A Família e aos amigos, pela escuta, por estarem implicados no meu trabalho.

RESUMO

Este estudo objetiva efetuar uma operação de leitura que focalize as experiências de Ana Cristina Cesar, em poesia, crítica e tradução, como práticas simultâneas, contaminadas entre si dentro do campo que as contém e as separa.

Como "corpus" básico, tomo de Ana Cristina manuscritos com suas marcas de leitura, seu trabalho poético Luvás de Pelica (um conjunto de trinta e três fragmentos e um epílogo), a tradução anotada do conto "Bliss" de Katherine Mansfield, e alguns ensaios teóricos sobre tradução. Minha atenção é centrada nos esboços textuais e no processo de construção de sua escritura, que se forma a partir de resíduos.

ABSTRACT

This study attempts at performing a reading operation which focuses on the experiences of Ana Cristina Cesar on poetry, literary criticism, and translation, as simultaneous and interfering practices, within the field in which they are inserted and which separates them.

The basic "corpus", for this study are Ana Cristina's manuscripts whit her reading notes, her poetic work Luvas de Pa-lica (a set of thirty-three fragments and an epilogue), an annotated translation of the short story "Bliss" by Katherine Mansfield, and some theoretical essays on translation. Attention is centered on the textual sketches and on the building process of her writing, which is formed from residues.

SUMARIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I	
O TEXTO EXCEDE TODA LEITURA	5
Ficção: Saber apaixonado	6
Puxar Fios	10
Mobilização pela linguagem	17
Pré-requisito: O desejo	21
CAPÍTULO II	
ARREDORES DO MANUSCRITO	33
Três pontos, três textos: uma experiência articulada ..	35
19 ponto: Riscos da literariedade	36
29 ponto: Dicção: marcas de uma opção estética	42
39 ponto: O ritmo no olhar	45

CAPÍTULO III

MOVIMENTOS DE ÊXTASE	55
O êxtase de Ana Cristina	60
Bliss: uma escolha significativa	64
Movimentos Sintáticos: Os percalços do tradutor	66
Efeitos com imp-a(r)feitos	71
Quatro versões: infindas leituras	72

CAPÍTULO IV

LUTO DA SINCERIDADE	83
Luas de Pelica: Escritura de peles	85
O olho, como um balão bizarro, se dirige ao infinito ..	88
Na engrenagem da escritura: o olho transborda	90
Um desejo pardessus tous les autres	94

BIBLIOGRAFIA	107
---------------------------	-----

ANEXOS

1 - Programa de Curso de Mestrado (Essex, Inglaterra) ...	118
2 - Anotações de Ana C. no 2º capítulo de <u>After Babel</u> ...	119
3 - Anotações de Ana C. no 3º capítulo de <u>After Babel</u> ...	120
4 - "Pura gamação" - Revista veja, setembro de 1981	123
5 - Rascunhos de "Pura gamação"	124

6	- Datiloscrito do Curso "Leitura de poesia moderna traduzida"	126
7	- Prospecto para o curso "Leitura de poesia moderna traduzida"	127
8	- Esboço de cronograma para curso "Leitura de poesia moderna traduzida "	128
9	- Manuscritos de aula	131
10	- Marcas de leitura de Ana C. no 3º capítulo de <u>After Babel</u>	134
11	- Anotações de Ana C. (traduções de poesias de Eliot)..	135
12	- Anotações de Ana C. (traduções de poesias de Whitman)	144
13	- Anotações de Ana C. em <u>Signos em Rotação</u>	158
14	- Esboços esquemáticos sobre o curso "Leitura de poesia moderna traduzida"	159
15	- 1ª versão do fragmento "Epistolário do século dezenove"	161
16	- 1ª versão de "Primeira tradução"	162

INTRODUÇÃO

Uma introdução porta a difícil tarefa de ser abertura sedutora à chegada daqueles que desejamos amantes. Uma promessa de felicidade que só pode permanecer enquanto promessa. Para o trabalho de aliciamento, concorre o dilema da escolha de palavras que possam encher os olhos, figurar na vitrine como peças atrativas, e, ainda, emergir como uma cartografia precisa daquilo que se convencionou denominar capítulo. Porém, acreditando na instabilidade do objeto de desejo e na impossibilidade de precisar o que consiste em imprecisões, lanço-me à apresentação de uma experiência de leitura que não se arrefeceu, mas que já se deseja outra.

Ana Cristina Cesar é um dos nomes que circula entre aqueles que se rotulou de "poetas marginais" na década de 70, um grupo que, segundo palavras da própria Ana Cristina, possuía uma certa "identidade ou impressão de identidade em projetos de grupo".¹ Nessa época, ela atuou intensamente com trabalhos de crítica, poesia e tradução veiculados, principalmente, por revistas culturais e jornais alternativos, tomando uma perspectiva diferenciada do grupo que assumia uma postura anti-intelectual e alheia à tradição literária.²

A tradução era um processo intenso na vida de Ana Cristina, não apenas como praxis modificadora que faz circular formas de uma língua a outra, mas como desdobramento de toda a sua poé-

tica, que se constrói a partir de resíduos. A lembrar:

discurso fluente como ato de amor
incompatível com a tirania
do segredo

como visitar o túmulo da pessoa
amada

a literatura como clé, forma cifrada de falar da paixão
[que não pode
ser nomeada (como numa carta fluente e "objetiva").

a chave, a origem da literatura
o "inconfessável" toma forma, deseja tomar forma, vira
[forma

mas acontece que este é também o meu sintoma, "não con-
[seguir falar"=
não ter posição marcada, idéias, opiniões, fala desvai-
[rada.

Só de não-ditos ou de delicadezas se faz minha conversa,
[e para não
ficar louca e inteiramente solta neste pântano, marco
[para mim o
limite da paixão, e me tensiono na beira: tenho de meu
[(discurso)
este resíduo.

Não tenho idéias, só o contorno de uma sintaxe (=ritmo).
(Inéditos e Dispersos, p. 128)

Nos contornos de uma sintaxe, uma escritura se traduz.

No primeiro capítulo, busco investimentos de leituras de Ana Cristina, implicados de algum modo com seu trabalho crítico, poético e tradutório: alguns permanecem manuscritos, uns relegados às margens de livros e arquivos - à margem de qualquer publicação, fadados ao esboroamento imposto pelo grafite. Na tessitura desses resíduos, como nódulos de escritura, saltam a crítica, a tradução e a poesia enquanto práticas indissociáveis e contaminadas entre si, práticas atravessadas pela idéia de que o texto se mantém na linguagem e só se prova num trabalho, numa produção.

O manuscrito inacabado daquela que seria, talvez, a aula

inaugural do Curso "Leitura de Poesia Moderna Traduzida", que Ana Cristina Cesar realizaria na PUC do Rio em 1983, esgarça o tecido de uma experiência que se queria proliferante e intentava-se didática. O Curso não se efetivou. No segundo capítulo, evidencio esse manuscrito como parte de reflexão teórica de Ana Cristina acerca do processo tradutório, que se articula com outros ensaios seus, produzidos durante o mestrado em Teoria e Prática de Tradução Literária, na Universidade de Essex, Inglaterra, em 1980.

O terceiro capítulo é uma busca pela experiência de tradução de Ana Cristina, em especial, do seu referido trabalho de dissertação de Mestrado com o conto "Bliss" de Katherine Mansfield. Labor onde dicção e ritmo surgem como parte de um projeto estético motivado.

Na sutura de peles (roubadas), uma eclosão da escritura. No quarto capítulo, tomo Luvás de Felica como "contornos de uma sintaxe" onde se dispersam resíduos de leituras (in)traduzidas.

NOTAS

- 1 - CESAR, Ana Cristina. "Ainda faço pauta:" In Inéditos e Dispersos. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 129

- 2 - Vide os ensaios de Silviano Santiago: "O assassinato de Mallarmé" em Uma literatura nos trópicos (Perspectiva, 1978) e "Singular e anônimo" em Nas malhas da letra (Companhia da Letras, 1989).

CAPÍTULO I

O TEXTO EXCEDE TODA LEITURA

"Pouco importa, no mundo contemporâneo, por onde se inicia o exame de um assunto, desde que se persista até voltar outra vez ao ponto de partida. Digamos que você começa com uma esfera ou um cubo; você deve continuar até que os tenha visto de todos os lados. Ou se você pensar no seu assunto como uma banquetta ou numa mesa, você deve persistir até que ele tenha três pernas e fique de pé ou tenha quatro pernas e deixe de balançar com facilidade."¹

Como iniciar uma incursão pelo texto? Quando falamos em início, estamos habituados a pensar em uma origem que obedece a ditames cronológicos niveladores, aos quais uma certa forma de explicação histórica nos acostumou. Na perspectiva filológica, logocêntrica, a preocupação maior é recuperar essa origem por meio de um retorno às fontes, imaginadas capturáveis. Walter Benjamin, por outra via de reflexão, alerta que a restauração da

origem se dá unicamente pelo estabelecimento de uma nova ligação entre passado e presente. O passado rememorado quebra a linha do tempo e surge como promessa de realização, sempre incompleto, inacabado, diferido, outro. " Nesse sentido, fica questionada a idéia de que o texto preceda a leitura. O texto não é anterior ao leitor que rememora e também não é esgotável. Lembro aqui as palavras de Flaubert que li em Borges: "El frenesí de llegar a una conclusión es la más funesta y esteril de las manias."³

Valendo-me da premissa que escolhi para epígrafe deste capítulo - mesmo que não nutra a ilusão da possibilidade de ver "todos os lados" de uma escritura ou da possibilidade de ausência de trepidação naquilo que eu possa ter lido -, tomo algumas leituras marginais de Ana Cristina: seu esboço de um planejamento para um curso sobre tradução literária; manuscritos que calaram; o suposto "confesso" em suas entrevistas e resenhas como fios de uma prática que podem ser lidos em continuidade com sua poética, sem quaisquer prerrogativas, como partes de um trabalho de escritura.⁴

FICÇÃO: SABER APAIXONADO

After Babel⁵ é um livro indicado no programa de 1979/80 do Curso de Mestrado de Teoria e Prática de Tradução Literária, da Universidade de Essex, Inglaterra, que Ana Cristina frequentou. Inscrito no programa (veja anexo, p. 119), lê-se: "Books: Please read in advance and, if possible buy".⁶ After Babel consta na bi-

biblioteca particular de Ana Cristina e o destaque, justamente, pela presentificação de um intenso diálogo materializado por meio de sublinhados e frases explicitados que despontam como pequenos filetes de palavras descarriladas, denunciando o movimento meneante da escritura de Ana Cristina. Marcas traçadas a lápis, fadadas ao mesmo esboroamento e fugacidade de todo texto. São como relâmpagos de imaginação apreendidos "in natura" que me permitem visualizar uma escritura se fazendo, pensar uma subjetividade se construindo a partir do exercício de si, através do recolhimento de sua leitura em notas marginais. A subjetividade de Ana Cristina está disseminada ao longo das operações de leitura que efetua. Tomar esse material como um operador da transformação da verdade em ethos, escrutinando, por intermédio das anotações de leitura, as relações desse sujeito que se exercita através da fixação de elementos - tonifica os veios textuais, lembrando Foucault:

A escrita como exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte da verdade contrastiva; ou mais precisamente, uma maneira refletida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso.⁷

Perseguindo o investimento de Ana Cristina, é interessante destacar o segundo capítulo de After Babel denominado "Language and Gnosis".⁸ Nela, Steiner começa por apontar a necessidade de um mapeamento da multiplicidade e variedades linguísticas para uma filosofia genuína da linguagem. Há que se considerar os significados possíveis de Babel para se falar em tradução. Enquanto a teoria linguística centra-se na problemática da possibilidade de tradução, especialmente entre línguas diferentes, a fi-

losofia da linguagem apresenta dois pontos de vista radicalmente opostos: o primeiro declara que a estrutura subjacente da linguagem é universal e comum a todos os homens. As diferenças encontráveis entre línguas são de superfície. A tradução, portanto, seria possível devido à existência de elementos universais na estrutura profunda de cada língua. Nesse sentido, a posição universalista toca na intuição mística de uma perda original. A visão contrária, denominada monadista ou relativista, pressupõe que as estruturas profundas universais são incompreensíveis para a investigação lógica e psicológica, ou são de uma ordem tão abstrata, tão generalizada, que parece ser trivial. A tradução, nesse caso, seria apenas uma convenção de analogias aproximadas.

Ao final da exposição de Steiner acerca dessa antiga controvérsia sobre a filosofia relativista e universalista da linguagem - a primeira entendendo as línguas como mapas de realidade essencialmente discordantes (Humboldt, Sapir, Whorf)² e a segunda apresentando a crença no princípio de unidade, de invariâncias, ou seja, nas propriedades universais da linguagem (Chomsky) -, Ana Cristina destaca com um traço vertical (veja anexo, p. 119) o seguinte parágrafo:

To put in summary fashion: a meta-mathematical view of language, working principally with pre - or pseudo-linguistic atomic units, will fail to account for the nature and possibility of relations between languages as they actually exist and differ.¹⁰

Além de destacar o parágrafo, Ana Cristina escreve à margem do texto:

Se era essa a conclusão, por que tanta fascinação pela controvérsia relativismo/universa-

lismo? é o prazer do acadêmico, a lenta degustação do saber, aquilo que Pound, sabido, recusa afinal no ABC.

A fascinação foi bem apresentada, quase um enredo policial. Que decepção descobrir que não há desfecho! Descritas as provas, os argumentos, os personagens, os prós e contras, quero o encaixe, a resolução, o assassino! Por isso é que a ficção é uma solução melhor; ou pelo menos uma produção de saber mais apaixonada, mais crente numa 'verdade' quase romanesca.

Essa observação perdida numa página de Steiner figura como um estilhaço que aflora também como uma peça que quer encaixe, uma reflexão. Ana Cristina se vale duas vezes da palavra "fascinação". É a insistência de um olhar seduzido pela trama textual. Um olhar que vê a ~~fascinação~~ do outro e que também está embevecido por um "enredo quase policial" que articula discursos, mas cujo final se torna decepcionante por quebrar o pacto do encantamento. Essa ruptura representa a cisão do jogo entre escritura e leitura, apenas possível, então, na literatura. A ficção se torna "produção de saber mais apaixonada", porque é uma prática simbólica que possibilita a inserção do leitor no processo construtivo de uma "verdade quase romanesca". E o enredo policial é a melhor metáfora, cujo sentido manifesto é a procura de uma verdade escondida em um enigma. Esse enigma, no entanto, precisa de uma resolução, de um encaixe, como quer Ana Cristina, para que o jogo se complete. Todo enigma implica a sua resolução; porém, desvela uma verdade que não é exterior à narração:

O enigma implica a sua resolução, uma verdade que o dissipa; mas esta verdade não é exterior à narração. E aquele que quisesse ir directamente a esta verdade, adivinhá-la (o que não é difícil), perderia de facto o essencial: indo directamente ao modelo, à luz, como quereria fazer a crítica que julga, não passando pelo percurso que conduz ao termo que lhe dá senti-

do, considerá-lo-ia singularmente frouxo, menos brilhante, por já não ter que escorraçar nenhuma sombra. ¹¹

O percurso narrativo constrói um campo aberto de possibilidades que faz parte da própria resolução do enigma. Entre o problema e a resolução, está cercada a narrativa que dá contornos ao que é verdadeiro, mas ao mesmo tempo remete-nos ao seu caráter artificial, fragmentário. A verdade se dá através da própria construção reticular tecida por um conjunto de estratégias que definem os efeitos de conhecimento.

PUXAR FIOS

"A Leitura é condutora do Desejo de escrever"¹²

Ana Cristina, ao tomar a pena, derramar seu pathos e sua decepção pela trama de Steiner, de alguma forma, diz: "O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura."¹³ Ou seja, a margem que essa leitora gostaria de ocupar é a da escritura, da fenda, da brecha das próprias palavras, a do prazer de construção do texto. Não a do "prazer do acadêmico", com uma "lenta degustação do saber", mas, talvez, a do prazer edipiano (desnudar, saber, conhecer a origem e o fim)".¹⁴

Essas exigências ao texto de Steiner ganham sentido especial quando feitas, justamente, por alguém, como Ana Cristina, que faz de sua leitura uma produtividade, ou seja, devolve-a em escritura.

A respeito de sua produção literária, Ana Cristina deixa uma relevante fala, registrada em um curso intitulado "Literatura de Mulheres no Brasil":

Ao produzir literatura, eu não faço rasgos de verdade, eu tenho uma opção pela construção, ou melhor, não consigo transmitir para você uma verdade acerca da minha subjetividade. É uma impossibilidade até. Já que é uma impossibilidade, eu opto pelo literário e essa opção tem que ter uma certa alegria. Ela é engraçada. Não é uma perda como parece. Ela tem uma renúncia inicial, mas no final, não é uma perda não. A gente tem que falar, a gente tem mais é que falar. Falar nunca é a verdade exatamente, mas a gente tem que falar, falar, falar, falar, falar, falar ... Para abrir brecha. Se não, a gente angustia muito. Não sei.¹⁶

Construir o texto, criar efeitos no jogo de articulação e montagem - onde o "inconfessável" toma forma, deseja tomar forma, vira forma"¹⁶ - é a "produção de saber mais apaixonada" pela qual opta Ana Cristina no trabalho de tessitura de um "eu" informe, incapturável, romanesco, cuja pulsão falar, falar, falar torna-se a sucessão de espasmos que desencadeia significantes, abre brechas para novos sentidos. Os sentidos se movimentam e agitam-se nas brechas. É preciso lê-las para não tomar as experiências poéticas em torno da subjetividade e do texto confessional - tônica de grande parte dos textos poéticos dos anos 70¹⁷ - como rasgos de verdade, mas como tensão. Em outras palavras, falar e, paradoxalmente, "não conseguir falar" - não ter posição marcada, idéias, opiniões, fala desvairada"¹⁶ - produzir somente centelhas de sentidos, brechas tensionadas na beira do discurso e do resíduo. Para iluminar melhor essa perspectiva, recorro a seguinte sequência do diálogo travado entre Ana Cristina e os par-

ticipantes, na oportunidade do referido curso "Literatura de mulheres no Brasil":

Público: No último livro, você fala muito em pato. Esse pato é uma coisa proposital ou saiu assim espontâneo? Patos que pulam na água, patos que se escondem, pato que está na gaiola: de repente um tal de "pathos", "pactos" ...

Ana C.: Tem esse jogo ... porque é um livro que tem várias ... Como é que eu podia dizer?... Eu não sei por que eu falei muito de pato.

Público: O que é que o pato esconde aí? É a sua própria poesia?

Ana C.: Acho que você pode pegar esse significante e puxar por vários lados... Pato é uma porção de coisas, é "pathos", é um certo drama que você vive...

Público: é o pato que você comeu no jantar, inclusive.

Ana C.: Pato é uma coisa meio ridícula, não é? é um bicho meio ridículo.

Público: Mas também é um bicho que flutua. Pato não afunda na água, ele mergulha, ele está sempre na superfície.

Ana C.: Ele não afunda na água. Às vezes, quando você lê um texto, você pode cair que nem um patinho também.

Público: O pato rouco...

Ana C.: Sabe, tem aquela música do João, o pato (cantando), sabe? Pato, por acaso, é um significante que puxa muitos outros. Acho que a gente pode puxar. Quanto mais puxar, melhor, não é? Ele migra...

Público: Não estaria caindo nas entrelinhas?

Ana C.: Não, não é entrelinha isso. Acho que isso é puxar o significante, é diferente. A entrelinha quer dizer: tem aqui escrito uma coisa, tem aqui escrito outra, e o autor está insinuando uma terceira. Não tem insinuação nenhuma não. Fala em pato, você puxa as associações que você quiser com aquilo. Eu posso lembrar de várias, mas não vou chegar nunca na verdade do meu texto. Não vou dizer nunca para você que, para mim, o símbolo pato significa... Dá pra você puxar. Então, acho que devo puxar. Eu puxo. Agora nessa conversa, nesse pacto aqui nosso, eu puxei que a gente pode cair que nem um patinho na armadilha da inti-

midade, achar que estou revelando minha intimidade e não é isso, sabe? Podemos puxar outros. Ler é meio puxar fios e não, decifrar. Mas é legal isso, do pato. Uma constelação..."¹⁷

Nesse diálogo, emerge o caráter migratório do sentido. O sentido não se fixa, é algo que está permanentemente em trânsito. "Fala em pato você puxa as associações que você quiser". Ao leitor, é lançado o desafio de dar uma continuidade artificial àquilo que não tem continuidade natural. Tudo decorre do artifício. Assim como qualquer pista pode conduzir o flâneur ao crime, o leitor pode traduzir sentidos múltiplos, servir-se de pistas. Não é importante decifrar o poema, mas sim inventar novas cifras para o mesmo, puxando os infíndos fios que fazem parte da constelação textual. Essa idéia perfilada aponta para as representações da matéria. Nunca resgatamos o referente e não podemos confundir-lo com representação - "não vou dizer nunca para você que, para mim, o símbolo pato significa..." Em outras palavras, seria dizer que o trabalho do poeta não consiste em refletir algo exterior à linguagem.

Em Isto Não é um Cachimbo²⁰, Foucault trata da problemática da representação ao analisar uma versão de Magritte que apresenta um desenho cuidadoso de um cachimbo com uma inscrição, feita com caligrafia caprichada e regular, dizendo "Isto não é um cachimbo". Foucault vai apontar a ligação efetuada por Magritte entre os signos verbais e os elementos plásticos, sem que estabeleça entre ambos uma isotopia. O fundo discursivo afirmativo sobre o qual repousavam tranquilamente as semelhanças passam a ser esquivados, passa a vigorar, ao contrário, um jogo de similitudes e enunciados verbais não afirmativos, na "instabilidade de um vor-

lume sem referência e de um espaço sem plano".²¹ Numa operação de armar e desarmar caligramas, Magritte faz uma crítica à referencialidade, busca quebrar, como sugere Foucault, o dedo indicador que mostra, fixa e impõe um sistema de reenvios e tenta estabilizar um espaço único. O caligrama, que prende as coisas na armadilha dupla da grafia, precisa ser desfeito para se poder repensar as relações tradicionais da linguagem e da imagem.

As armadilhas exigem leitores argutos, capazes de perceberem-se incluídos como latência de uma linguagem possível. Ana Cristina aponta para a armadilha de sua escritura. A exemplo dos caligramas de Magritte, o leitor deve estar preparado para desarmá-la e rearmá-la.

Não é por coincidência que Ana Cristina vai considerar, já em 1976, Armadilha para Lamartine²² de Carlos Sussekind "um livro único na ficção brasileira" - livro cujo título apresenta quase um anagrama -, como perspicazmente observou Leyla Perrone-Moisés, já que das duas palavras que o compõem é possível derivar Armar, Amar e Arte.²³

Ana Cristina escreve no preâmbulo da entrevista que faz a Carlos Sussekind:

Acaba de ser publicado um livro único na ficção brasileira. Um livro que tem a qualidade de nos virar a cabeça silenciosamente, com discreta malícia e humor, com impecável mansidão, e nos lançar num poço sem fundo de associações e relações inexpressas: São justapostos dois relatos, o do pai e do filho, que giram em torno da crise psicótica e da internação do filho num sanatório para doentes mentais.²⁴

A aparência simples de estruturação do texto não engana o leitor que, afeito a armadilhas, encontra seu espaço de inser-

ção nos interstícios textuais.

Buscar as "relações inexpressas" é ler a pausa que ressoa forte na sua potencialidade lacunar, na sua duração significativa que permite ao imaginário elaborar o ausente; é ler a técnica de montagem que rompe com o leitor passivo. Idéia essa que Ana Cristina, de certo modo, também destaca em seu artigo "um livro cinematográfico e um filme literário"²⁵, chamando a atenção para como a justaposição de fragmentos produz sentidos, dispensando as tradicionais explicitações do narrador. Através de um processo de montagem, manipula-se a narrativa, exige-se do leitor mudanças de posição e uma postura ativa frente ao texto:

O leitor muda de galho a cada corte. E vira descobridor de nexos não explicitos da montagem. Essa quebra da leitura é parte do questionamento feito pelo romance moderno às formas tradicionais de narrar. O romance moderno, como disse Adorno, é a resposta antecipada a uma situação frente à qual não se pode admitir 'a contemplação sem intervenção e nem tampouco a reprodução estética dessa contemplação'.²⁶

A exigência de um leitor que intervém, "dixa fibs", "descobre nexos", "estabelece relações inexpressas", desemboca na idéia de que a teoria do texto só pode coincidir com uma prática de leitura. O texto, então, se define em termos de uma abertura para a pluralidade de significações as quais remetem o próprio texto para o seu jogo, que se dá por meio do paradigma infinito da diferença. Temos diante de nós uma massa disforme, radicalmente simbólica, ou um campo metodológico cujo poder de significação está na travessia dos múltiplos códigos que irão constituir-lo e que, para tanto, é imperativa a presença de um leitor com uma postura ativa. O leitor se liga, então, na mesma prática

significante da escritura e assim o faz porque é movido pelo desejo, pela paixão. É ela que vai ser o termômetro eficiente da pertinência ou "impertinência" do texto.²⁷ O limite é a paixão, apenas refreada num jogo que se pretenda demarcado. Quando Ana Cristina registra sua frustração em relação à leitura de Steiner e diz que a ficção é uma produção de saber mais apaixonada, circunscribe o viés de seu desejo, que é um desejo de se sentir mobilizada. Não estar mobilizada implica um afastamento desse leitor, que não se sente suficientemente instigado. O prolixismo em Steiner não é justificável, porque não há a resolução de enigmas. É na construção e encaixe dos enigmas que se encontra o prazer. Isso, vejo sugerido em duas outras anotações marginais, de Ana Cristina, situadas no terceiro capítulo de After Babel (veja anexo, p. 120-121):

Por que estou lendo isso, quer me dizer?
Para que

Páginas e páginas and then he dismisses it all
(então para que dissertar tanto?)

Novamente o sentido reiterativo de que é preciso o encaixe, a resolução do crime que provoca o prazer metonímico de toda leitura.

Essas duas notas marginais incitam aquela primeira, onde Ana Cristina denuncia o prazer do acadêmico com a sua lenta degustação do saber, sem contudo, chegar ao "assassino". Flagramos novamente a angústia de uma leitora frente à impossibilidade de se inserir em meio a uma escritura acadêmica, na qual estão bem exploradas frações de conhecimento, porém dificultados os espaços para um "plus" de leitura. Espaços que são a garantia da circula-

ção do desejo de todo leitor. Espaços que possibilitam a fala do leitor num ato dissipatório de sua angústia. Essa é uma idéia recorrente em vários artigos, entrevistas e ensaios de Ana Cristina. Isto é, para não nos perguntarmos tediosamente "para que estou lendo isso", é preciso que escritura e leitura estejam presentes em uma mesma prática significativa. Leitura é produtividade.

MOBILIZAÇÃO PELA LINGUAGEM

Em "Pura Gamação", uma resenha que faz de Fragmentos de um Discurso Amoroso²⁸ de Roland Barthes, publicado na revista *Veja* em setembro de 81 (veja anexo, p. 123), Ana Cristina deixa bastante marcada sua preferência por uma escritura que privilegie o leitor em sua estratégia discursiva. A primeira consideração que tece acerca desse livro é: "Não é poesia mas produz o assombro dos grandes poemas". Destaca, com isso, o poder mobilizatório do texto. Apesar de não ser poesia produz efeitos similares a ela. São esses efeitos que, de alguma maneira, Ana Cristina está reivindicando a Steiner, ou seja, a possibilidade de estar implicada em seu discurso. Essa implicação que ela busca quando lê, é a mesma que instiga quando escreve:

A gente não sabe direito para quem a gente escreve. Mas existe, por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro.²⁹

Desejo de mobilização que se pode ler como desejo para que prossiga a cadeia de significantes na roda viva da escritura

Mas, o que permite a mobilização do leitor? é o autor que "força" a sua inclusão ou exclusão em seu projeto ou é a linguagem em sua dinamicidade e latência que abre espaços possíveis? Essa pergunta que me parece, em razão do que se colocou até aqui, despropositada e óbvia, ressignifica-se como ponto de tensão visibilizado nos "arrependimentos", ou no movimento oscilatório dos rascunhos (veja anexo, p. 124-125), e da versão impressa de "Pura Gamação".²⁰

Sem pensar que as versões rasuradas sejam embriões que deram origem ao comentário impresso, ou que o impresso seja uma conseqüência das versões rasuradas, torna-se profícuo vê-las como um jogo de escritura onde sentidos são apreendidos a partir dos deslocamentos.

Barthes consegue virtuosamente a façanha dos exímios escritores: que lentamente seu discurso sobre o amor provoque no leitor - mais que a identificação que tremula em cada virada de página, for arrancando meios-sorrisos, <de> lembranças, <de uma experiência comum>/recuos/ uma apaixonite:/pelo ficamo apaixon por Roland Barthes, pelo autor, dizemos, e no controle, ele quem nos impõe as aspas./

Consegue uma tonalidade de afinação perfeita entre o poético, /e/ o filosófico e o psicológico.

Numa atenção /ao formato/ muito especial à forma, Barthes usa as margens para referenciar nomes que o seduziram "por um momento" e o levaram a escrever (pág. 5). Entre Freud ou Proust, algumas iniciais, cifras de conversas com amigos, participantes desses fragmentos, co-autores. E por uma química de estilo, o leitor ousa suspeitar que também pode ser co-autor, e descobrir uma paixão secreta:²¹

A essas rasuras, contrapõe-se a versão impressa:

Num estilo que dá voz às manobras mais inconfessáveis e banais da imaginação apaixonada, Barthes força o leitor a suspeitar que também ele poderia coabitar 'essas margens'. (veja anexo, p. 123)

Entre os manuscritos e o impresso, há um deslocamento relevante. Na versão impressa, Ana Cristina apresenta Barthes como um "autor" que "força o leitor a suspeitar que também ele poderia coabitar 'essas margens'". Outorga-se, assim, um poder pleno a esse "autor", que pode ou não fazer o leitor suspeitar-se coabitante do texto.

No manuscrito, ela rasura completamente a frase "ficamos apaixonados por Barthes, pelo autor, dizemos, e no controle, ele quem nos impõe as aspas," e prossegue, na mesma página, apontando a sedução que conduz à escritura, a co-autoria dos participantes diretos dos fragmentos escolhidos por Barthes, a química de estilo que leva o leitor a suspeitar que pode ser co-autor do texto. Essas linhas não sofrem o atentado da censura, mas também não participam da versão impressa. Ficam caladas, no manuscrito, a "química do estilo", a co-autoria do leitor, que passa a ser atenuada pelo verbo coabitar. Ou seja, leio, no registro, publicado, de "um autor que força", a vitória impressa do "impor" e "controlar", recusados no manuscrito. No suposto "autor" que força, uma perda de força do leitor para tornar viva a química do estilo e entrar na roda viva da linguagem?

Apesar dessas escolhas de palavras, para compor "Pura gamação", que parecem dar um destaque particular à figura de um "autor", Ana Cristina, em sua escritura, atribui ao leitor um papel decisivo. Ela demonstra como a linguagem poética nunca exclui o leitor e como apenas ele próprio, em seu movimento de leitura, é que pode excluir a si mesmo. Vale lembrar as palavras de Silviano Santiago em "Singular e anônimo":

Para penetrar no poema (para ressuscitá-lo no túmulo da escrita), é preciso tomar posse dele, é preciso avançar a própria força transgressora de leitor, abrindo o caixão fechado a sete chaves, permitindo que a linguagem exista como é - em travessia para o outro. É preciso desavergonhadamente abrir brechas e janelas por onde deixar desejo e ar circularem de novo no recinto hermeticamente fechado e até mesmo mofado pelo tempo.

Não custa insistir: quem se exercita na leitura não é o autor (ele já deu o que tinha de dar na concretização do poema), mas o leitor.³²

Barthes exerce sua autoria num exercício de leitura. Sua estratégia é evocar nomes-autoridades para deslocá-los. O livro passa a ser um arquivo que justapõe subjetividades em suas diferenças. Efetua-se a confluência de determinadas tradições, mescladas e recombinadas através de cortes. Nesses deslocamentos, a literatura se apresenta como um dispositivo infinito: um texto remete sempre a outro texto, o autor deixa de ser confundido com o emissor, surge como uma função que se atualiza e age em diferentes sistemas.³³ Do mosaico configurado pelas cesuras, explodem os sentidos suspensos e diluem-se as autoridades. Na dupla leitura de um fio diacrônico - que seleciona diferentes vozes, e do fio sincrônico - que as reatualiza por meio de montagem, Barthes deixa entrever o caráter fragmentário, heterogêneo do discurso (amoroso), o corredor de múltiplas escrituras onde se dá a dispersão do desejo.³⁴

Nessa direção, parece despontar a seguinte anotação de Ana Cristina Cesar, ao se referir a Fragmentos de um Discurso Amoroso (veja anexo, p. 125) :

Uma /herança/ livro para ser devorada, uma herança para ser dissipada.

Dissipar o texto é disseminar sentidos, trabalhar sua historicidade, definindo o passado como atual, como algo que continua produzindo efeitos e se dispersando em uma rede de virtualidades. A história como passado se dilui na justaposição ou na simultaneidade das citações, passa a ser concebida como efeitos de leitura. Ana Cristina sugere que a tradição deve ser ativada na leitura. A herança deve ser traduzida e essa tradução é sempre oblíqua, infiel e quebra o contínuo da história. A tradição não é passível de ser exaurida. Essa concepção, de fato, está assinalada no seu próprio texto poético. Nela, passado e presente dialogam numa dança circular. "Carta de Paris" publicado em Inéditos e Dispersos é um bom exemplo de como Ana Cristina reatualiza a tradição literária através de uma escritura marcada pelo jogo intertextual. Nesse poema a leitura de Baudelaire está bastante presentificada.³⁵

PRÉ-REQUISITO: O DESEJO

A tradução ocupou um espaço significativo no trabalho de Ana Cristina Cesar. O volume de títulos traduzidos reflete, em certa maneira, um envolvimento intenso com essa praxis.³⁶ Durante o mestrado, desenvolvido na Inglaterra, sua tradução anotada do conto "Bliss" de Katherine Mansfield atinge um grau de refinamento que lhe dá o mérito do título de Master of Arts, "with distinction".

Em 1983, Ana Cristina preparou, como já mencionei, um curso que iria ministrar na PUC do Rio de Janeiro de 18 de agosto a 24 de

novembro daquele ano, intitulado "Leitura de Poesia Moderna Traduzida". Como os cursos da Coordenação Central de Atividades de Extensão eram autofinanciados, a sua realização ficava subordinada a um certo número de inscrições. Esse número não ocorreu. No entanto, um cronograma das aulas, uma aula manuscrita, xérox de poesias traduzidas e a proposta do Curso ficaram no arquivo de Ana Cristina como resíduos de lembrança e esquecimento. A questão, agora, é lê-los como vestígios de uma prática significativa.

Em uma folha datiloscrita (veja anexo, p. 126), encontra-se inventariada a linha teórica do Curso, Ana Cristina escreve:

LEITURA DE POESIA MODERNA TRADUZIDA"

Um poeta traduzido será sempre um poeta traduzido por alguém, de certa forma, com certa dicção, a partir de determinadas opções estéticas e ideológicas, a partir de uma leitura específica. Traduzir poesia é um trabalho de leitura: quando se traduz, se [sic] opta sempre por um projeto literário, mesmo que este não fique explícito.

Este curso se propõe a examinar algumas traduções de grandes poetas feitas em português, com ênfase nos modernos, como T. S. Eliot, Maiakovski, Baudelaire, Whitman, Mallarmé, Pound, Kavafis. Pretende discutir que tipo de leitura é realizado no trabalho de tradução - sob que formas esses poetas chegam até nós. Não é portanto um curso técnico, centrado no confronto de original e tradução para checar a "correção" e a "fidelidade" do tradutor. Mas sim de [sic] um curso de leitura de poesia moderna traduzida, onde será possível discutir os conceitos de "correção" e "fidelidade" que cada tradução apresenta ao leitor, e compará-los enquanto projetos literários mais amplos. O curso se dirige a alunos de Letras, seja de Literatura, seja de Línguas Estrangeiras, de Comunicação, de Filosofia, de Artes. Dirige-se de forma geral àqueles que lêem poesia e desejam participar de uma discussão sobre a poesia moderna e sua tradução - e inclusive praticá-la. Pretende ainda incluir tradutores literários, com trabalhos publicados ou não.

(o grifo é de Ana Cristina)

Desse datiloscrito, salta uma percepção de que o leitor é um 'autor', ou melhor, um produtor de texto, que, a partir de um projeto estético e ideológico, constrói uma dicção. A tradução resulta do trabalho de leitura, e não se configura, portanto, num mero processo de substituição do material textual equivalente em outra língua, como defendem os adeptos da tradição logocêntrica. Não é possível uma tradução que possa ser uma reprodução do "original", precisamente porque esse "original" é, por sua vez labirinto de signos, um sistema infinito de reenvios. Não existe significado que esteja em si e que se refira apenas a si próprio.²⁷ A lição de Pierre Menard ressoa forte. O reconhecimento da diluição das fronteiras entre leitura e tradução, autor e tradutor, original e paráfrase aponta para a impossibilidade de eliminar a maldição de Babel. Enfim, pelo Curso "Leitura de Poesia Moderna Traduzida" circularia a idéia de que a tradução é a consciência da diferença, da transgressão, do relativismo cultural, étnico, linguístico e político, porque põe em movimento diferentes artefatos verbais dando-lhes um caráter descontínuo, crítico de sua imagem frente ao plural.

Ao dizer que "pretende discutir que tipo de leitura é realizado no trabalho de tradução" e destacar que "Leitura de Poesia Moderna Traduzida" "não é um curso técnico, centrado no confronto entre original e a tradução para checar a 'correção' e a 'fidelidade' do tradutor", Ana Cristina está, na realidade, pondo em crise a leitura dogmática que consolida um conjunto de preceitos estereotipados. "Discutir" tensiona a trama do tecido para que, justamente, ela se esgarce e ilumine outros vieses ou "projetos literários mais amplos". Perscrutar os tipos de leitu-

ra subjacentes à tradução implica empreender uma tarefa crítica que não visa classificar e explicar a obra. A proposta é repensar a história da literatura a partir de um corte seletivo - "ênfase" nos modernos - sem um julgamento de "correção e fidelidade" com critérios pré-estabelecidos". Ana Cristina propõe um movimento de leitura que estabelece comparações e permite esboçar a trama e a urdidura da tradição em foco. Enquanto isso, checar fica ao sabor dos crédulos que vêem possibilidade em restituir integralmente o significado por meio de vestígios materiais.

Gostaria, ainda, de chamar a atenção para um outro detalhe. Nem mesmo nessas poucas linhas onde Ana Cristina expõe suas intenções para seu Curso escapa o sema do desejo. Diz ela, brevemente, que ele se dirige àqueles que "desejam participar". Ana Cristina poderia ter escolhido qualquer outro verbo como querer, pretender, interessar - preferiu, desejar. Em contrapartida, acrescentou ao arrolamento das atividades que seriam desenvolvidas em aula, o seguinte:

(O confronto com o original será realizado quando necessário e possível para ampliar a discussão, e não como objetivo; isto significa que o conhecimento da língua original não é exigência).

A exigência não é mais o conhecimento da língua. Desejar é a condição. Tudo é superado se houver um sujeito desejante. Novamente, o limite é a paixão, que, nos escritos de Ana Cristina, surge como um vaga-lume com rompantes de luminosidade, denunciando sua presença em lugares insuspeitos. Contudo, o desejo de ter presentes no curso sujeitos desejantes desapareceu do prospecto

intenção de Ana Cristina falar de sua experiência e o fato de ter selecionado Walt Whitman para a abertura do Curso.

Mais que narrar sua trajetória pessoal, que começa a ser marcada pela sua permanência na Europa entre 69 e 70, prosseguindo com traduções - as mais diversificadas possíveis - desde ensaios de Greimas a poemas de Sylvia Plath, Ana Cristina coloca-se no circuito dos poetas e tradutores aos quais vai dar sentido. Ao dizer nossa experiência, ficcionalizamos nossos pensamentos, sentimentos, pois sabemos que a realidade não tem equivalência em palavras. Ao ficcionalizar suas experiências, Ana Cristina, em 18 de agosto de 1983, estaria traduzindo a si mesma, tentando colocar na fronteira do discurso racional esses vetores de suas experiências, seu passado na condição de presente contaminando um devir. A escolha imediata de Walt Whitman, para a abertura do Curso, traduz, também, uma subjetividade que não posterga seus desejos. A paixão vem em primeiro plano. Vale lembrar que, em abril de 1983, Ana Cristina escreve uma resenha no "Jornal do Brasil", objetivando discutir a tradução realizada por Geir Campos do livro Leaves of Grass de Whitman. A primeira coisa que diz, nos rastros de Alvaro de Campos,

Walt Whitman tem o poder de transtornar de paixão poetas e leitores. É como se ler Whitman significasse tornar-se amante de Whitman.³⁹

Dentre o elenco de nomes que destaca em uma folha apenas ao cronograma (na respectiva seqüência, um abaixo do outro - T.S. Eliot, Pound, Whitman, Maiakovski, Mallarmé, Paulo Mendes Campos, José Paulo Paes, Paulo Henrique Brito), escolhe iniciar por aquela que sacoleja as emoções que "trans"torna, conduz para além das

margens centradas. Transtorno que desloca a razão e desvela o quanto o eu é o outro. A observação de Aníbal Machado é oportuna:

Um dos efeitos da poesia de Whitman é não dar tempo à razão para intervir. Aliás, ela não tem que se intrometer no domínio da poesia se não secundariamente para marcar-lhe as etapas de ascensão e calcular-lhe as profundezas da jazida donde aflora.⁴⁰

É a perda da possibilidade de transtorno que Ana Cristina vai recriminar na tradução de Geir Campos:

O encantatório verso longo de Whitman se transformou em dois, três versos curtos na tradução. O ritmo tornou-se entrecortado, modesto, desapareceu a fluência exclamativa, emocionada, 'retórica' (no sentido grego original de 'rétor', convencer, dissuadir ou persuadir o interlocutor, como bem nota Paulo Leminski na introdução) de Whitman. Baixa consideravelmente o nível da emoção, intimamente ligado ao ritmo febril do verso longo, que mimetiza a intenção do texto, sua eufórica afirmação sensual, sua retórica de amor, e a metáfora recorrente do abraço da palavra que percorre e inventa o país de ponta a ponta.⁴¹

A emoção chega pelo ritmo. A "febre" do ritmo não pode ser cortada, pois com ele vão as correntes do transtorno. Cita, então, como contraponto, a tradução de Borges, exemplo da preservação indispensável do ritmo febril. Inclusive está registrado, também na folha apensa ao cronograma (veja anexo, p. 130), sua intenção de cotejar as versões de Whitman feitas por Geir Campos e Borges:

Whitman de Geir Campos
selecionar os mesmos poemas que Borges traduz

A forma como ambos perseguem o ritmo do "original" detém

o olhar de Ana Cristina. O ritmo é sua busca incessante, talvez, justamente porque o que pauta toda sua escritura é o entregar-se ao sabor do ritmo, resistindo à violência da razão: "Não tenho idéias, só o contorno de uma sintaxe (=ritmo)"⁴²;

A Poesia pode me esperar?

Estou preparando o curso de tradução e Pound
Faz censuras. A casa de mamãe é uma pensão.
Não consigo falar nem escrever fluentemente
[(assim

parece). Aula de ginástica:
desfazer o rosto. Tocar nas órbitas. Recuar
do ponto constante de tensão. Descolar a
pele. Depois de estudar folheio este caderno
cheia de superstições. Descubro que sou
[supersticiosíssima:
(se escrever ou disser não sai).

Estou ocupada. Outros tantos. Agudo.

13.6.83

(Inéditos e Dispersos, p.174)

A linguagem provém do silêncio e a ele retorna. A fala, guardiã de uma revelação que faz crer que a verdade é imediata, torna-se impotente. Não é mais possível falar nem escrever a ilusão do imediato, do familiar que se desvela em fluência. Não consigo falar porque as palavras não devem servir para designar alguma coisa, nem dar voz a ninguém, servem para, numa ginástica, desfazer o rosto, decompondo a pele num refluxo constante que permita, num trabalho de linguagem, o gozo.

NOTAS

- 1 - POUND, Ezra. ABC da literatura. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 9 ed. São Paulo: Cultrix, 1990, p. 33
- 2 - Ver BENJAMIN, Walter. "Origem". In Origem do drama barroco alemão. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 67, e GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Origem, original, tradução". In História e narração em W. Benjamin. São Paulo: Perspectiva : FAPESP; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994, p. 9-36
- 3 - Flaubert, apud Borges, 1989, p. 261.
"O frenesi de chegar a uma conclusão é a mais funesta e estéril das manias". (tradução minha).
- 4 - BELLEMIN - NOËL, Jean. Avant-texte, texte, après-texte. Paris: Edition de CNRS, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982, p. 161-165
- 5 - STEINER, George. After Babel: aspects of language and translation. Londres: Oxford University Press, 1975.
- 6 - O Programa citado se encontra nos anexos. "Livros: Leia-os com antecedência e, se possível, compre-os". (tradução minha)
- 7 - FOUCAULT, Michel. "A escrita de si". In O que é um autor? Trad. Antônio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega: Passagens, 1992, p. 141
- 8 - "Linguagem e Gnose". (tradução minha)
- 9 - After Babel. Op. Cit. p. 94
- 10 - "Para colocar de forma sintética: uma visão meta-matemática de linguagem, funcionando, principalmente, com unidades atômicas pré- ou pseudo-linguísticas, fracassará em explicar a natureza e a possibilidade de relações entre as línguas como elas realmente existem e diferem." (tradução minha)
Id. Ibid. p. 107-108
- 11 - MACHEREY, Pierre. "Direito e avesso". In Para uma teoria da produção literária. Trad. Ana Maria Alves. Lisboa: Edi-

- 12 - BARTHES, Roland. "Da leitura". In O rumor da língua. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 50
- 13 - BARTHES, Roland. O prazer do texto. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 11
- 14 - Id. Ibid. p. 17
- 15 - CESAR, Ana Cistina. Escritos no Rio. Op. Cit. p. 209
- 16 - Inéditos e Dispersos. Op. Cit. p. 128
- 17 - SUSSEKIND, Flora. Literatura e vida literária: polêmica, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zaharm, 1985.
- 18 - Inéditos e Dispersos. Op. Cit. p. 128
- 19 - Escritos no Rio. Op. Cit. p. 198-199
- 20 - FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. Trad. Jorge Coli. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- 21 - Id. Ibid. p. 76
- 22 - SUSSEKIND, Carlos & Carlos. Armadilhas pa Lamartine. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- 23 - PERRONE-MOISÉS, Leyla. "As armadilhas de Sussekind". In Folha de São Paulo, 26/09/93.
- 24 - Escritos no Rio. Op. Cit. p. 55
- 25 - Id. Ibid. p. 65
- 26 - Id. Ibid. p. 71
- 27 - BARTHES, Roland. "Da obra ao texto". In O rumor da língua. Op. Cit. p. 71-78

- 28 - BARTHES, Roland. Fragments de um discurso amoroso. Trad. Hortênsia dos Santos. 9 ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.
- 29 - Escritos no Rio. Op. Cit. p 193
- 30 - A crítica genética analisa os mecanismos de produção textual através de investigações de manuscritos. Vide o texto "Alguns Pontos sobre a História da Crítica Genética" de Almuth Grésillon, Estudos Avançados 11(5), 1991.
- 31 - Procurei deixar, tal qual o manuscrito, as palavras incompletas e rasuradas. Arbitrei o sinal / / para indicar rasuras nos manuscritos e o sinal < > para os acréscimos efetuados, também nos manuscritos.
- 32 - SANTIAGO, Silviano. "Singular e anônimo". In Nas malhas da letra. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 60
- 33 - FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. Op. Cit. p. 29-87
- 34 - BARTHES, Roland. "Da obra ao texto". In O rumor da língua. Op. Cit. p. 71-78
- 35 - A intertextualização da "Carta de Paris" pode ser observada na detalhada análise presente em Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar - tese de Doutorado de Maria Lúcia de Barros Camargo, USP, 1990.
- 36 - As traduções de Ana Cristina são as seguintes:
1. Três ensaios de Du Sens, de A. J. Greimas, Vozes, 1975.
 2. Industrial Sociology, de Eugene V. Schneider, Zahar, 1975.
 3. Seven Theories of Human Nature, de Leslie Stevenson, Labor, 1976.
 4. El Tarot o la Máquina de Imaginar, de Alberto Cousté, Labor, 1976.
 5. Hite Report, de Shere Hite, DIFEL, 1977.
 6. Poemas de Sylvia Plath para antologia de poesia norte-americana Quingumbo, ed. Kerry Shawn Keys, Escrita, 1980.
 7. Conto Bliss, de Katherine Mansfield, tradução analisada na tese de mestrado para a Universidade de Essex e publicada na revista Status-Plus, julho 1981.
 8. Hite Report on Male Sexuality, de Shere Hite, DIFEL, 1982 (em co-tradução).
 9. Antologia da Nova Poesia Polonesa (em co-tradução de Grazyna Drabik), em preparo. Já publicado: "A condição po-

ética", poema de Czeslas Milosz, Folhetim nº 305, Folha de São Paulo, 21.11.1982.

- 37 - ARROJO, Rosemary. "A tradução passada a limpo e a visibilidade do tradutor". In tradução, desconstrução e psicanálise. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 71-90
- 38 - Ao suprimir uma exigência de conhecimento da língua estrangeira, Ana Cristina aposta na possibilidade da aproximação de um bom leitor em língua materna. É um indício de que, para ela, não existe um original a ser sacralizado, existem versões de texto por onde é possível trafegar num movimento de leitura.
- 39 - Escritos no Rio. Op. Cit. p. 181
- 40 - MACHADO, Aníbal. "Vida Literária - Walt Whitman". In Parque de diversões - Aníbal Machado. Org. Raúl Antelo. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Florianópolis: Ed. UFSC, 1994, p. 120
- 41 - Escritos no Rio, Op. Cit. p. 13
- 42 - Inéditos e Dispersos. Op. Cit. p. 128

CAPÍTULO II

ARREDORES DO MANUSCRITO

"As palavras escorrem como líquidos
lubrificando passagens ressentidas."¹

"Basta que eu fale, basta que a minha palavra corra, para que escorra." Com estas palavras, Barthes teorizou a relação docente. O professor é o psicanalizado que fica falando para alguém que não fala, expondo-se à constituição de uma imagem de si mesmo. No entanto, pede ao discente: 1) Reconhecê-lo num papel; 2) Lavar ao longe suas idéias; 3) Deixar-se seduzir, prestar-se a relacionamento amoroso; 4) Permitir-lhe honrar o contrato que ele próprio estabeleceu com o empregador.²

No convite de Ana Cristina para o seu curso "Leitura de Poesia Moderna Traduzida", vislumbra-se um anseio para que os

participantes se prestem à sedução das palavras que ganham sentido na fala. Palavras cujo peso ela aprendeu a conhecer, durante sua breve existência, e fê-las escorrerem intensamente em suas atividades ligadas à produção poética, crítica e tradutória. Palavras que, no vigor da paixão, continuam sua travessia e seduzem seus leitores a escrutarem seu corpo em meio a essas práticas significantes, que se entretecem mutuamente em cada estroada que vai vincando seu trabalho textual. Num ato de vasculhar, resgato o manuscrito que estava programado para se configurar numa discursividade pronta a ser deslocada pela inserção de seus alunos - a primeira aula de "Leitura de Poesia Moderna Traduzida". Quero, então, ler esse trajeto de aula a partir do movimento que traça a letra e divisá-lo como parte de um sistema que se organiza em uma operação articulada com outros ensaios, em especial de Ana Cristina, que lubrificam o campo da crítica e da tradução literária; fazer correr esse saber que ressurte de um corpo; de uma escuta para seu "testemunho".

"dia 16 de outubro de 1983

Primeira noite decente. Sonhei com o consultório da Mary atravessado de papel higiênico, grande confusão: seria quem? Analista, amiga ou namorada? Nenhuma das três? Não quero agora computar as perdas. Perder é uma lenha. Lá fora está sol, quem escreve deixa um testemunho. Reesquentando. Joguei fora algumas coisas já escritas porque não era o testemunho que eu queria deixar. É outro. Outro agora. Acredite se puder. Rejane por perto, acompanhando meus progressos. Peço a ela encarecidamente que me faça o favor de lembrá-los. Eu mesma me exercito, mas que péssima memória! Notas. Armando. A memória Fraca para os progressos! Chega desse lero. Poesia virá quando puder. Por enquanto, Filho, é isso aí apenas. Saí ao sol onde tentei um do-in, me sinto exaurida. Lembra que o diário era alimento cotidiano? Que importa a má fama depois que es-

tamos mortos? Importa tanto que abri a lata de lixo: quero outro testemunho. Diário não tem graça, mas esquenta, pega-se de novo a caneta abandonada, e o interlocutor é fundamental. Escrevo para você sim. Da cama do hospital. A lesma quando passa deixa um rastro prateado. Leiam se forem capazes."³

(Os grifos são de Ana Cristina)

Rastros prateados - a herança saliente e fugidia de Ana Cristina: "Estou sirgando, mas o velame foge."⁴

TRÊS PONTOS, TRÊS TEXTOS: UMA EXPERIÊNCIA ARTICULADA

Ana Cristina constrói sua aula assinalando três pontos (veja anexo, p. 131-133): o primeiro, organiza-se em torno da literariedade. O tradutor, quando traduz, faz ainda literatura? é a pergunta que se desenrolaria na observância - por meio de um co-tejo entre original e tradução, ou entre duas traduções - se a tradução se perde ou não em excessos explicativos que inflacionam a expressão, ou atende aos princípios de concentração máxima de sentido a que se propõe a literatura. O segundo atenta para os efeitos da dicção, e para a tendência de associar o poético ao falar nobre, fato esse, que marcou a geração de 45, incluindo uma gama de tradutores. E o terceiro ponto desemboca na clássica distinção poundiana entre melopéia, fanopéia e logopéia, apontando para a necessidade de o tradutor reconhecer o tipo de poesia predominante no original.

Essa estruturação de aula, pensada por Ana Cristina, deixa ver suas perseguições e preocupações teóricas para um trabalho de tradução literária.

1º PONTO: RISCOS DA LITERARIEDADE

Na primeira frase do manuscrito, lemos:

Ao comparar duas versões do mesmo poema, pretendo averiguar de que forma os tradutores intervêm enquanto criadores - como manipulam o verso - quando traduzem, fazem ainda literatura?

Ao "pretender averiguar" a produção de tradutores comparando suas versões, Ana Cristina aposta no jogo de alteridade e na própria feição polissêmica da linguagem como crítica eficaz. O tradutor, enquanto interventor, é considerado um produtor de sentidos e :

Na medida em que a tradução é vista como produção de sentidos, envolvendo o processo de interpretação, a passagem de um código a outro, seja ele qual for, exige o exercício da crítica. Tradução: crítica do sentido. A passagem tem algo de vertiginoso. Mas que interpretação, não se coloca nos limites da vertigem? Interpretar, traduzir, criticar são termos de um mesmo e único processo: caminhos e descaminhos por entre as sendas da linguagem."

Para o "jogo de averiguação" e "julgamento" do grau de literariedade alcançado pelo tradutor, Ana Cristina se vale do condicional "se" em mais uma vez convoca Pound a depor:

Se, como diz Pound, a literatura é linguagem sobrecarregada de sentido ao máximo possível, a tradução poderá ser fiel a essa concentração máxima do literário, inflacionar a expressão, manifestar um excesso, uma dispersão de sentido através da intenção explicativa. Toda tradução corre o risco da explicação."

Ao incitar o conceito de Pound, Ana Cristina afasta-se de qualquer perspectiva que congele o sentido. Diante de uma linguagem que é "sobrecarregada de sentidos", não cabe mais ao tradutor apenas um papel intermediário, de resgate e transposição de significados para uma língua outra. O tradutor manipula a linguagem e tem a responsabilidade de continuar fazendo literatura através de seus jogos eletivos. Pede-se ao tradutor que, paradoxalmente, tenha a habilidade para operacionalizar uma linguagem que se constitui de "excessos" em função do plural de que é feita, mas que, em contrapartida, não se inebrie desses efeitos e discipline-os, condensando-os, já que a "incompetência se manifesta no uso de palavras demasiadas".⁶ é no temor dessa incompetência que compete o tradutor com o autor e faz com que sua produção adquira o estatuto de texto. Compete no sentido de calcular as possíveis conseqüências estéticas daquilo que constrói. Lembro aqui, Mário de Andrade:

Em poesia, há que conceituar a tradução como um processo de substituição. O que o tradutor faz é substituir um objeto por outro, apenas observando do primeiro, pra efeitos da substituição, o elemento funcional (o assunto) e as suas conseqüências estéticas (a realização técnica). (...) O importantíssimo, o definitivo é a substituição das conseqüências estéticas, porque nelas é que se contém o estado de sensibilidade em que o poeta definiu o assunto, e os elementos de beleza utilizados para nos convencer.⁷

São essas "conseqüências estéticas" que correm o risco de transformarem -se em explicações conteudísticas e ameaçar a literatura. Inflacionar a expressão significa comprometer o estético. A propósito, o termo inflação também é utilizado em "Trans-

lating the Short Poem".⁹ Nesse ensaio, Ana Cristina se defronta com a seguinte tensão. De um lado há o poema curto, que ela assi- mila, também nos rastros de Pound, embora reconhecendo os riscos dessa generalização, como sendo a forma mais concentrada de ex- pressão verbal.⁹ De outro, há a teoria de que a tradução é, por excelência inflacionária. Em meio a esses dois conceitos que se erigem antitéticos, como, então, traduzir o poema curto, questio- na-se. Segundo ela, a problemática perdura enquanto tensão, uma vez que o mecanismo criativo natural da poesia é diretamente oposto ao mecanismo criativo natural da tradução. Embora empre- gando a metáfora de que traduzir poemas é como nadar contra a correnteza, Ana Cristina não postula sua impossibilidade. Apenas aposta, veemente, na consciência dessa tensão:

On principle, translating poem is like swimming against the stream. The first basic criterium is thus a result of this conflict, and as such it is a negative criterium. We could say that the most correct approach to the translation of the short poem is one that is conscious of this tension.¹⁰

Prossegue considerando que é uma tensão e não uma regra.

Mas, como regra diz que as melhores traduções são aquelas:

that try to reduce the rate of inflation to it's minimum; that try to get near the original effort of concentration of the poem; and try to find equivalences not so much to the original meaning but to this specific effort.¹¹

Similar à preocupação de Mário, o que está em foco não é o "elemento funcional". São as "conseqüências estéti- cas" que estão em relevância - Mário opta pela substituição das mesmas em uma tradução; Ana Cristina apela para o "esforço", ape-

nas reconhecível em uma produtividade expressa por novos significantes, apela para a "alma das palavras". É Mário de Andrade, em seu ensaio "Traduções", que sugere:

As palavras têm uma alma, uma alma vária, ora franca, ora inquieta, que faz uma ser enérgica e imorredoura como "amor" e outra ser tênue e inconstante como "vergel". (...) Tradução é necessariamente ato de amor ou de pragmática social - o que vale dizer ainda amor.¹²

Solicitar de um tradutor não a busca de um significado original, mas o esforço poético específico do próprio poeta, é querer uma leitura que seja produção, um escritura, que também se revele como "desejo de escrever" numa procura pela alma da palavra. O tradutor deve "ainda fazer literatura" e isso só pode ocorrer em uma produtividade. Talvez seja em razão dessa confiança na "tradução como ato de amor", que Ana Cristina, nesse mesmo ensaio, "Translating the short poem", rejeita a asserção "the translator seeks to exhibit what is already there",¹³ quando da sua citação de um fragmento de After Babel¹⁴ para respaldar a idéia de que toda tradução é inflacionária (veja anexo, p. 134 com as marcas de leitura de Ana Cristina no referido livro de Steiner). A frase é eliminada sem rastros, ou, sequer, as tradicionais reticências que indicam, tecnicamente, que existe algo que deixou de ser reproduzido deliberadamente. No entanto, dentro da mesma citação, Ana Cristina não deixou de empregar tal recurso para marcar o corte que fizera de "there can be not reasonable presumption of co-extension between the source text and the translation".¹⁵ Um lapso ou adrede refutada? O fato é que essa ausência testemunha um processo que cria um branco significativo. A supressão não parece ser gratuita, pois está carregada de senti-

dos. A recusa em dizer que o tradutor busca exhibir "o que está lá", mesmo que esse "what is already there" esteja suavizado por aspas, reitera uma consciência teórica que rejeita a semiologia clássica com seu pressuposto de que há por trás do signo um referente externo ao sistema linguístico, uma origem definida por trás de toda derivação ou uma presença real resgatável por trás de todo simulacro.¹⁶

Ainda como parte do primeiro ponto, onde Ana Cristina coloca o "literário em questão", surge o "didatismo versus a recriação poética".

Este é o 19 ponto. O literário em questão.
Inflação x concentração máxima
didatismo x recriação poética

E dessas contraponções, ressalva uma seta até a frase:

Só o cotejo (original/tradução ou entre duas traduções) pode determinar estes limites.
v. (Maiakovski)

Além de destacar que a indicação "v. Maiakovski" é significativa, à medida que aponta um olhar de Ana Cristina para um poeta que pode ser lido em sua dupla vertente (poeta arrojado, que colocou sua poesia a "serviço da Revolução" tornando-a instrumento do partido e, ao lado disso, poeta integrante do círculo de Moscou, figura paradigmática da vanguarda literária do princípio do século), gostaria de aproximar a essas cifras manuscritas "Bastidores da Tradução"¹⁷, como uma trama virtual capaz de iluminar esse contraponto.

Em tal ensaio, Ana Cristina vai mostrar a partir de Poemas Traduzidos de Manuel Bandeira e Verso, reverso, controverso

de Augusto de Campos como esses dois projetos estéticos diferem em sua forma de pensar a tradução.

O que ocorre são celebrações diferentes do texto literário. Segundo Ana Cristina, a "militância" cultural de Augusto de Campos é explícita. Não efetua escolhas ditadas por empatia de subjetividade. Ao contrário, trabalha na operação de desrecalque da "poesia revolucionária", com claros propósitos didáticos:

He is evidently interested in defending a certain kind of poetic militancy and sometimes he can sound too didactic or insistent, although his translations are generally brilliant. One knows what he is aiming at and sets limits to his own position.¹⁶

Já Manuel Bandeira, em contrapartida, enquanto tradutor, distoa de sua linha modernista. Chega até mesmo a "desmodernizar os modernos", fazendo traduções que se afinam com a tradição poética romântica. Sua seleção e técnicas tradutivas são ditadas pela necessidade de expressão.

Liberar a subjetividade ou apostar em uma percepção de estrutura? No fogo cruzado dessas duas linhas, o que está em jogo, entre outros aspectos, são as políticas de tradução. A vibração de Ana Cristina com as traduções de Bandeira é pontuada :

Bandeira's personality is more fluid and ambiguous, somehow more attractive (...) His translations are just good enough to allow for involvement without our being conscious of flaws in the poems themselves.¹⁷

Uma visada no recorte temporal dos anos 70 contribui para entendermos tal motivação. Essa geração, à qual Ana Cristina "pertenceu", posicionou-se contra o movimento concretista, que se alimentou da negação do cotidiano e do lirismo "confessional".

Enquanto os concretistas pretendiam de seu leitor uma percepção basicamente de estrutura, de construção do texto, a geração de 70 dá ênfase à "expressão". Ana Cristina, atenta e presente a essa discussão, privilegia em seu exercício poético a forma do diário e elementos da cotidianidade e que, de alguma forma, estarão refletidas em seus trabalhos de tradução.

2º PONTO: DICÇÃO: MARCAS DE UMA OPÇÃO ESTÉTICA

Barthes descreve sua impressão ao ver no filme de Antonioni sobre a China uma cena com crianças encostadas em um muro numa rua de aldeia qualquer, lendo livros diferentes, para si mesmas e em voz alta. O sentido lhe parecia impenetrável pelo fato de desconhecer a língua e pelo próprio emaranhamento dessas leituras simultâneas. No entanto, ele confessa que ouvia "numa espécie de percepção alucinada" toda a sutileza da cena, a música, o sopro, a tensão, a "aplicação" - algo como uma meta - "o rumor da língua". O estremecimento do sentido se impunha nesse rumor da trama sonora impregnada do gozo iluminado no rosto dos meninos chineses.^{2º} O rumor da língua só se apreende no ato da leitura e no ato da escuta da algaravia de diferentes falares.

A ausência da escuta do rumor da língua é a queixa que Ana Cristina faz à tradução de Eliot por Ivan Junqueira (veja anexo p. 132):

O Eliot de Ivan Junqueira é decididamente percorrido por esta opção estética de 45 - enquanto o próprio Eliot não marcou em sua poesia esta opção: sua dicção é mais próxima do registro coloquial ou "neutro" - sua poesia é

construída através da justaposição de diferentes falares. Mas Ivan Junqueira exacerba o tom nobre (Isto pode ser percebido claramente na comparação com ide***). Sua tradução reduz o impacto da justaposição de 2 tons distintos.

A mistura de tons realiza a música do sentido que se traduz na mesma emoção dos meninos chineses. O pecado de Ivan Junqueira é ouvir em som uníssono aquilo que é um entrecruzamento de diferentes falares desfraldados de uma pulseira. Ao vinculá-lo à "geração de 45", imputando-lhe uma crítica ao seu tom exacerbadamente nobre, Ana Cristina se desenlaça dessa opção estética que identifica o poético ao falar nobre em oposição ao falar coloquial.²¹

Para analisar o Eliot de Ivan Junqueira, mais uma vez, Ana Cristina usa o cotejo como estratégia. Os poemas que, provavelmente, foram submetidos a esse exercício são "I- O enterro dos mortos" e "II-Uma partida de Xadrez" (The Waste Land (1922)). Uma versão de Idelma Ribeiro e outra de Ivan Junqueira estavam nos arquivos de Ana C., em xérox (veja anexo, p. 135-143). As marcas de leitura demonstram o trabalho comparativo que estabelece entre ambas produções. Além de assinalar as escolhas de palavras "nobres" e as inversões sintáticas e algumas marcas de intertextualidade, registra a seguinte observação no final de I- Uma partida de Xadrez, traduzido por Ivan Junqueira (veja anexo, p. 138) "Isto é explicação de texto, não tradução". Além de apontar cortes de coloquialidade nos versos de Ivan, Ana Cristina denuncia os excessos explicativos. Vale lembrar que a dicção é um dos cuidados especiais de Ana Cristina ao traduzir "Bliss" e também da sua própria poética.

A propósito, o problema da dicção poética é caro à tra-

dição inglesa, em especial aos românticos, que buscaram uma ruptura em relação ao "dizer" poético tradicional. O prefácio de Wordsworth para "Lyrical Ballads (1830) é, com efeito, um referencial desse olhar que tensiona a concepção de um fazer poético "distanciado da língua dos homens":

(...) in these poems I propose to myself to imitate, and, as far as possible, to adapt the very language of men (...). I wish to keep my reader in the company of flesh and blood (...) There will also be found in these volumes little of what is usually called poetic diction; i have taken as much pains to avoid it as others ordinarily take to produce it; this I have done for the reason already alleged, to bring my language near to the language of men, and further, because the pleasure which I have proposed to myself to impart is of a kind very different from that which is supposed by many persons, to be the proper object of poetry.²²

Na edição de 1802, Wordsworth faz inúmeros acréscimos ao prefácio e introduz decisivamente o "Appendix on poetic diction". No anseio de "to give an exact notion of the sense in which I use the phrase poetic diction", reitera uma posição distante de um refinamento poético que "became daily more and more corrupt, thrusting out of sight the plain in humanities of nature by a motley masquerade of tricks, quaintnesses, hieroglyphics and enigmas".²³ Posicionamento sob suspeição, é bem verdade, dado seu caráter propedêutico.

Propor teoricamente o que fez na prática também parece ter sido o caso de "Itinerário de Pasárgada (1954)". Em uma espécie de relato de sua experiência poética, Manuel Bandeira tenta explicitar uma teoria poética, "assistemática", "difusa".²⁴ Herdeiro das ousadias, das mesclas linguísticas dos românticos, intensificada pelo movimento modernista, acaba se reconhecendo como

um poeta de "circunstâncias e desabafos": "Não faço poesia quando quero e sim quando ela, poesia, quer". Entretanto, não se pode descurar que a poesia de Bandeira apresenta uma dupla face tensiva: ao lado do "espontaneísmo" comparece o trabalho consciente do poeta artesão que traqueja com as palavras, já que a poesia está nas palavras, se faz com palavras. Essa tensão entre espontaneidade e convenção se estende às fronteiras entre prosaico e poético:

 Todos os dias a poesia reponta onde menos se espera: numa notícia policial, numa tabuleta de fábrica, num nome de hotel da Rua Marechal Floriano, nos anúncios da Casa Matias...²⁵

Entre essas margens, situa-se Ana Cristina, fecundada e fecundante de Bandeira. Rastros proliferantes até mesmo nos seus últimos registros:

 (...) Eu mesma me exercito, mas que péssima memória. Notas, Armando. A memória fraca para progressos. Chega desse lero, 'poesia virá quando puder'.²⁶

Improviso e construção, pólos em contato fazendo confluir técnica e inspiração, mapeando uma trajetória de leitura que se arma e se exercita em uma dicção onde a poesia "é o éter em que tudo mergulha, e penetra."²⁷

39 PONTO: O RITMO NO OLHAR

"Melopéia ('quando as palavras estão carregadas de alguma propriedade musical'), fanopéia ('o jogo das imagens da ima-

ginação visual'), logopéia ('a dança do intelecto entre as palavras')". Com esses apontamentos esquemáticos dos três tipos de poesias descritos no Literary Essays of Ezra Pound, Ana Cristina inicia o terceiro ponto. Com a indicação "v. Pound (Essays) p. 25" localiza o suporte teórico (veja anexo, p. 132). Nessa página indicada, encontramos a posição de Pound ante as possibilidades do tradutor frente ao universo poético da musicalidade, das imagens e da "dança do intelecto". Segundo ele, a fanopéia pode ser traduzida quase que intactamente; a logopéia não se traduz, parafraseia-se e a melopéia pode ser apreciada por um estrangeiro com um ouvido sensível, mas é praticamente impossível de ser traduzida.²⁹

A atração de Ana Cristina parece, especialmente, concentrada na melopéia. A luz da propriedade musical dos poemas de Whitman, ela comenta as traduções de Oswaldino Marques e Geir Campos (veja anexo, p. 133):

Na tradução de Whitman, Oswaldino Marques mantém o ritmo do versículo, o verso longo, musical, fluente, que impõe uma oralidade, uma espécie de convocação retórica, um tom de convencimento. Já Geir Campos quebra o verso longo, e essa quebra não "facilita" a leitura como seria sua intenção (a não ser que o verso "fácil" se identifique com o verso curto): rompe a retórica de Whitman, não reproduz a sua oralidade (coloquializa em vez de oralizar - distinguir bem coloquial de linguagem falada), entrecorta o ritmo e torna o poema objeto para ser lido e não falado em voz alta. O verso perde seu poder de convencimento, que fica entregue apenas ao conteúdo.

(Os grifos são de Ana Cristina)

Para tal avaliação, as fotocópias das traduções dos poemas de Whitman, com as marcas de Ana Cristina (veja anexo, p.144-157), indicam que os poemas escolhidos foram: "Shut not

your Doors"; "As Adam Early in the Morning"; "Poets to Come"; "To a Common Prostitute"; "For you o democracy"; "To him that was Crucified"; "Once I Pass'd Trough a Populous City". Vertidos, respectivamente, por Oswaldino Marques em Contos de Walt Whitman (José Olympio, 1946): "Nãõ me fecheis as vossas portas"; "Como Adãõ ao Raiar do Dia"; "Põetas do Futuro"; "Para uma Prostituta Vulgar"; "Para ti ó Democracia"; "Para aquele que foi Crucificado"; "Uma vez atravesssei uma Cidade Populosa". Na tradução de Geir Campos em Folhas da Folhas da Relva (Brasiliense, 1983), surgem - "Nãõ me fechem as portas"; "Feito Adãõ da Manhã Cedo"; "Poetas de Amanhã"; "A uma Prostituta Comum"; "Por Ti, ó Democracia"; "Ao que foi Crucificado"; "Certa vez uma Cidade" .

Na primeira página das traduções de Oswaldino Marques, Ana Cristina arrolou itens que concorreram para sua análise: dicção, melopéia, enjambement/corte de versos; síntese/inflação; sintaxe. Elementos que, para ela, darão a medida do trabalho criativo dos tradutores.

Devido à articulação de algumas marcas interpretativas de Ana Cristina presentes em ambas versões do poema "Once I pass'd through a populous city", reproduzo o original para que esses comentários ganhem mais uma possibilidade de cotejo (Veja as versões e as marcas de leitura de Ana Cristina em anexo, p. 145 e 157):

Once I Pass'd through a Populous City

ONCE I pass'd through a populous city imprinting my brain
for future use with its shows, architecture, customs,
traditions,
Yet now of all that city I remember only a womam I casually
met there who detain'd me for love of me,
Day by day and night by night we where together -all else
has long been forgotten by me,

I remember I say only that woman who passionately clung
to me,
Again we wander, we love, we separate again,
Again she holds me by the hand, I must not go,
I see her close beside me with silent lips sad and tremulous.²⁹

Na versão de Oswaldino Marques, na página do poema, Ana Cristina escreve : "cortes de verso não são arbitrários: ligados ao significado e ao ritmo longo"; "pontua final do verso"; "marca o presente"; "enumeração fluente". Já na versão de Geir Campos, anota : "Não há pausas rítmicas, mas sim um ritmo entrecortado de verso"; "presente pouco marcado"; "enumeração entrecortada"; "português?" (questiona, indicando a tradução do verso "dia por dia e mais noite por noite").

A preferência pela versão de Oswaldino Marques se evidencia. É de uma certa maneira a afinidade com um tradutor que lê as "vagas líquidas e ondulantes" produzidas em Leaves of Grass:

Se é verdade que suas idéias sobre a dicção poética só mais tarde se vieram a apurar, ele já ilustrava a adesão a um estilo simples desprovido dos recursos usuais da rima, do metro e da retórica, e caracterizado por um crescimento orgânico natural, cada parte se ajustando proporcionalmente ao todo. Ele próprio comparava a sua poesia a "vagas líquidas, ondulantes". Alguns dos traços distintivos de sua técnica são o uso da repetição, do paralelismo, de modismos coloquiais, bem como o emprego da frase ao invés do pé, como unidade rítmica, a fim de criar formas mais tarde conhecidas por verso livre.³⁰

Geir Campos, em contrapartida, enquadrado por Antônio Cândido e Aderaldo Castello como um dos membros da "safra mais compacta e brilhante da 'geração de 45'",³¹ deixa claro, em uma espécie de prefácio a suas Folhas das Folhas da Relva, que optou por uma "redistribuição das palavras dos versos alongados do ori-

ginal", em "segmentos rítmicos de menor extensão". Cortes que impedem, segundo Ana Cristina numa alusão ao poeta Alvaro Campos, ao leitor, erudito, ou não, de se defrontar com os "versos saltos, versos pulos, versos espasmos" que "arrastam o carro dos nervos, aos trombolhões, exaltados, mal nos deixando respirar, estourando de vida".³²

Numa tentativa de expandir essa textualidade, chamo a atenção para anotações de Ana Cristina feitas na folha de rosto de Signos em Rotação (veja anexo, p. 158). Recortes convergentes à operação de leitura desse terceiro ponto:³³

" O ritmo é a condição do poema "

A substituição da linguagem 'poética' - seja dialeto literário dos poetas do fim do século idioma de todos os dias: p. 18: a fala da cidade.

(O destaque é de Ana Cristina)

Ana Cristina faz esses recortes em "Verso e Prosa" de Octávio Paz. Ensaio onde são questionadas as demarcações fixas das fronteiras entre prosa e poesia. O ritmo torna-se a instância que cria um liame entre ambas e provoca uma nebulosidade na rigidez dos gêneros: sinônimo da própria fala, é imagem e sentido que se identifica no jogo livre de acentos e pausas intensificado na poesia moderna. A noção de ritmo, firmada nessa idéia de jogo, revolve o olhar para a prosa que pode, agora, apresentar sinais inequívocos de poesia.

No ensaio "Prose Rhythm and Prose Translation"³⁴, Ana Cristina dá um destaque à corrente rítmica da prosa. Seu "credo" é se entregar aos efeitos de leitura, deixar o pensamento em sintonia com a coerência musical que se desprende das palavras; rea-

tualizar o compasso poético que desvia a linha reta e busca na prosa o círculo que se repete e se recria no refluxo da linguagem. É isso que está em relevo no seu olhar das duas versões, em inglês, que coteja, de Memórias Póstumas de Brás Cubas. Investiga, na interpretação rítmica de cada um, o grau de consciência dos movimentos sintáticos que dão a "medida" do ritmo. A escolha do capítulo "O Delírio" para "supervisionar" a leitura rítmica dos tradutores denota uma leitora atenta aos sulcos tensivos abertos nos tecidos de composição do texto moderno. No mesmo rumo, caminha sua tradução anotada do conto "Bliss" de Katherine Mansfield. Tradução que mostra o quanto as fronteiras entre prosa e poesia são relativas para uma tradutora que busca, numa produção de sentidos, uma dicção, um tom e um ritmo afinados na sensibilidade para "fazer literatura". E mais uma vez Pound também pode ser lembrado:

I do not know that there is much use in composing an answer to often asked question: What is the difference between poetry and prose?

I believe that poetry is more highly energized. But this things are relative. Just as we say that a certain temperature is hot and another cold. (...) The thing that counts is good writing".³⁸

NOTAS

- 1 - Inéditos e Dispersos. Op. Cit. p. 86
- 2 - BARTHES, Roland. "Escritores, Intelectuais, Professores".
In: O Rumor da língua. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 318
- 3 - Inéditos e Dispersos. Op. Cit. p. 200
- 4 - Id. Ibid. p. 198
- 5 - BARBOSA, João Alexandra. "Envoi: a tradução como resgate".
In As ilusões da modernidade. São Paulo: Perspectiva 1986, p. 157.
- 6 - POUND, Ezra. ABC da Literatura. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1990, p. 63.
- 7 - ANDRADE, Mário de. Tradutores Poetas. Rio de Janeiro: EDUCON, 1976. SIMON, I. M. (Org.). Território da tradução, número especial de Remate de Males, 4, 1984, p. 179
- 8 - "Traduzindo o poema curto" publicado em Escritos da Inglaterra (Brasiliense, 1988).
- 9 - Em A outra voz (1993), Octávio Paz aponta a relatividade da definição poema longo e poema curto: Um poema grande para um homem do século 20 é um poema curto para um homem da Idade Barroca". Os enquadramentos são culturais.
- 10 - Faço as citações a partir dos originais datiloscritos de Ana Cristina. A tradução desse material publicada em Escritos da Inglaterra são de Maria Luiza Cesar.
"Em princípio, traduzir um poema é como nadar contra a correnteza. O primeiro critério básico, representa, assim, o resultado desse conflito, e como tal é um critério negativo. Poderíamos dizer que, num 'approach' mais correto da tradução do poema curto, a consciência dessa tensão é permanente".
(Escritos da Inglaterra, p. 156)
- 11 - "1) procuram reduzir a taxa de inflação ao mínimo; 2) tentam absorver o esforço original de dar condensação ao poema; e 3) procuram encontrar mais equivalências para esse esforço específico, do que para o significado original." (Id. Ibid.

- 12 - ANDRADE, Mário de. "Traduções". In Vida Literária. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993, p. 97 e 99
- 13 - "O tradutor procura exhibir o que já está lá". (Tradução minha).
- 14 - Trata-se do seguinte recorte realizado por Ana Cristina do Capítulo CLAIMS OF THEORY do livro de Steiner: "Assim, a mecânica da tradução é coisa fundamentalmente explicativa; ela explica (ou, de preferência, explicita) e expressa graficamente, da melhor maneira possível, a inerência semântica do texto original. É que a explicação é aditiva, e não somente interpreta a unidade original, como também deve criar, para esse fim, um contexto ilustrativo, um campo de ramificações atualizados e perceptíveis. Por isso tudo, as traduções são inflacionárias (...) Em sua forma original, a tradução excede o original..." Tradução de Maria Luiza Cesar, Escritos da Inglaterra, p. 155-156. A frase "O tradutor procura exhibir o que já está lá" deveria estar registrada antes da frase "É que a explicação é aditiva (...)". Escritos da Inglaterra, p. 155-156.
- 15 - "Não pode haver conjectura aceitável da co-extensão entre o texto fonte e a tradução". (Tradução minha)
- 16 - O ensaio "A tradução e o Flagrante da Transferência: algumas Aventuras Textuais com Dom Quixote e Pierre Menard", de Rosmari Arroyo, publicado em Tradução, Desconstrução e Psicanálise, avança nessa questão.
- 17 - Escritos no Rio. Op. Cit. p. 139-151
- 18 - "Ele está altamente interessado na defesa de um determinado tipo de militância poética e, às vezes, ode até parecer didático demais ou excessivamente exigente, embora seja, em geral, um tradutor de categoria. O leitor logo descobre seus objetivos e estabelece seus limites. (Escritos da Inglaterra, p. 149)
- 19 - "A personalização de Bandeira é mais fluida e ambígua e, de certa forma, mais atraente. (...) Suas traduções são de tal nível, que permitem esse envolvimento e não nos apercebermos de qualquer imperfeição no poema". (id. Ibid. p. 149-150)
- 20 - BARTHES, Roland. In O rumor da língua. Op. Cit. p. 94-95

- 21 - FRANCHETTI, Paulo. "Geração de 45' e outras idéias correntes e cruzadas". In Alguns aspectos da teoria da poesia concreta. 3 ed. Campinas, SP: Ed. Da UNICAMP, 1993. P. 87-101
- 22 - MCMASTER, Graham (org.) William Wordsworth. Londres: Penguin, 1972, p. 44-45
Tradução de Luíza Lobo: "Meu objetivo foi imitar e, tanto quanto possível, adotar a própria linguagem humana. (...) Desejei manter o leitor com carne e sangue. (...) Também será pouco aqui o que se denomina geralmente dicção poética; tanto esforço foi empregado para evitá-la, quanto se emprega normalmente para produzi-la; isto se deve à razão já alegada, que é aproximar minha linguagem da dos homens; e, além disso, porque o prazer que me dispus a proporcionar é de espécie muito diferente do que muitos supõem ser o objetivo adequado da poesia. (Teorias poéticas do Romantismo, p. 173-174)
- 23 - "Apêndice sobre dicção poética"; "para dar uma noção exata do sentido em que eu emprego a expressão dicção poética"; "tornou-se, diariamente, cada vez mais corrupto, tirando da cena o plano das humanidades, substituindo-o por uma fantasia mesclada de artimanhas, singularidades, hieróglifos e enigmas. (Tradução minha)
- 24 - BANDEIRA, Manuel. Itinerário de passárgada. Rio de Janeiro: editora do Autor, 3 edição. p. 24
- 25 - BANDEIRA, apud Arriguucci em Humildade, paixão e morte. São Paulo: Companhia das Letras. P. 136-137
- 26 - Inéditos e Dispersos. Op. Cit. p. 200
- 27 - BANDEIRA, apud Arriguucci, Op. Cit. p. 137
- 28 - Haroldo de Campos escreve a respeito da melopéia, fonopéia e logopéia em Metalinguagem & Outras metas, Perspectiva, 1992. p. 284 :
Três modalidades complementares e interpenetradas da operação poética", das quais "duas são desde logo musicais: a melopéia que ressoa no mar homérico da *Iliada* e da *Odisséia* e a logopéia, música do intelecto, coreografia das ondas cerebrais harmonizadas cineticamente em movimento das palavras.
- 29 - WHITMAN, Walt. Walt Whitman. Complete poetry and collected

prosa. 6 ed. Nova Iorque: The library of America, 1982, p. 266

- 30 - MARQUES, Oswaldino. Notícias Bibliográficas dos Poetas Traduzidos. In Videntes e sonâmbulos - coletânea de poemas norte-americanos. Rio de Janeiro: MEC, 1955, p. 281
- 31 - Presença da Literatura Brasileira (DIFEL, 8 ed. 1981, p. 32)
- 32 - Escritos no Rio. Op. Cit. p. 183
- 33 - Octavio Paz faz parte do referencial teórico de Ana Cristina. Veja no anexo p. 159-160 o esboço esquemático que indica a presença de Octávio Paz e Pound no curso Leitura de Poesia Moderna Traduzida.
- 34 - "O ritmo e a tradução da prosa". Escritos da Inglaterra, p. 93
- 35 - Eu não sei se há utilidade em compor uma resposta para o frequente questionamento. Qual a diferença entre poesia e prosa? Eu acredito que a poesia é bem mais energizada. Entretanto, essas coisas são relativas. Da mesma forma que dizemos que uma certa temperatura é quente e outra fria.(...) O que importa é uma "boa escritura".(Tradução minha)
POUND, Ezra. Literary essays. 2 ed. Nova Iorque: A New Directions Book, 1954, p. 49

CAPÍTULO III

MOVIMENTOS DE ÉXTASE

Entre os ensaios que iluminam as questões relativas à tradução literária, "Les Deux Manières de Traduire"¹, de Borges, irradia centelhas para pensar essa problemática.

Nesse escrito, Borges assinala a existência de dois tipos de tradução, como o próprio título sugere:

Je pense, sans exception, qu'il y a deux sortes de traductions. L'une met en oeuvre la littéralité, l'autre la périphrase. La première correspond aux mentalités romantiques, la seconde aux mentalités classiques. Je veux argumenter cette affirmation pour atténuer son air paradoxal. Une mentalité classique sera toujours intéressée par l'oeuvre d'art, mais en aucun cas par l'artiste. Elle croira en la perfection absolue et elle la recherchera. Elle dédaignera les localismes, les bizarreries et les contingences. (...) À l'inverse, les romantiques ne sollicitent jamais l'oeuvre

d'art, ils sollicitent l'homme (on le sait bien) n'est ni intemporel ni un archétype, il est Pierre ou Paul Untel, il possède un certain climat, un corps, une ascendance, une certaine activité, pas d'activité du tout, un présent, un passé, un avenir et même une mort qui est la sienne, (...) Cette révérence de la personne, de l'irremplaçable différence qu'il y a entre les êtres, justifie la traduction littérale.²

Desses contrapontos -, um correspondente à mentalidade romântica, que encontra na literalidade um fim precípuo, e o outro à mentalidade clássica, que coloca em prática a perífrase numa busca pela obra de arte - é importante vislumbrar o dilema estético que se coloca entre essas vertentes e que é inevitável nesse campo teórico. De um lado, se instala a premissa de que existe um belo artístico definido de antemão. Um pressuposto que acredita ser possível, numa leitura, resgatar a "vontade do autor". Fixa-se um texto, congela-se uma versão; a variabilidade das traduções reduz-se a um processo de naturalização, e, com isso, elimina-se a controvérsia do campo da leitura; enclausura-se o texto em função de um ponto de vista centralizado. A teoria do gênio criador aponta uma origem, um ponto de partida, início material de uma tradição. Esse gênio encarna a marca da nação, o protótipo de suas peculiaridades e especificidades. Uma tradução que ousa quebrar esses parâmetros, essas marcas, não entra no circuito da credibilidade. Sob outra perspectiva, está a idéia de que não existe prática humana que não seja representação. E representação não implica equivalências, mas corte, rasura, interferência. Em outras palavras, toda interpretação já é uma interpretação de uma interpretação. Não existe sentido primeiro que seja fundacional. A função do tradutor é fazer oscilar a frontei-

ra e trabalhar a idéia de uma perda necessária. Algo tem que ser perdido para que algo novo nasça.

A leitura que venho fazendo de Ana Cristina Cesar em relação à concepção de literatura e de tradução que atravessa sua poética, seus manuscritos, entrevistas, resenhas, inscreve-a em um espaço onde circula a consciência de que texto é uma explosão de sentidos que se desenvolvem nas vastas possibilidades de enunciação. Nessa direção também caminha "Pensamentos Sublimes sobre o ato de traduzir"², texto que opta pelo desnudamento imediato de sua condição de montagem. O procedimento de Ana Cristina é fragmentar o texto com elementos incorporados pela linguagem cinematográfica - take, setting, script, plot. Estratégia que faz pensar que quem escreve é aquele que recorta, justapõe e interroga ângulos fictícios. Essa interrogação não é neutra, faz-se de acordo com certos princípios que traçam zonas de leitura onde se observa a migração de sentidos. Em trânsito de leitura está:

take 1 e 2:

Caetano no cinema cantando uma Elegia de John Donne.

Eu de frente para a tela, no escuro não faz sol. A biblioteca de tarde no fundo, no inverno. Anoitecendo muito cedo.

Corte saliente disposto como uma base de sentidos possíveis, em um setting que compreende uma tradição, um sentido histórico, uma consciência de um lugar no tempo, uma contemporaneidade e um indício de que a significação só se dá nas relações:

Setting:

Europa, 1980: "Quando todos estão voltando"
De vez em quando chegam notícias de lá: onde estou; não importa tanto aonde vou;
(...) balanços de 70; o que é isso compa-

nheiro; olhos vermelhos do chacal; pedaços de cultura (misteriosamente; e a fita no cinema transcendental.

O fora e o dentro ocorrem simultaneamente, exclui-se qualquer princípio de unilateralidade, em um "script" que também está marcado pela condição do "alterum", num contínuo reajuste de posições, onde o passado é modificado pelo presente tanto quanto o presente é dirigido pelo passado:

Script

vão passando os anos
e eu não te perdi
meu trabalho é te traduzir.

Passar, perder, ~~traduzir~~ três verbos contaminados entre si traduzem o texto como passagem, travessia, rasura, num enredo que não escapa do dilema estético.

Plot:

Há dois movimentos possíveis no ato de traduzir:

1) Um movimento tipo missionário - didático fiel, empenhado no seu desejo de educar o leitor, transmitir cultura, tornar acessível o que não era. As variações vão desde o trot (=tradução literal, palavra a palavra, ao pé do original) à versão literatizada. Tentação recorrente (ou às vezes recurso inevitável): explicar o original mais do que ele se explicou, acrescentar vínculos que estavam silenciados, em suma, inflacionar o texto original.

A inflação se justifica a si mesmo didaticamente.

2) Um movimento não empenhado, livre de preocupações com o leitor iletrado ou de um projeto ideológico definido, que inclui digamos a importância de divulgar fulano no país. As variações vão desde bobagens e exercícios de pirotecnia, equivalentes adestrados do trot compromissado com o leitor, àquela coisa fascinante que são as "imitações" - o acesso de paixão que divide o tradutor entre a sua voz e a voz do outro, confunde as duas, e tudo começa num produto

novo onde a paixão é visível mas o nome tradução, com seus sobrettons de fidelidade matrimonial, vacila na boca de quem lê(...)

Duas maneiras de traduzir ou dois movimentos no ato de traduzir. O que está em questão é a figura do leitor, numa condição ou de consumidor ou de produtor de texto. Eis as possibilidades do tradutor: aceder plenamente ao encantamento do significante, à volúpia de escrever - perder-se entre a sua voz e a do outro-efetuar uma re-escritura, explorando o paradigma infinito da diferença, ou assumir que sua função é de apenas referendar um produto acabado, reproduzir legibilidades.*

Em "Pensamentos Sublimes sobre o Ato de Traduzir", Ana Cristina sugere que traduzir não é reproduzir legibilidades. Ou seja, o seu entendimento de Donne não passa apenas pelo ato de decifrar ou da ortografia erudita de sua Elegia, passa também pela voz de Caetano numa canção interpretação da Elegia de Donne:

(...) decifrei a ortografia, saquei Donne, teria sido o empenho acadêmico da produção, o segredo suave da biblioteca, ou apenas a lembrança do carinho culpado de Reinaldo na despedida de Paris, aparecendo com uma edição bilingüe de poemas choisis, "olha aqui para você aquele poeta que o Caetano canta" e que a gente tanto ouviu nas reuniões de brasileiros que não queriam deixar Paris nunca mais? (...)*

O texto não é acesso a um modelo, mas uma rede de infinitas entradas, de múltiplos cruzamentos. Numa tarefa de leitura, movimentam-se a música de Caetano e a Elegia de Donne. A paixão é a garantia de que esse movimento, embora passe necessariamente pelo interior de uma estrutura, perverte sua ordem e dá prosseguimento à cadeia de desejos que amontoa linguagens e faz tremu-

lar o novo:

Uma tradução de Donne vira uma canção/interpretação no Brasil em 1980. E é aí que hoje o circuito muda as possibilidades da tradução, seu alcance, seu projeto como forma específica de produção cultural. Não se trata mais de divulgar eruditamente Donne, seja qual for o suporte ideológico dessa divulgação. O labor erudito existe, mas o impulso erudito e seu alcance não importam mais.⁶

Pela via do disco "cinema transcendental" de Caetano Veloso, "um circuito que muda as possibilidades da tradução" num jogo cujo impulso de leitura desloca, em especial, três pontos - "o movimento tipo missionário-didático fiel", a dicção e o ritmo - e articula um novo texto, que corre, agora, fora e dentro das bibliotecas, acenando para o balanço imorredouro da "alma da palavra".

O ÉXTASE DE ANA CRISTINA

"The annotated Bliss ... Or 'passion and technique: a translation of Katherine Mansfield's Bliss into portuguese, followed by 80 notes'".⁷ Assim, Ana Cristina intitulou a dissertação com a qual obteve o grau de Master of Arts (with distinction)⁸, na Universidade de Essex (Inglaterra) em 1981. Escolha que deixa entrever sua arte de "puxar fios", motivada por uma experiência poética e ensaística. Já no título, deixa o sinal de que aquilo que produz é uma tradução de "Bliss" e não a tradução. O emprego do pronome indefinido abre o texto à variabilidade, acena às múltiplas versões. No uso do indefinido, reitera-se uma postura teó-

rica que aponta para a inviabilidade de um projeto centrado numa crença de recuperação de um significado "original". Traduzir é dar vazão à escritura numa confluência entre paixão e técnica.

A dissertação de Ana Cristina segue uma estrutura, aparentemente, dentro dos padrões acadêmicos. O trabalho está subdividido em três itens: 1- Introdução; 2- "Bliss": a translation; 3-Notes. Por trás dessa armação simples que nos faz pensar em ali estar constituído apenas mais um trabalho convencional, observa-se lentamente a emergência da idéia de que "o tradutor também é um sedutor".⁷ Essa frase, utilizada pela própria Ana Cristina, se aplica a suas artimanhas de lançar palavras que não possuem depósitos de sentido. Os sentidos nascem do mergulho em leituras que mesclam as vozes do autor e tradutor:

It was no coincidence that the translation was accompanied by an intense plunge into Km's journal letters and biographies. (...) Maybe the so - called "general issue notes" don't make it as graphic as they could but there I believe one can see more the embryo of a personal reading and less the technical problems offered by a translation.¹⁰

Ana Cristina argumenta que o seu "Bliss" ou o seu "êxtase" se compõe por um afluxo de idéias, excitações, associações. Uma leitura apaixonada e "irrespeitosa" que teca sentidos pelas margens textuais.

"Bliss" é um corredor de liberação de escrituras. Tudo pode compor "Bliss" dentro de um projeto de elaboração estética. A questão da articulação artística é uma preocupação incisiva de Ana Cristina. Já em 1976, em seu ensaio "Quatro posições para ler"¹¹, ao elaborar uma crítica ao livro Monsenhor de Antônio Carlos Villaça, best seller na época, vale-se da distinção de Má-

rio de Andrade entre arte e lirismo, deixando claro que também compartilha da opinião de que arte não é um amontoado gratuito de obsessões, mas trabalho dotado de um projeto e uma coerência.

O projeto estético do "Êxtase" se torna perceptível em uma perseguição dos fios que formam a trança desse laborar. A introdução, a tradução e as notas não são partes inertes, compõem um conjunto de códigos tramados que constitui a escritura, dando a medida da transformação, do trabalho efetuado. Nesse sentido, é importante a observação de Ana Cristina, logo na introdução, de que as notas geralmente constituem uma parte de menor interesse em um ensaio, mas que, na sua dissertação, seriam promovidas à substância do texto. Desse posicionamento, surge a idéia de que a tradução está na montagem de vozes que se armam em nós discursivos, na articulação de posições. Ou seja, o texto propõe um espaço de conciliação que:

divide o tradutor entre a sua voz e a voz do outro, confunde as duas, e tudo começa num produto novo onde a paixão é visível mas o nome tradução, com seus sobretons de fidelidade matrimonial vacila na boca de quem lê.¹²

As notas não são apêndices, são emergências daquilo que considerávamos obliterado, ausente. As notas promovidas à substância do texto põem fim às oposições do dentro e do fora, do mesmo e do outro, da presença e da ausência. Podemos ler as notas como margens do "Bliss" ou como o próprio transbordamento de um limite que está rasurado. Podemos, ainda, lê-las como o jogo do texto e o jogo do leitor que busca uma prática que o reproduza (no sentido lúdico) e a re-presente (sentido cênico).¹³

Desse jogo, decorrente da tradução de "Bliss", emergi-

ram, segundo Ana Cristina, três núcleos problemáticos em especial: o de interpretação, o de sintaxe e aquele referente às idiossincrasias estilísticas imprimidas ao texto pelo tradutor. Núcleos que convergem para a premissa de que a força do signo depende de suas relações com os arredores do texto; a atenção é, assim, dirigida às diferentes organizações dos significantes, enquanto formas válidas de significação. Ou seja, a interpretação empreendida por Ana Cristina, do "Bliss", não coincide com nenhum ato de intermediação entre um significado visto como imanente ao texto, mas como um ato que libera sentidos possíveis. As fronteiras entre técnica e intervenção pessoal apagam-se, implicando o esvaecimento da antítese estilo e conteúdo. A matéria passa a ser a forma que traduz a experiência. De fato, as idiossincrasias estilísticas efetuadas por Ana Cristina são sinais de como a forma pode introduzir o novo numa sorte de infidelidades diferenciais, afirmando a inesgotabilidade da matéria:

(...) (see notes 30, 31, 49, 52, 59, 75 among of hers) I was more worried about working on diction and tone than about translating accurately, and thus richer portuguese words were found and poetical resources used; once or twice I did not hesitate to translate common English words by wholly literary portuguese ones, provided they were current and "natural enough".¹⁴

O estilo é também um princípio de decisão frente a um número indefinido de posições.¹⁵ A preocupação com o tom, o ritmo, a dicção, as fronteiras entre o prosaico e o poético é iterativa em seus trabalhos. A intensidade e a frequência desse olhar desvelam uma insistência que denuncia um projeto demarcado, cuja proposta não está centrada em elementos de conteúdo. O importante

não é traduzir "accurately" mas encontrar "richer portuguese words" e dispor essas formas de modo que produzam uma potencialização de determinados efeitos.

Para compor o "Êxtase (Bliss)", Ana Cristina atenta para os mesmos pontos que pretendia, num cotejo, observar nas "traduções alheias", durante o curso "Leitura de poesia moderna traduzida". Ou seja, a sua operação de leitura e de escritura são respostas crítico-práticas de um entendimento de tradução, interpretação e crítica como parte de um mesmo e Único processo: para não inflacionar o texto, um trabalho de recriação e o afastamento de propósitos didáticos; para atingir uma fluência, um trabalho com uma dicção que permita o deslizar fluido dos sentidos e um ritmo que se ajuste proporcionalmente ao todo como "vagas líquidas ondulantes", onde "a palavra esteja no seu lugar hierárquico que sua alma exige pra vibra com perfeição".¹⁶

BLISS : UMA ESCOLHA SIGNIFICATIVA

Num processo de liberação de escritura, Ana Cristina trafega pelas vias de um conto que quebra seus próprios limites em uma explosão de texto, iluminando, assim, algo que vai muito além da história. A significação do "Êxtase" está tramada na leitura de uma tensão entre poético e prosaico, que alinhava tons e dicções particulares. Uma tensão perseguida vorazmente pela tradutora, numa busca daquilo que se irradia para além do episódio doméstico. Escolher, para traduzir, um conto, cuja trepidação implode o eixo da univocidade dramática, rompe com a referenciali-

dade imediata, é um sinal de vitalidade e renúncia à tranquilidade do lugar comum. O estímulo está no embate com o texto: "the translator should be aware of the existence of the tension, and perhaps even try to understand why it exists".¹⁷ Desmontar e recompor esta tensão, esse é o desafio a que se presta Ana Cristina - buscar aquele algo mais que estala dos textos de Katherine Mansfield, como observou Cortázar:

Os contos de Katherine Mansfield, de Tchecov, são significativos, alguma coisa estala neles enquanto os lemos, propondo-nos uma espécie de ruptura do cotidiano que vai muito além do argumento. (...) A idéia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com os de intensidade e de tensão, que já não se referem ao tema, mas ao tratamento literário desse tema.¹⁸

Esse "plus" que estala são sentidos que passam a circular em um ato de leitura. A primeira nota elaborada por Ana Cristina de sua tradução de "Bliss" desponta como um preâmbulo das saliências e reentrâncias que o texto contém: é imprescindível contemplar a plenitude da palavra a ser eleita como chave do turbilhão imaginário emaranhado num enredo. "Felicidade" não dá conta desse turbilhão, não faz "estalar" aquilo que está em sua leitura, aquilo que normalmente se faz calar em uma ortodoxia interpretativa.

Nas trilhas de Isherwood, Ana Cristina opta por "Êxtase", ou seja, uma palavra que crê apresentar uma força imaginária que possa dar conta do silêncio violento que cerca as emoções que

"refers to a certain paradisiacal supreme joy that can be felt only in very special situation: in moments of satisfaction of the baby/mother relationship, in other "primitive", passionate relationship, in

homosexual fantasies, in the religious ecstasy".¹⁷

Mas, apesar de fazer uma opção por uma palavra que, em certa medida, entende abranger o plural do texto, não prescinde do vocábulo "bliss": "I would however keep the english title in the brackets beside the portuguese".²⁰ Nessa atitude, chama a atenção do leitor para a instabilidade dos sentidos. Manter "Bliss" entre parênteses é sustentar uma posição de suspeita, é dizer, alguma coisa continua a estalar, o texto é maior que toda leitura.

O texto não trata de um sentido oculto que depende de interpretação. Nas teses de Ricardo Piglia:

Um conto sempre conta duas histórias. (...) A arte do artista consiste em cifrar a história nos interstícios da história (...) O enigma não é senão uma história que se conta de modo enigmático (...) A versão moderna do conto que vem de Tchecov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, o Joyce de Dublinenses, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada: trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-las.²¹

MOVIMENTOS SINTATICOS: OS PERCALÇOS DO TRADUTOR

"Não tenho idéias, só o contorno de uma sintaxe (=ritmo)"²²

Em "Los Tradutores de las '1001 Noches'"²³, Borges recupera a discussão de Newman e Arnold sobre as duas maneiras gerais de traduzir. Arnold, defensor da eliminação de detalhes que distraem ou detém; Newman, adepto à tradução literal, à retenção de todas as singularidades. A partir desses dois divisores, que

são os mesmos apontados em "Les Deux Manières de Traduire", Borges assinala que mais importante do que a conservação ou supressão de determinados pormenores, são os movimentos sintáticos que denunciam o tradutor e seus hábitos literários.

Ana Cristina analisa seus próprios movimentos sintáticos em sua tradução de "Bliss":

The most numerous sort of note is surprisingly the one that deals with problems of syntax. (...) most of them (around 10) were inspired by the need of syntatic contraction and economy. (...) This included a conscious supression of superfluous pronouns, a condensation of two or three different periods by means of subordinate structures, and sometimes an alteration in the order of words to get better rhythm and tension. In fact I believe that the concern about prose rhythm was always leading any syntatic intervention, since it is in the syntatic level that prose rhythm is worked on, as Amado Alonso has shown.²⁴

Compartilhando da teoria de Amado Alonso²⁵ de que o ritmo, em prosa, se dá basicamente a nível sintático, Ana Cristina deixa mostras de seu labor. A maioria das notas nortearam a sua procura pelo ritmo que - relembrando o destaque de Ana Cristina às palavras de Octavio Paz - "é a condição do poema".²⁶ Ainda nas trilhas de Octavio Paz, é possível dizer que Ana Cristina vai buscar, na prosa, a poesia que está na corrente rítmica rarefeita pelas exigências do discurso. Não deseja, na tradução, apenas a fluência, mas um aspecto particular dessa fluência, aquilo que denominou em seu ensaio "Prose rhythm and prose translation" de "o ritmo poético da prosa":

The prose translator is not as worried about reproducing rhythmical effects as the poetry translator. (...) In prose translations

'fluency' is an obvious demand. But I am referring to something more specific, to an aspect of this very general 'fluency', which one could call the poetic rhythm of prose.²⁷

A experiência poética de Ana Cristina a torna uma tradutora de prosa eficiente. As fronteiras entre prosa e poesia, em última instância, é o leitor quem as determina, sob a intensidade do olhar. Cito Borges:

Yo he sospechado alguna vez que la distinción radical entre a poesia y la prosa está en la muy diversa expectativa de quien las lee: la primeira presupone una intensidad que no se tolera en la última.²⁸

Na versão que elabora de "Bliss", o ritmo desliza suavemente pelas páginas, negando o desconforto de pretensas palavras que, subservientes a um "original", atropelam a corrente sintática. Ana Cristina parece estar em sintonia com a idéia de que a "melhor tradução é a que não parece tradução"²⁹, uma vez que, ao longo das 80 notas, transborda a obsessão em atingir efeitos poéticos eficientes em português. Para tanto, giros sintáticos de diferentes naturezas são cabíveis: condensa-se, suprime-se e inverte-se, criam-se iterações inexistentes, altera-se o tempo verbal. O princípio regulador de sua tradução é entregar-se ao sabor do ritmo. Vale lembrar suas próprias palavras:

It might happen that after reading a novel for a whole afternoon, and being under its spell, one is left with a kind of tune, a rhythm of narration flowing and returning like a song and even moulding one's own trail of thought. More than a tune, it's a syntactic flow, a musical coherence that organizes the world of the novel and may insist on organizing one's inner world as well. It can be stringer than plot because it penetrates imperceptibly, like an unforgettable voice; we have not asked for

this gift and yet it won't leave us. ²⁰

Mais forte do que o enredo, a corrente sintática organiza a experiência. É dizer, a forma corporifica a escansão de sentidos. As notas 10, 11 e 12 do "Bliss anotado" sugerem exatamente isso. Na cena em que Berta está na sala de jantar, dispondo as frutas em uma travessa de louça, a tradutora se depara com os seguintes períodos:

There were tangerines and apples stained with strawberry pink. Some yellow pears, smooth as silk, some white grapes covered with a silver bloom and a big cluster of purple ones. These last she had bought to tone in with the new dining-room carpet. ²¹

Faz, então, uma leitura atenta que cerca o ritmo, efetua eliminações, repetições, transforma períodos simples em compostos e, fundamentalmente, uma leitura que deixa passar a certeza de que traduzir literatura não é o mesmo que traduzir uma carta comercial:

KM can easily start a period with "these last she had bought ...", referring to the purple grapes in the previous sentence. In Portuguese the literal translation would be possible, but one instinctively knows it is too much - it sounds heavy, like in a business letter. Hence the choice of the subordinate structure. ²²

A tradução literal "seria possível", no entanto, sabe-se "instintivamente" que a linguagem não se reduz à natureza de um instrumento de comunicação como pode ser em uma "business letter". Dito de outra forma, o trabalho não é comunicação, mas enunciação; o que importa em literatura não é a mensagem, é antes a percepção das metamorfoses dos sentidos que flutuam ou estão

suspensos em uma mensagem. E em razão disso também se constitui um "problema real", para Ana Cristina, traduzir o símbolo central da história que é a pereira florescente do jardim - the pear tree. O que fazer com a "pereira", que precisamente não apresenta, enquanto árvore, qualquer familiaridade aos falantes de português e possui ainda o agravante de ser ' a heavy word with the wrong associations and an unfortunate sound ?'²³ A opção é abortá-la, generalizando-a como árvore, numa conclusão irônica " I couldn't possibly end the story with a "pereira" even if full of flower".²⁴

Através dessas colocações, vai-se iluminando o campo prático e teórico de Ana Cristina. A literatura produz apenas efeitos de linguagem, os quais, combinados e variados, auferem diferentes graus de originalidade. Para tanto, a escolha das palavras, a escolha da construção e a escolha do ritmo devem ser fiéis à obtenção de tal ou qual efeito. Talvez, a nota 6 seja a demonstração mais refinada desse seu entendimento:

Many times during the translation I felt I was working on the verge of the ludicrous. I decided it was my "duty" not to let Berthas's feeling sound exactly because they can be so easily read as such. There is delicacy in this subtle movement that consists of not letting the potential ridicule of the situation emerge intirely to the level of the sentence.²⁵

Numa busca sutil de efeitos, o tradutor constantemente olha as ondas ressonantes das palavras, molha a pena e inocula os sentidos que continuarão a deslizar em outras escutas.

EFEITOS COM IMP-E(R)FEITOS

As incontáveis horas debruçadas sobre o papel à procura de expressões negaceantes legaram a Flaubert o reconhecimento de "escritor-artesão". A rasura e o claustro emergem como sinais da substituição do valor-gênio pelo valor-trabalho e da própria responsabilidade que um escritor passa a ter com a forma.³⁶ A propósito, em um ensaio em que Proust discorre sobre o "estilo" de Flaubert, aponta-lhe o caráter inovador do uso do pretérito imperfeito em sua narrativa:

Esse imperfeito, tão novo na literatura, muda inteiramente o aspecto das coisas e dos seres, como uma lâmpada que tenha sido deslocada, à chegada em uma nova casa, a antiga, quando está quase vazia e que está em plena mudança.³⁷

Com essa metáfora, Proust teoriza a relação entre tradição e modernidade presentificada na metamorfose do estilo. É dizer, a questão do estilo não reside apenas na disposição das partes que compõem a narrativa, o olhar se volta para a eficácia do sistema que imprime o deslocamento de sentidos: a mutabilidade das coisas e dos seres.

Ana Cristina, em várias oportunidades, revela um senso perspicaz acerca da eficiência de determinados tempos verbais. O caso do pretérito imperfeito recebeu uma deferência especial nas notas 26, 47, 62, 67, 71. Na escolha do tempo verbal, o que entra em cena é o ajuste criativo de uma tradutora, que transporta os buracos de luzes de uma leitura sensível aos movimentos sutis do texto. Ou seja, ela lê meticulosamente as peças articulatórias da narrativa que imiscuem passado, presente e futuro.

A tradutora vê no imperfeito a solução para abarcar a simultaneidade de ritmos diferentes que comportam os distintos "mundos" de Bertha. Torna-se interessantíssima sua percepção de espessura de signos teatrais na frase "então a luz se acendeu de repente e Careta fazia café", insinuada na nota 62. O interesse passa a estar na significação do ato, ou seja, no processo que produz sentidos e não no ato por si só. As outras notas também inscrevem esse tipo de preocupação com a eficácia na criação de efeitos que não se reduzam a um tempo homogêneo. A turbulência precisa ser arrastada para deixar a nu que o texto não se propõe a revelar a existência de um triângulo amoroso e nem tampouco momentos epifânicos de Bertha. A proposta é o prolongamento do silêncio que dissemina sentidos: his lips said / seus lábios diziam.

QUATRO VERSÕES: INFINDAS LEITURAS

"Na realidade, todo leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo".²⁶

Os destinos de "Bliss" são descontínuos e incertos já que todo texto se reescreve indefinidamente em leituras. "Bliss" é proteiforme e incapturável. Nesse sentido, suas versões em português são também reflexos dessa condição prostrada de tentar distinguir entre aquilo que pertence ao poeta e aquilo que pertence à linguagem. A tentação momentânea de uma facilidade, de reproduzir um modelo proposto, esmorece ante as repercussões in-

calculáveis do artefato verbal. Mas, às vezes, essa tentação deixa marcas indelévels que denunciam atos postuladores de uma origem, uma autoridade incontestada. O que postula cada tradutor se evidencia em um cotejo. Essa paradoxal produção do outro no mesmo, no ato de reapresentar, pressupõe um intenso processo concomitante e anterior de leitura, que em certa medida, configurar-se-á na poética tradutória.

Longe de empreender o trabalho meticuloso que um cotejo exige, pretendo, sem levantar qualquer juízo de valor, colocar em jogo de leitura apenas o primeiro parágrafo de cada uma das quatro versões de "Bliss", que foram publicadas até o presente momento: 39 "Felicidade" (Érico Veríssimo, 1940); "Infinita Felicidade (Bliss)" (Edla Von Steen e Eduardo Brandão, 1984); "Felicidade" (Julieta Cupertino, 1991). é pertinente, antes disso, lembrar que as estratégias de cotejo de Ana Cristina não pressupõem, necessariamente, a presença do suposto "original". No primeiro ponto do manuscrito de "Leitura de poesia moderna traduzida", ela deu destaque ao ato de cotejo para uma observação do ato crítico do tradutor, mas assinalou que tanto poderia ocorrer entre um original e uma tradução quanto entre duas traduções. E é no seu ensaio "Prose rhythm and prose translation" que, ao analisar duas versões em inglês do capítulo "O delírio" de Memórias Póstumas de Brás Cubas, parece, decisivamente, assumir a perspectiva de que "todo texto é único e é, ao mesmo tempo, a tradução de outro texto. Todos os textos são originais porque toda tradução é diferente"40:

I have compared the translations without the biased aid of the original. Utterior examination of Machado's sentences seems to

reinforces the point (see original text at the end), but I don't think that at the present the original was indispensable for such consideration.*1

As traduções adquiriram o estatuto de texto. O "original" pode ser investigado a posteriori porque não pode jamais sonhar um controle de todas as possibilidades de dicção.

Com vistas a essa estratégia, recorro "meu exemplo" para iluminar o exercício elaborado de autoria na "tradução-leitura" de Ana Cristina.

Desde o primeiro parágrafo é possível detectar suas obsessões, seu distanciamento da tradução literal e uma idéia de que o novo se dá num processo de curtos-circuitos da relação ambígua entre autor e leitor:

Apesar dos seus trinta anos, Bertha Young ainda tinha desses momentos em que ela queria correr em vez de caminhar, ensaiar passos de dança subindo e descendo da calçada, sair rolando um arco pela rua, jogar qualquer coisa para o alto e agarrar outra vez em pleno ar, ou ficar quieta e simplesmente rir - rir - à toa.

(Ana Cristina)

Apesar dos trinta anos Bertha tinha ainda momentos como aquele e, que desejava correr em vez de caminhar, dar passos de dança de um lado a outro da calçada, fazer rodar um arco, jogar alguma coisa para o ar e apanhá-la de novo, ou então ficar parada e rindo de ... nada... Nada, simplesmente rindo.

(Érico Veríssimo)

Embora Bertha Young já tivesse trinta anos, ainda havia momentos como aquele em que ela queria correr, ao invés de caminhar, executar passos de dança subindo e descendo da calçada, rolar um aro, atirar alguma coisa para cima e apanhá-la novamente, ou ficar quieta e rir de nada: rir, simplesmente.

(Julieta Cupertino)

Embora com trinta anos, Bertha Young tinha momentos como aquele, em que sentia uma vontade louca de sair correndo, ao invés de andar normalmente, de ensaiar passos de dança pela calçada, de rodar aro, jogar uma coisa para cima e apanhá-la outra vez, ou ficar parada e rir de ... nada. De nada. Rir, simplesmente.

(Edla Vansteen)

Aproximemos uma lente às seguintes construções:

Ainda tinha desses momentos.

Tinha ainda momentos como aquele.

Ainda havia momentos como aquele.

Tinha momentos como aquele.

Quatro formulações em uma única mensagem: a repetição de algo já experimentado. No entanto, os sentidos estão para além dela. Através de uma mesma mensagem, lemos quatro escolhas, quatro leituras que deixam entrever o quanto a linguagem fraciona-se, divide-se e engendra diferenças que podem cavar abismos.⁴² De

uma seleção entre os pronomes "desse" e "aquele", é possível extrair um feixe de relações bastante significativo. "Desse" - imbrica presente e passado, prolongando os ecos dos momentos já experienciados que reverberam e continuam produzindo efeitos que não apenas cruzam e aproximam as experiências de Bertha, mas o próprio leitor. Curiosamente, só Ana Cristina utiliza "desse". Os outros três tradutores optam pelo distanciamento. "Aqueles" momentos estão afastados e pertencem ao passado. Não estão eles próprios acreditando que "Bliss" só existe no passado?

"Todos sabem que a tradução perfeita é coisa que só existe no céu, na língua dos anjos, quando se acabar para sempre a confusão de Babel".⁴³ Entretanto ...

Jogar qualquer coisa para o alto e agarrar outra vez em pleno ar.

Jogar alguma coisa para o ar e apanhá-la de novo.

Atirar alguma coisa para cima e apanhá-la novamente.

Jogar uma coisa para cima e apanhá-la outra vez.

Até mesmo o leitor menos afeito a sutilezas percebe que a combinação - jogar, agarrar, ar - produz um ritmo insistente. Uma lógica poética se desprende dessa escolha, ciente de que a questão do valor se define pela duração de seus efeitos. A poesia se revitaliza na garra de um agarrar descolado de seus sons e sentidos, numa dança que libera o ar promotor da cadeia de significantes que implora que agarremos a minúcia da presença de um pleno para a plenitude e infinitude dos sentidos.

A tradução de Ana Cristina, a "distinção" de todo o seu trabalho com "Bliss", é um resultado de uma leitura tramada que reflete o forte "desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia, (...) o 'ame-me' que está em toda escritura".

NOTAS

- 1 - BORGES, Jorge Luis. Les Deux Manières de Traduire. In Ouvres Complètes. éditions Gallimard, 1993, p. 906. "As duas maneiras de traduzir". (Trad. Minha)
- 2 - "Penso, sem exceção, que há dois tipos de tradução. Uma coloca em prática a literalidade, a outra, a perífrase. A primeira corresponde às mentalidades românticas, a segunda, às clássicas. Quero comentar esta afirmação para atenuar seu ar paradoxal. Uma mentalidade clássica sempre estará interessada na obra de arte, em nenhum caso pelo artista. Acreditará na perfeição absoluta e a procurará. Desdenhará os localismos, as excentricidades e as contingências. (...) Ao contrário, os românticos nunca solicitam a obra de arte, eles solicitam o homem. E o homem (o sabemos bem) não é nem intemporal, nem um arquétipo, é Pierre ou Paul Untel, possui uma certa ambiência, um corpo, uma ascendência, uma certa atividade, não uma atividade absoluta, um presente, um passado, um futuro e mesmo uma morte, que é a sua. (...) Esta reverência ao indivíduo, à insubstituível diferença que existe entre os seres, justifica a tradução literal". (Trad. Liliane Vargas Garcia). Borges, Ouvres Complètes. Gallimard, 1993, p. 908-909
- 3 - CESAR, Ana Cristina. Pensamentos Sublimes sobre o ato de traduzir. In Escritos no Rio. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; São Paulo: Brasiliense, 1993, p.149
- 4 - BARTHES, Roland. S/Z. Tradução Léa Novaes, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- 5 - Escritos no Rio. Op. Cit. p. 154
- 6 - Id. Ibid. p. 153-154
- 7 - Tradução de Maria Luiza Cesar: "O conto Bliss anotado ... Ou "Paixão e Técnica: Tradução, em língua portuguesa, do conto "Bliss" de Katherine Mansfield, seguida de 80 anotações". (Escritos da Inglaterra, p. 9)
- 8 - Em uma carta para Ana Cristina, escreve Arthur Terry (membro do Departamento de Literatura da Universidade de Essex: "It was the first Distinction we've had on the Translation course for a very long time, and I think you thoroughly deserved it."
- 9 - Escritos no Rio. Op. Cit. p. 153

- 10 - "Não constitui coincidência alguma o fato de que, ao mesmo tempo em que eu traduzia o conto "Bliss", ia mergulhando, paralelamente, no diário de KM, em suas cartas e biografias. (...) É possível que aquilo que chamei de 'notas de caráter geral' não alcancem literalmente o objetivo proposto. Nelas poderemos encontrar, principalmente, o embrião de uma leitura pessoal, em vez de comentários de problemas técnicos que a tradução apresenta". (Escritos da Inglaterra, p. 12-13)
- 11 - Escritos no Rio. Op. Cit. p. 33
- 12 - Id. Ibid. p. 152
- 13 - O Rumor da língua. Op. Cit. p. 76-77
- 14 - "(...)(ver notas 30, 31, 49, 52, 59, 75, entre outras) eu me preocupava mais com o estudo da dicção e do tom, do que com uma tradução exata, o que me levou a empregar palavras portuguesas mais ricas e também recursos de natureza poética. Algumas vezes não hesitei em traduzir palavras inglesas de uso comum por termos, em português, de caráter inteiramente 'literário', desde que o resultado obtido resultasse 'natural e corrente'". (Escritos da Inglaterra, p. 14-15)
- 15 - SONTAG, Susan. "Do estilo". In Contra a Interpretação. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L & PM, 1987.
- BARTHES, Roland. "O Estilo e sua Imagem". In O Rumor da língua. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- 16 - ANDRADE, Mário. "Traduções". In Vida literária. Op. Cit. p. 99
- 17 - "O tradutor deve estar consciente da tensão, tentando, talvez entender o porquê desse fato". (Escritos da Inglaterra, p. 22)
- 18 - CORTAZAR, Julio. "Alguns aspectos do conto". In Valise de Cronópio. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 153.
- 19 - "'Êxtase' sugere a sensação de uma espécie de suprema alegria paradisíaca, que só pode ser sentida em ocasiões muito especiais: em momentos de satisfação na relação bebê/mãe, em outras relações apaixonadas 'primitivas', em fantasias homossexuais, no êxtase religioso". (Escritos da Inglaterra, p. 50)

- 20 - "No entanto, eu usaria o título inglês entre parênteses".
(Id. Ibid. p. 51)
- 21 - PIGLIA, Ricardo. "Teses sobre o conto". In O laboratório do escritor. Trad. Josely Vianna Batisia. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 37-39
- 22 - Inéditos e Dispersos. Op. Cit. p. 128
- 23 - BORGES, Jorge Luis. "Los Tradutores de las '1001 noches'". In Obras Completas. Buenos Aires, 1989, p. 397
- 24 - "Surpreendentemente, o tipo de notas mais freqüente se relaciona com 'problemas de sintaxe' (...) A maioria (cerca de dez notas) se inspirou na necessidade de contração sintática e de economia (...) Esse procedimento inclui a supressão consciente de pronomes supérfluos, a condensação de dois ou três períodos diferentes através de estruturas subordinativas e, às vezes, a alteração na ordem das palavras, para se conseguir melhor ritmo e tensão. Na realidade, creio que o interesse pelo ritmo da prosa estava sempre orientando toda e qualquer intervenção sintática, visto que é no nível sintático que o ritmo da prosa é trabalhado, como demonstrou Amado Alonso". (Escritos da Inglaterra, p. 13-14)
- 25 - ALONSO, Amado. Matéria y forma en poesia. Madrid: Editorial Gredos, 1965, p. 256-257
- 26 - PAZ, Octavio. "Verso e Prosa". In Signos em Rotação. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- 27 - "O tradutor de prosa não se preocupa tanto com a reprodução de efeitos rítmicos, como o tradutor de poesia. (...) Em traduções de prosa, a "fluência" é uma necessidade óbvia. Mas estou me referindo a algo mais específico, a um aspecto da "fluência", que se poderia denominar de ritmo poético da prosa." (Escritos da Inglaterra, p. 96-97)
- 28 - "Eu suspeitei alguma vez que a distinção radical entre a poesia e a prosa está nas diferentes expectativas de quem as lê: a primeira pressupõe uma intensidade que não se tolera na última. Obras Completas. Op. Cit. p. 403
- 29 - Palavras de Augusto de Campos em resposta ao jornalista que lhe perguntara o que seria traduzir bem. Publicada na Folha de São Paulo em 17/03/94, quando do lançamento de suas traduções de poemas de Rilke.

- 30 - "Depois de lermos um romance durante toda uma tarde e nos deixarmos envolver pelo fascínio da leitura, pode se entrar em nós uma espécie de melodia, um ritmo de narração, que flui e retorna como uma canção - e que pode até mesmo moldar o rumo do nosso pensamento. É mais do que uma melodia, é uma corrente sintática, uma coerência musical que organiza o mundo do romance e que teima também em organizar o nosso próprio mundo interior. É uma impressão que pode nos marcar mais profundamente do que a própria trama, porque vai penetrando imperceptivelmente, tal qual uma voz inesquecível; esse dom, nós não o pedimos, mas ele não nos abandonará". (Escritos da Inglaterra, p. 95)
- 31 - "Havia tangerinas e maçãs tocadas por manchas avermelhadas. Havia pêras amarelas lisas como seda, uvas brancas cobertas por uma floração prateada, e um cacho repleto de uvas vermelhas, comprado especialmente para combinar com os tons do novo tapete da sala". (Id. Ibid. p. 25)
- 32 - "KM pode, facilmente, iniciar um período com estas palavras - "These last she had bought..." referindo-se às uvas vermelhas da frase anterior. Uma tradução literal dessa frase não seria coisa impossível, mas o resultado obtido soaria mal: a frase ficaria pesada, pareceria carta comercial. Daí a opção feita, com a escolha de uma estrutura subordinada". (Id. Ibid. p. 61)
- 33 - "Uma palavra desarmoniosa e inexpressiva (em termos de experiência)". (Escritos no Rio, p. 66)
- 34 - "Não me seria possível terminar a história com pereira, mesmo que estivesse coberta de flores". (Id. Ibid. p. 67)
- 35 - "Muitas vezes, durante a tradução, senti que estava beirando o ridículo. Senti que tinha o "dever" de evitar que os sentimentos de Bertha soassem ridículos, exatamente porque, facilmente, poderiam ser lidos dessa forma. Há muita sensibilidade nesse movimento sutil da autora: ela consegue evitar que o potencial de ridículo de uma situação aflore completamente ao nível da frase". (Escritos da Inglaterra, p. 56)
- 36 - BARTHES, Roland. O artesanato do estilo. In O grau zero da estrutura. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e Anne Armand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1993.
- 37 - PROUST, Marcel. A propósito de "Estilo" de Flaubert. In Nas trilhas da Crítica. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp: Imaginário, 1994, p. 71.
- 38 - PROUST, Marcel. Nas trilhas da crítica. (Edusp, 1994)

- 39 - As versões citadas são as únicas que se tem conhecimento até o presente. Veja Bibliografia.
- 40 - PAZ, Octavio. "Traducción: Literatura y literalidad". In Traducción: literatura y literalidad. Barcelona: Tusquets Edito, 1971.
- 41 - "Comparei as traduções sem recorrer à interferência do texto original. Um exame posterior das frases de Machado de Assis parece reforçar meu comentário (ver texto original no fim); não penso, porém, que no momento essa leitura seja indispensável a estas considerações. O que importa é saber se outros exemplos confirmarão estas ocorrências." (Escritos da Inglaterra, p. 101)
- 42 - BARTHES, Roland. "A guerra das linguagens". In O Rumor da língua. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- 43 - MEYER, Augusto. "Argot e Tradução". A forma secreta. 2 ed. Rio de Janeiro: Grifo edições/Instituto Nacional do Livro, 1971, p. 103
- 44 - O Rumor da língua. Op.Cit. p. 50

CAPÍTULO IV

LUTO DA SINCERIDADE

"Não se pode escrever sem elaborar o luto da sinceridade."¹ Frase que se desdobra e migra, numa caligrafia decidida, para o topo da folha de rosto de Fragmentos de um Discurso Amoroso durante um ato de leitura de Ana Cristina Cesar. Recorte com corte significativo:

Não posso me escrever. Qual é esse eu que se escreveria? A medida que ele fosse entrando na escritura, a escritura o esvaziaria, o tornaria vazio: produzir-se-ia uma degradação progressiva, na qual a imagem do outro seria também pouco a pouco arrastada (escrever sobre alguma coisa é destruí-la), um desgosto cuja conclusão só poderia ser: para quê? O que bloqueia a escritura amorosa é a ilusão de expressividade: escritor, ou me acreditando como tal, continuo a me enganar sobre os efeitos da linguagem: não sei que a palavra "sofrimento" não exprime sofrimento algum e, por conseguinte, empregá-la, não somente não comunica nada, como também irrita logo (sem falar do ridículo). Seria preciso que alguém me ensinasse que

não se pode escrever sem elaborar o luto da sua "sinceridade" (sempre o mito de Orfeu: não olhar para trás).(...)?

Ao suprimir as orações "seria preciso que alguém me ensinasse", Ana Cristina demonstra já ter maturado a idéia de que toda escritura porta a cor negra do luto. A propósito, o livro de Roland Barthes - onde encontramos essas operações de leitura de Ana Cristina, contendo inclusive as suas rasuras da resenha "Pura Gamação", já mencionada no primeiro capítulo - veio a público, no Brasil, em 1981. Neste ano, Ana Cristina já contava com suas experiências de pesquisa em dois mestrados³ e também já havia publicado, em edições independentes, Cenas de Abril, Correspondência Completa, e Luvras de Pelica, textos que acabam reunidos e reapresentados, sob os cuidados da própria autora, em A teus pés.⁴

Arrisco-me a dizer que o projeto estético de Ana Cristina Cesar é um movimento de elaboração do luto da sinceridade, que se insinua em seus ensaios críticos, em suas traduções, em toda sua poética. Projeto que nega a sinceridade, afirma a cópia, busca o outro, fala da impossibilidade da comunicação, do excesso, da rasura: efetua um pacto de leitura que "desconfia da sinceridade da pena e do cristalino das superfícies."⁵

O texto de Ana Cristina é poroso. Abrem-se buracos de luz para os investimentos de uma leitura. Proponho-me, aqui, a tomar, em especial, Luvras de Pelica como um buraco de luz que me permite colocar a linguagem em movimento e ler as ondulações informes de um processo poético que apaga as fronteiras entre crítica, tradução, poesia e prosa; tentar ler como Ana Cristina escreve sua própria leitura.⁶

LUVAS DE PELICA: ESCRITURA DE PELES

Os 33 fragmentos e o epílogo que entram no continente de Lovas de Pelica foram produzidos em concomitância à tradução de "Bliss". Durante seu mestrado na Inglaterra, Ana Cristina ia tentando fragmentariamente sua condição de leitora que amontoa linguagens num desejo incontido de "derramar o pathos" numa outra escritura. Sua leitura - Katherine Mansfield, Baudelaire, Whitman, Klimt, Machado de Assis, Paul Gauguin, Emily Brönte, Borges, Benjamin, Kafka, Whitman e tantos outros nomes apagados na travessia de seu texto⁷ - é trabalho devolvido em "poesia disfarçada de prosa", como "confessa" Ana Cristina "numa carta disfarçada de verdade":

Estou fazendo um livrinho que por enquanto tem o nome absurdo de "Edição autorizada do Caderno de Viagem de Querida". Vai ser outro problema de família, é bem impublicável - mas todo prosa mesmo, ou poesia disfarçada de prosa, ou diário com ritmo obsessivo na cabeça.⁸

Ritmo que se desprende de atos de leitura, cuja dispersão resvala através de formas "capazes de toda liberdade"⁹, que indicam o caráter provisório, instável do texto. Incitar o caderno ou o diário é tentar preservar todas as opções possíveis de escritura que essas formas informes possibilitam; é inflamar a condição de ambigüidade da literatura, de ser jogo verbal diluidor dos liames entre ficção - realidade. É exigir um tradutor que trabalhe o corpus, costure um corpo.¹⁰ O texto não pré-existe. É pela noção de leitura que ele se esboça e se bifurca.

Lovas de Pelica é um labirinto imaginário cujas entradas

e saídas estão abertas "por uma clarabóia branca, com uma passagem com três degraus para uma sala um pouco acima, é um espaço incompleto que não esconde nenhuma caixa preta".¹¹ Ou seja, Luvvas de Pelica não possui depósitos de sentido, requer um Albert que dê prosseguimento e torne vivo o labirinto de Ts'ui Pen e que tenha a mesma habilidade para exumar a carta, possivelmente, roubada.¹² Luvvas de pelica, palavras escolhidas para envolver os 33 fragmentos e o epílogo, são indícios da premência do tradutor. O texto só se dá numa tradução, num trabalho onde:

" a mão destacada de qualquer voz, levada por um gesto de pura inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem - ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria língua, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona a própria origem."¹³

Isso implica dizer que a leitura não emerge como instância de recuperação de um significado preso às intenções conscientes de um autor, armazenado em uma "caixa preta". A escritura não é uma caixa preta - é o branco e o preto onde vem se perder toda a identidade, são rastros de lembrança e esquecimento de onde se descola uma outra pele - a de pelica. Na leitura de Michel Schneider:

Escrever é interpor entre si mesmo e os outros uma segunda pele, mesmo se ela se revela mais nua que a primeira, um segundo nome, mesmo se ele se torna mais vil que o outro.¹⁴

Nomes que são significantes, sem significado, opacos à significação. Roupagens que escondem o que recobrem. O texto roubado é uma segunda pele. Ana Cristina elabora a tensão das peles arrancadas:

Fico considerando se não roubei demais, mas nessa hora acordo com um sonho incomodando como um sinal de alerta, um sonho dentro do automóvel, cidade adentro, uma cidade sem muito contorno, de noite, uma cidade grande, com trânsito noturno, faroletes vermelhos, e um fala-fala que não termina mais, uma consideração de casos e desencontros que vai ficando confusa e de repente o carro pára e eu estou entorpecida e seduzível e num ponto cego, e acordo com a aflição que bateu dentro do carro.¹⁵

" O sonho é o despertar do interminável, um apelo pela persistência do que não pode ter fim".¹⁶ Acordar com um sonho é neutralizar os limites entre o dia e a noite, entre o branco e o preto, entre a leitura e a escritura, entre o que é meu e o que é do outro. A cidade não tem muito contorno, aquele que sonha já não é aquele que dorme, é aquela que não pode mais dizer eu, o que não se reconhece nem em si, nem no outro, abre-se um ponto-cego de confusão, entorpecimento e sedução. Acordar com a aflição, com o tormento da aflição em que se perde cada vez mais a verdade pessoal que se queria salvar, com o tormento de uma realidade que se esquia e se traduz no sonho cintilante, misterioso, perfeito como um cristal da noite, cujo único conteúdo é a sua forma, sem modelo original, sem ponto de partida. A única possibilidade é o roubo, apropriar-se e criar essa segunda pele que se constitui de espaços suturados, onde apenas é possível pensar a identidade na alteridade, nos pedaços de peles descamadas pela fricção de mãos que sinalizam a morte na produtividade do sonho.¹⁷

O OLHO, COMO UM BALÇO BIZARRO, SE DIRIGE AO INFINITO.

As peles só se formam a partir de um olhar acionado ao infinito. Um olhar que flutua desconfiado de que na matéria do visível tudo é armadilha. A relação do olhar com o que queremos ver é uma relação de logro, não existe a coisa em si. Como o "quero-quero" que emite seu grito em uma direção e põe seus ovos em outra, os sentidos podem estar em lugares insuspeitos.¹⁵

A escritura de Ana Cristina se marca por um olhar oblíquo, que percebe a armadilha da referencialidade imediata. A palavra não nos conduz a um significado, não nos assegura um referente. A opção de Ana Cristina é pelo olhar estetizante que desliza sentidos de uma forma mais apaixonada. Essa opção, vimos, de um certo modo, nas suas anotações marginais na obra de Steiner, onde ela grita pela ficção ou por uma "produção de saber mais apaixonada"; percebemos no seu exercício crítico quando ela lê em Fragmentos de um Discurso Amoroso "o assombro dos grandes poemas", ou ainda quando sugere a "tonteira" provocada pela Armadilha para Lamartine"; lemos em sua teoria e prática de tradução literária que tece o texto num mergulho ou em leituras paralelas de diários, biografias, cartas - porque se recusa a confirmar que "the translator seeks to exhibit what is already there". O tradutor não vê coisas, vê imagem de coisas que são outras coisas. Ou seja, o tradutor está à escuta, na palavra, da operação "quero-quero" que a habita e não daquilo que se pensa que um "original" queira dizer. Como tentei assinalar no segundo capítulo, o trabalho de tradução literária, para Ana Cristina, não é comunicação, mas construção de um ritmo, uma dicção e um tom particulares para

atingir determinados efeitos estéticos, direcionados por um olhar que abole preceptivas e busca o viés.

Luvax de Pelica atravessa e é atravessada pelo olhar que compõe a experiência poética no campo da crítica e da tradução literária. Práticas atravessadas pela tensão de que "na literatura, sempre haverá uma coisa que escapa" um ponto de fuga.^{1º}

Em uma conversa com Heloisa Buarque de Hollanda, ao se referir sobre Luvax de Pelica, Ana Cristina lança mais pistas para sua leitura:

Sem dar a menor atenção à verdade fisiológica, diz-se que o óvulo, imóvel, fica à espera do exército tumultuoso e valente de espermatozoides para ser fecundado. Ninguém fala da longa e perigosa viagem solitária percorrida pelo óvulo através de túneis obscuros. Esse livro que aborda as viagens pelo lado do confinamento, é uma contribuição à biologia do segredo e à maldade desse tom.^{2º}

A verdade é sempre incompleta, insuficiente, parcial, oblíqua. É no embate perspectivo que se arroga o conhecimento. Na proposta de Ana Cristina desponta a perspectiva - do desvio; do estrangeiro enquanto "anjo negro turvando a transparência, ou, "traço opaco insondável"^{3º}; do assombro; da tonteira - que possibilite ver naquilo que ninguém fala - o movimento solitário do óvulo. Deslizando essa idéia, poderíamos pensar que se propõe o texto literário não mais como um objeto, espaço de virilidade de um autor. O texto não é objeto, é materialidade pronta a se deslocar, é linguagem cheia de fendas, onde se dissemina o duplo movimento de leitura-escritura, que apaga a origem dos nomes porque "em todo texto, o autor morre, o autor dança, e é isso que dá literatura".^{4º}

NA ENGENHAGEM DA ESCRITURA: O OLHO TRANSBORDA

Luzas de Pelica elabora a tensão de a escritura ser o malogro da sinceridade, da comunicação. Decanta a condição inescapável de sermos todos estrangeiros em nossos abismos, irredutíveis a qualquer vínculo que legisle uma unidade. Para celebrar essa impossibilidade, Ana Cristina utiliza mecanismos que invocam uma referencialidade imediata, para em seguida desterritorializá-la. Destacam-se nessa operação as correspondências, as cartas, os cartões postais que são tipos de texto que se dirigem a alguém. "Carta você escreve para mobilizar alguém"²³, sabe-se quem é o destinatário, comunica-se alguma coisa, esperam-se respostas. A estratégia de Ana Cristina é evocar esses supostos instrumentos cotidianos de sinceridade de comunicação, de lugar de certezas, para deslocar a perspectiva do desejo do outro e desterrar o autor, uma vez que a subjetividade é um ponto de fuga, escapa nas peles, sempre alheias.

Ana Cristina, em uma resenha sobre as Cartas de Alvares Azevedo, recusa a tese, do organizador do livro, Vicente Azevedo, de que a publicação das cartas "ajuda a compreensão do Autor porque nelas, sim, o poeta é sincero, autêntico, verdadeiro, ingênuo; enquanto que nas poesias ele finge o que não foi, 'criando uma falsa imagem de boêmio'."²⁴ Para Ana Cristina, as cartas não podem ser tomadas como "termômetro de verdade", acredita que a "insinceridade (...) não se detecta cotejando o documento com a literatura de um Autor, mas dentro da própria produção literária, (...) como um jogo de poderes e recalques,"²⁵ e escreve mais,

"quem se debruçar com mais atenção sobre essa prática perceberá que a limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranqüila do eu."²⁶

A carta - olhar que se lança ao destinatário e que, ao mesmo tempo, se dá ao próprio olhar - agencia o fluxo da linguagem e nesse agenciamento tornam-se frágeis os liames entre realidade e ficção. Cabe aqui lembrar Blanchot:

Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para "ti", dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. (...)Escrever é o interminável, o incessante. Diz-se que o escritor renuncia a dizer "EU".²⁷

Ou, ainda, nas palavras de Barthes: escrever é decidir-se a dizer ele; quando o escritor diz " eu" utiliza uma marca codificada porque esse " eu" não é nada mais que um 'ele' em segundo grau.²⁸

O 'eu' que Ana Cristina utiliza em sua escritura traduz a forma que encontrou para falar do 'outro' e da própria impossibilidade de dizer eu:

(...) quando você escreve tem sempre uma história que não pode ser contada, entenda, que é basicamente a história, a história da nossa intimidade, a nossa história pessoal. Se você conseguir contar a tua história pessoal e virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou. Então, eu acho que isso, digamos, é uma questão que me preocupa.²⁹

Sempre a idéia de que não se pode escrever sem elaborar o luto da sinceridade. Não existe um eu anterior ao texto. Dizer é perder. O "eu" que se aproxima do texto é uma pluralidade de

outros textos cuja origem está perdida; é impossível ao escritor "regressar a quem de certo ponto sem mascarar, com a sua sombra o que veio contemplar".³⁰

O "eu" é uma marca de tensão. Por isso, não parecem fortuitas algumas alterações, efetuadas por Ana Cristina, na segunda impressão de Luzes de Felica. O ato de releitura surge como um embate de forças aplicadas ao trabalho da forma. Nas rasuras que cortam ou acrescentam palavras, vislumbra-se o processo de deslocamento de sentidos, ou de uma tradução de sentidos que se invertem e metamorfoseiam-se incessantemente. Atenho-me a uma modificação, no 69 fragmento (veja anexo da primeira versão, p. 161), que concorre para visualizar a tensão de um "eu" que não se constitui fora da linguagem.

Epistolário do século dezanove.

Civilizada pergunto se o seu desenho trai um desejo por cima de todos os outros.

Guarda sim,

mas eu não vejo,

e é por isso que - está vendo aquele lago com patos? não, você não vê daí, da janela da cozinha parece mais outro país - eu faço um pato opaco, inglês, num parque sem reflexo da vitrine que apaga, devagar (círculo sozinho pela galeria), tela a tela, o contorno da cidade; o último quadro está inacabado, ou então é a exposição que acaba de repente; adiante tem o buraco seguinte e é esquisito porque quando eu entrei aqui eu pensei que essa história terminava num círculo perfeito.

Passemos.

A técnica que dá certo (politicamente correta): sentar na Place des Vóges quantando o sol.

Eu sei passar - civilizadamente - mas -

Vim olhando quadro a quadro, cheguei aqui e não tem ninguém aqui.

\Eu\ tenho certeza que você não pintaria as paredes de preto.

\De repente aqui ficou preto, sem mistral, sem instabilidade metereológica.\

"Querida,

Hoje foi um dia um pouco instável em Paris.

Recebeu meu primeiro cartão postal?"

(Me dei ao luxo de ser meio tipo hermética, " assim

você se expõe a um certo deboche", amoroso sem dúvida,
na mesa do jantar)

Não dá para ver, eu sei,
mas o meu desenho guarda sim
você
não fala
traí

um desejo pardessus tous les autres,
mesmo nesse penúltimo pato aqui, está vendo, que
eu cobri mais um pouco naquele dia em que não
gritei de raiva,
tem um por cima de todos os outros,
mas não fui eu que pinteí a galeria de preto, \basta
olhar para mim, \ você sabe que eu não sou sinistra.
\Fica\ o manequim de dentro reflexo do manequim de
fora. Se você <me> olha bem, me vê também no meio do
reflexo, de máquina na mão.

Eu respondo que não consigo ver.

Saio para a rua e no limite encontro o boulevard
iluminado, árabes passando mais espertos, medo
da superfície, "saiu o sol aqui em Paris esta tarde
depois de algumas chuvas esparsas e nós
passeamos muito, beijos, saudades", \eu\ respondo
que não consigo ver ainda.³¹

Um desejo pardessus tous les autres. Salta a impotência:

"Não dá para ver", " eu não vejo", "não consigo ver". Esse eu que
quer ver busca a garantia, pede "saber" sobre seu desejo. Porém,
aquilo que se quer ver só pode se insinuar, por meio de falhas,
através daquilo que traí, ou daquilo que "você não quer dizer". O
que se quer ver permanece estrangeiro - "está vendo aquele lago
com patos? Não, você não vê daí, da janela da cozinha parece mais
outro país" - oblíquo, traço insondável, pato opaco, anjo negro
turbando a transparência. No desenho, a imagem que traí, a imagem
de coisas que são outras coisas.

Na supressão de "basta olhar para mim", neutraliza-se a
ilusão de um lugar possível de alicercamento de uma verdade, a
ilusão de um " eu" que possa ser constituído fora da linguagem."
O manequim de dentro, reflexo do manequim de fora.". O eu e o ou-
tro não se separam, propagam-se como a luz em linha reta e refra-

tam-se, perdem-se nessa refração que sempre trai. Para ver esse reflexo, é preciso embarcar no olhar estetizante capaz de flagrar a máquina daquele que escrutina por trás do visor, estabelece cortes e trai desejos que se apagam uns sobre os outros. Neste Epistolário, a ironia ao cientificismo positivista do século dezanove em sua promessa de colocar o universo à mercê do controle do homem.

UM DESEJO PARDESSUS TOUS LES AUTRES

"Desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o ame-me que está em toda escritura".³²

No prazer da leitura, o pathos se derrama, traindo o desejo sem contornos. No trabalho de sutura dos resíduos que resvalam de leituras, escoo o texto devolvido em produção, em cadeia de desejos. A sutura indica que o texto só se dá na relação entre autor e o leitor, no recolhimento dos estilhaços de uma memória. "É precisamente porque esqueço que eu leio".³³ Não há efeito de autoria sem esquecimento. Descarta-se, então, a possibilidade de uma relação do texto com o leitor se fundar na analogia e na familiaridade. O que entra em jogo é o espectro das possibilidades do dizer comandado pela paixão. Como diz Borges, "la pasión del tema tratado manda en el escritor."³⁴

Na articulação de leitura e escrita - dos esquecimentos - KM retorna como - "tuberculose em Fontainebleau e histórias em fila e um diário com projetos de verdade que me vejo admirando ardentemente nos últimos segundos" - "personagem sob a pena impiedosa e suave de"³⁵ Ana Cristina.

Primeira tradução

KM acaba de morrer. LM partiu imediatamente. Ao chegar ao mosteiro juntou com Jack no quarto que ela ocupara nos últimos meses. Olga Ivanovna veio conversar um pouco e tentou explicar que o amor é como uma grande nuvem que a tudo rodeia que na última noite KM estava transfigurada pelo amor. O seu rosto brilhava e ela deve ter se esquecido do seu estado porque ao deixar o grupo no salão começou a subir a escada em passos largos. O esforço foi o bastante para causar a hemorragia. Na manhã seguinte LM e Jack foram à capela. Havia diversas pessoas circulando. LM ficou ali ao lado dela por um tempo mas acabou indo buscar a manta espanhola e a cobriu. O resto do dia LM passou fazendo malas e embalando tudo. O relógio de ouro e a corrente ela guardou consigo conforme o combinado. A noite houve uma reunião de amigos que tinham vindo para o enterro. Antes do jantar LM andou de um lado para o outro com Orage no jardim. Durante o jantar todos se sentaram numa mesa comprida. o jantar começou em silêncio mas aos poucos a atmosfera distendeu e começaram a discutir a \pessoa\ <vida> de KM. Por que ela se havia mudado para lá? O que a impelira? Quando? Como? Inesperadamente LM se levantou - fato extraordinário - e proibiu qualquer discussão sobre KM. Com isso a reunião se dispersou. No dia seguinte uma longa fila de automóveis seguiu KM a passo de tartaruga. LM acabou descendo e seguiu a pé quilômetros e quilômetros. No cemitério LM e Jack ficaram lado a lado. No último momento houve uma certa hesitação. Parece que estavam esperando que Jack fizesse alguma coisa. LM tocou a mão de Jack, e ele recuou num gesto rápido. Alguém sugeriu que a manta espanhola fosse junto. LM não deixou, lembrando outra vez o combinado. Mais hesitação. LM jogou alguns cravos antes de voltar. Naquela noite todos se sentaram no teatro. LM se sentiu dormente e partida em pequenos pedaços. No extremo oposto Jack falava muito e ria histericamente. Orage veio e pediu a LM que o levasse para cama, o que foi feito. No dia seguinte Jack e LM partiram para o seu país. KM teria apreciado que LM cuidasse dele o máximo possível.™

Esse fragmento, quando impresso na Inglaterra, não trazia o título "Primeira Tradução" (Veja anexo, p. 162). Na impres-

são de 1982, o que se altera, além dessa inclusão, é a troca do vocábulo pessoa pela palavra vida, na seguinte frase:

O jantar começou em silêncio mas aos poucos a atmosfera distendeu e começaram a discutir a vida de KM.

Alterações de suma importância para a ressignificação do fragmento. No deslocamento da vida de KM como "Primeira Tradução", alinha-se um escritura afinada com o postulado defendido por Borges em sua "Profesión de fe literaria":

Este es mi postulado: toda literatura es autobiográfica, finalmente. Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino, en cuanto nos da una vislumbre de él. (...) los versos que nos gustan a pesar nuestro, bosquejan siempre un alma, una idiosincrasia, un destino. Más aun: hay cosas que por sólo implicar destinos, ya son poéticas. 97

A "Primeira Tradução" está no duplo movimento autobiográfico de leitura e escritura; inscrição e rasura que tecem a poesia do destino entregue à linguagem. Nesta perspectiva, torna-se relevante in-citar a fala de Sylvia Molloy:

Autobiography is a much as way of reading as it is a way of writing. (...) Autobiography is always a re-presentation, that is, a retelling, since the life to which it supposedly refers is already a kind of narrative construct. Life is always, necessarily, a tale. (...) Language is the only way afforded me in order to "see" my existence. In a sense, I have already been "told" - told by the very story I am telling. 98

O leitor, na leitura das descontinuidades textuais, produz outras descontinuidades, traçando um campo sem origem. A leitura produz o novo em razão da nova ordem rearticulada, na recon-

figuração de imagens caleidoscópicas que sugerem figuras cambiantes de verdade. Nos recortes que estabelece, o leitor se insere na ficção, que "é uma instância da experiência, entendendo experiência não como acúmulo de informações empíricas mas como elaboração de um significante que se nos impõe como instância crítico-prática da memória."³⁹

"Primeira tradução" reflete a elaboração de "um diário com projeto de verdade" como um significante "admirado ardentemente". Significante da vida de KM (que simultaneamente nega e afirma Katherine Mansfield). KM - duas letras que permanecem uma cifra que se subtrai à contingência de um nome imposto pela história e abre-se, pela via estética, à pluralidade de tempos e espaços possíveis, à rede de virtualidades que se pode estender ao infinito. Ou seja, no olhar ardente, movimentam-se, por metáforas, os tempos, resultando desses cortes sincrônicos a possibilidade de uma leitura cada vez primeira e cada vez única - onde não aflora "nada além do que o próprio leitor tenha posto, nada que já não estivesse nele antes e que não o esmagasse, lido sob a pena de um outro."⁴⁰ Ressoam as palavras de A. C.: "as an author I personally sympathize with this fusion of fiction and autobiography."⁴¹

"Primeira tradução" simula uma cronologia. Como pancadas de um relógio, explode o ritmo obsessivo rasgado em períodos breves. A cadência acentua a ilusão da continuidade da história de KM. Mas, de repente, em meio à seqüência, surge a estranheza, a desnaturalização: "Naquela noite todos se sentaram no teatro"⁴². Aparece o artifício, rompendo com o pacto verossímil, na insinuação da prática do leitor que joga o jogo de representar o texto,

no sentido lúdico e no sentido cênico.⁴³

Como parte desse jogo, também figura o olhar que recolhe resíduos de "Miss Brill" (outro conto de KM), traíndo o desejo de professar como o improvável, em um vislumbre e um trabalho, transmuta-se em espetáculo que elabora o confinamento e a impossibilidade de comunicação, a impossibilidade do olhar cúmplice que ratifique a trama - o outro olhar só pode retificar a trama, produzir a diferença.⁴⁴

Dear me! Miss Brill didn't know whether to
admire that or not!
Fini le voltage atroce.
Fico olhando para o desenho e não vejo nada.
Certains regardant ces peintures, croient y voir
des batailles.
Desisti provisoriamente de qualquer decisão mais
brusca.
A única coisa que me interessa no momento é a
lenta cumplicidade da correspondência. Leio para
mim as cartas que vou mandar: "Perdoe a
retórica. Bobagem para disfarçar carinho".⁴⁵

Na diáspora permanente dos sentidos: a consciência da cumplicidade como um elo utópico perdido, (a perda do controle do texto), e da impossibilidade do olhar estrangeiro territorializar-se.

"Bliss", como "Miss Brill", é um significante do olhar que desliza como balão bizarro numa impossibilidade de se fixar. Em "Bliss", é intensa a idéia de que, da relação de Bertha com "the pear tree" (ou com a árvore na tradução de A.C.), tal como se constitui pela via da visão e se ordena como figura de representação, algo escorrega, escapa: é no olhar de Miss Fulton para a árvore que Bertha supõe a cumplicidade de sentimento; mas que a vê negada, em seguida, nos lábios de Harry e no "bater de olhos" de Miss Fulton.⁴⁶ Percebe, assim, a erosão de seu constructo, e

dessa erosão resulta a promessa de felicidade que permanece como busca incessante, como eterna "Viagem movida a ódio em busca de Bliss", movida pela hostilidade ao que sabe não ser possível incorporar.⁴⁷

Luvax de Pelica é uma "viagem movida a ódio" que arrisca a "discar o número do sinal possível de bliss", mas que sabe já-mais poder encontrar alguém em casa:

"Dia-a-dia: entrei num telefone público em Paris; disquei o número do sinal possível de bliss; não estão respondendo, não tem ninguém em casa; ⁴⁸

Na peça vazia, sentidos suspensos e um alerta: "Atenção o bliss que te amassa a cabeça é moeda falsa (ver moral instrutiva do conto de KM com o mesmo nome)."⁴⁹ E para não esquecer de Clarice:

"As vezes, quando disco um número, toca, toca, toca sem parar e ninguém atende: comunico-me pálida com o silêncio da casa oca. (...) E quando eu me comunico com o sinal de comunicação? é um enigma: eu me comunico com um "não, não, não, não, não, não".⁵⁰

PENSO A TE

WW, outra cifra escoada na pena de A. C.:

Recito WW pra você:
"Amor, isto não é um livro, sou eu que você segura e sou eu que te seguro (é de noite? Estivemos juntos e sozinhos?), caio das páginas nos teus braços, teus dedos me entorpecem, teu hálito, teu pulso, mergulho dos pés à cabeça, delícia, e chega"⁵¹

Que se traduz em outra leitura de sua leitura:

Porque, em poesia, você pode dizer tudo. Você pode dizer assim: "isto que eu estou escrevendo não é um poema". Você pode escrever isso num poema. Da mesma maneira, você pode dizer: "isto que eu estou escrevendo não é um poema, isso que eu estou escrevendo é a revolução". Mesmo que não seja literalmente, o poema é o espaço onde você pode dizer tudo. De repente eu digo "isto, aquilo é um livro; isso aqui sou eu; eu caio a teus pés, leitor". Isso representa, digamos, o escancaramento do desejo.⁵³

Desejo que se pode estar derramado numa mala - constelação de significantes que carrega suspenso o par de luvas - "A primeira coisa que encontramos na mala, por cima de tudo, - adivinhem - um par de luvas"⁵³ - artifício do par leitura-escritura que quebra a continuidade, desloca o tempo (sempre outro) e evoca a trama das peles retificadas, suturadas, peles finas - a pelica em sinal de urgência de sutileza e argúcia para ver imagens descontínuas e estereotipadas. Imagens de cartões postais que refletem o desvio, a leitura a contrapelo - "podem e devem verificar se no verso há palavras rabiscadas".⁵⁴ Cartões que compõem uma coleção e desfilam o novo e o velho como fraturas prontas a derramar o sangue da Medusa, numa dupla promessa de morte e ressurreição. Somente o leitor aparelhado com o escudo polido como um espelho, para desviar o olhar penetrante da Medusa, escapará dessa armadilha. E, então, perceberá que o bliss que amassa a cabeça é moeda falsa que só se aprende no rabisco, na experiência da tradução, na cleptomania sem mitomania.

NOTAS

- 1 - BARTHES, Roland. Escrever. In Fragmentos de um Discurso Amoroso. Tradução de Hortência dos Santos. 9 ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989, p. 92
- 2 - Fragmento intitulado "Escrever", Fragmentos de um Discurso Amoroso, Op. Cit. p. 92-93
- 3 - Ana Cristina desenvolveu uma pesquisa no seu curso de Mestrado em Comunicação sobre "A literatura brasileira no cinema documentário" na UFRJ, publicada pela MEC - Funarte em 1980, sob o título Literatura não é Documento. Desenvolveu, também, o já referido mestrado na Universidade de Essex, Inglaterra.
- 4 - CESAR, Ana Cristina. A Teus Pés. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- 5 - CESAR, Ana Cristina. O poeta é um fingidor. In Escritos no Rio. Rio de Janeiro: UFRJ; São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 105
- 6 - "A poesia sempre começa quando alguém que será poeta lê um poema. Mas - acrescento em seguida - quando ele começa a ler um poema, teremos que ver o poema que ele mesmo escreverá como sua própria leitura". Harold Bloom, Cabala e Crítica (1991).
- 7 - O momento constitutivo do texto é a travessia. Vide "Da obra ao Texto" em O Rumor da Língua (1988) de Roland Barthes.
- 8 - Fragmento de uma carta de Ana Cristina dirigida ao seu pai em 27/8/80. Vide Atrás dos Olhos Fardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar, tese de doutoramento de Maria Lúcia de Barros Camargo - São Paulo, 1990, p. 257
- 9 - Blanchot em O Livro Por vir, 13 ed. Trad. Maria Regina Louro, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1984, p. 193, escreve ainda que tudo cabe no diário, sonhos, pensamentos, ficções conforme uma ordem que se queira, porém está vinculado à uma cláusula temível: deve respeitar o calendário, "seu demônio, inspirador, compositor, provocador e guarda."
- 10 - "O corpo desempenha o papel de uma "palavra-mana", inacessível, multiforme, polimorfo: é o significante que ocupa o lu-

gar de todo significado. Barthes lembra (...) que existe corpo em corpus". Veja "Roland Barthes: Os Prazeres de Si" em História do Estruturalismo VII de François Dose, Edusp, 1994, p. 369

- 11 - CESAR, Ana Cristina. A teus pés, op. Cit. p. 99
- 12 - Lembro o conto de Borges "O Jardim de Caminhos que se bifurcam" e "A Carta Roubada" de Poe pela urgência de ambos em dizer que para ver é preciso interpretar, ir além do objeto e supor necessariamente uma perda, já que entre a palavra e o objeto existe uma fresta. O significado é um efeito do significante e não está em lugar nenhum. Não está ligado com o espaço, mas com o tempo.
- 13 - BARTHES, Roland. "A morte do Autor". In O Rumor da Língua. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 68
- 14 - SCHNEIDER, Michel. "A pele do pensamento". In Ladrões de Palavras. Trad. Luiz Fernando P.N. Franco. São Paulo: UNICAMP, 1990, p. 470
- 15 - CESAR, Ana Cristina. A teus pés. Op. Cit. p. 105 - 106
- 16 - BLANCHOT, Maurice. "O sono, a noite". In O Espaço Literário. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 269
- 17 - Em sua análise do "Sonho das Parcas", Freud, em A Interpretação dos Sonhos, V. IV, p. 217, costura fragmentos. Da pele ao plágio; do deslizar dos nomes à produção de sentidos; da morte à vida.
- 18 - Oscar Masotta em O comprovante da Falta (Papyrus, 1987), faz essa alusão ao "quero-quero" também conhecido por tero-tero e teréu-teréu ao se referir à "função por onde as palavras revelam sua capacidade de remeter, não ao que querem dizer, e sim a outra coisa. p. 44
- 19 - CESAR, Ana Cristina. Escritos no Rio. Op. Cit. p. 195
- 20 - Depoimento de Ana Cristina à Heloisa Buarque de Holanda, que o registrou em seu ensaio "A imaginação feminina no poder", publicado no caderno B do Jornal do Brasil em 11\04\81.

- 21 - JÚlia Kristeva em Estrangeiros para nós mesmos, na tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes, (Rocco, 1994), define: "Estrangeiro: raiva estrangulada no fundo de minha garganta, anjo negro turvando a transparência, traço opaco, insondável. Símbolo do ódio e do outro". p. 9
- 22 - CESAR, Ana Cristina. Escritos no Rio. Op. Cit. p. 201
- 23 - Id. Ibid. p. 192
- 24 - Id. Ibid. p. 106
- 25 - Id. Ibid. p. 106
- 26 - Id. Ibid. p. 105
- 27 - BLANCHOT, Maurice. O Espaço Literário. Op. Cit. p. 16
- 28 - BARTHES, Roland. Crítica e Verdade. São Paulo: perspectiva, 1970, p. 24
- 29 - CESAR, Ana Cristina. Escritos no Rio. Op. Cit. p. 198
- 30 - BLANCHOT, Maurice. O livro por Vir. Op. Cit. p. 198
- 31 - Sexto Fragmento de Luvas de Pelica publicado em A Teus Pés, brasiliense, 8 ed. p. 97 a 99. As barras \ \ indicam supressão da palavra efetuada nessa segunda impressão de 1982, e o sinal de maior e menor < > indica os acréscimos.
- 32 - BARTHES, Roland. "Da leitura". In: O Rumor da Língua. Op. Cit. p. 50
- 33 - BARTHES, Roland. "A leitura, o esquecimento". In S/Z. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992, p. 45.
- 34 - BORGES, Jorge Luis. "La Supersticiosa ética del lector." In Obras Completas. Buenos Aires, Emecé Editores, 1989, p. 204
- 35 - CESAR, Ana Cristina. A teus pés. Op. Cit. P. 102-103

36 - Id. *ibid.* p. 103 a 105

37 - Este é o meu postulado: toda literatura é autobiográfica, afinal de contas. Tudo é poético enquanto nos confessa um destino, enquanto nos proporciona um vislumbre dele (...) os versos de que nós gostamos, a nosso despeito, esboçam sempre uma alma, uma idiossincrasia, um destino. Mais ainda: há coisas que por apenas implicar destino já são poéticas. (Tradução minha)

BORGES, Jorge Luís. "Profesion de fe literaria." In El Tamaño de mi esperanza. Barcelona, Seix Barral, 1994. p. 127 a 133

38 - A autobiografia é tanto uma forma de leitura quanto de escritura. A autobiografia é sempre uma representação, isto é, um recontar, uma vez que a vida a que supostamente se refere já é um tipo de constructo narrativo. A vida é sempre, necessariamente um conto (...) A linguagem é o único meio de que disponho para "ver" minha existência. De certa forma, eu já fui "contado" - contado pela própria história que eu estou contando. (Tradução minha)

MOLLOY, Sylvia. At face Value. Nova Iorque, Cambridge University Press, 1991. p. 1 a 11

39 - Vide Conferência da Semana de Letras (1994) proferida por Raúl Antelo, sob o título "Nietzsche e a Literatura".

40 - SCHNEIDER, Michel. Ladrões das Palavras. Op. Cit. p. 31

41 - Na tradução de Maria Luiza Cesar em Escritos da Inglaterra. Op. Cit. p. 13: "Na qualidade de autora, essa fusão de ficção e de autobiografia me seduz".

42 - CESAR, Ana Cristina. A teus pés. Op. Cit. p. 105

43 - BARTHES, Roland. O rumor da Língua. p. 77

44 - Destaco dois fragmentos de "Miss Brill" publicado em The Garden Party (Penguin Books, 1971):

They were all on the stage. They weren't only the audience, not only looking on; they were acting. Even she had a part and came every Sunday. No doubt somebody would have noticed if she hadn't been there; she was part of the performace after all. How strange she'd never thought of it like that before!

(...)

Just at that moment a boy and a girl came and sat down

where the old couple had been. They were beautifully dressed; they were in love. The hero and heroine, of course, just arrived from his father's yacht. And still soundlessly singing, still with that trembling smile, Miss Brill prepared to listen.

'No, not now,' said the girl. 'Not here, I can't.'
'But why? Because of that stupid old thing at the end there?' Asked the boy. 'Why does she come here at all - who wants her? Why doesn't she keep her silly old mug at home?'

45 - A teus Pés. Op. Cit. p. 101

46 - Recortes do conto "Bliss" na tradução de Ana Cristina:

E as duas mulheres se deixaram ficar ali, lado a lado, olhando para a esguia árvore em flor. Embora imóvel, a árvore parecia estender-se para cima, subir, tremer no ar brilhante como a chama de uma vela, e crescer, crescer mais alto diante delas - quase tocar a gorda da lua cheia prateada.

(...)

Enquanto Eddie folheava o livro, Bertha virou a cabeça em direção ao vestibulo. E ela viu... Harry com o casaco de Miss Fulton nos braços e Miss Fulton de costas para ele, a cabeça inclinada para o lado. Harry afastou bruscamente o casaco, pôs as mãos nos ombros dela e a virou com violência. Seus lábios diziam: "Eu te adoro", e Miss Fulton pousou seus dedos cor de luar no rosto dela e sorriu seu sorriso sonolento. As narinas de Harry tremeram; seus lábios se crispavam num esgar horrível ao sussurrarem: "Amanhã", e com um bater de olhos Miss Fulton disse: "Sim".

47 - Oscar Masotta em Dualidade Psíquica - o Modelo Pulsional faz referência ao emprego do termo ódio dentro de alguns textos de Freud. p. 64

48 - A teus pés. Op. Cit. p. 100

49 - CESAR, Ana Cristina. Inéditos e Dispersos. 2 ed. São Paulo. Brasiliense, 1991, p. 114

50 - LISPECTOR, Clarice. "História de coisa". In Contos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974, p. 1-2

51 - A teus pés. Op. Cit. p. 111

52 - Escritos no Rio. Op. Cit. p. 201

53 - A teus pés. Op. Cit. p. 116

54 - Id. Ibid. p. 101

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA DE ANA CRISTINA CESAR

- CESAR, Ana Cristina. Cenas de abril. Rio de Janeiro: ed. do autor, 1979.
- . Correspondência completa. Rio de Janeiro: ed. do autor, 1979.
- . Luvras de pelica. Essex: ed. do autor, 1980.
- . Literatura não é documento. Rio de Janeiro: MEC: FUNARTE, 1980.
- . A teus pés. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- . Inéditos e dispersos. Org. e Intr. Armando Freitas Filho. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- . Escritos da Inglaterra. Trad. Maria Luiza Cesar. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- . Escritos no Rio. Rio de Janeiro: UFRJ, São Paulo: Brasiliense, 1993.

Traduções de Ana Cristina Cesar:

1. Três ensaios de Du Sang, de A. J. Greimas, Vozes, 1975.
2. Industrial Sociology, de Eugene V. Schneider, Zahar, 1975.
3. Seven Theories of Human Nature, de Leslie Stevenson, Labor, 1976.
4. El Tarot o la Máquina de Imaginar, de Alberto Cousté, Labor, 1976.
5. Hite Report, de Shere Hite, DIFEL, 1977.
6. Poemas de Sylvia Plath para antologia de poesia norte-americana Quingumbo, ed. Kerry Shawn Keys, Escrita, 1980.
7. Conto Bliss, de Katherine Mansfield, tradução analisada na tese de mestrado para a Universidade de Essex e publicada na revista Status-Plus, julho 1981.
8. Hite Report on Male Sexuality, de Shere Hite, DIFEL, 1982 (em co-tradução).

9. Antologia da Nova Poesia Polonesa (em co-tradução de Grazyna Drabik), em preparo. Já publicado: "A condição poética", poema de Czeslae Milosz, Folhetim nº 305, Folha de São Paulo, 21.11.1982.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALONSO, Amado. Matéria y forma en poesia. Madri: Editorial Gredos, 1965

ANDRADE, Mário de. "Traduções". In Vida Literária. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1993, p 96-99

ANTELO, Raül (Org.). Identidade & representação. Florianópolis: UFSC, 1994.

----- (Org.). Parque de diversões- Aníbal Machado. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Florianópolis: Ed. UFSC, 1994.

-----, "Nietzsche e a Literatura". VIII Semana de Letras: Pós-Modernidade: A estética e a construção de identidades. 17/10/94 a 21/10/94, UFSC, 1994. Texto ainda não publicado.

ARRIGUCCI Jr., Davi. Humildade, paixão e morte: a poesia de Manoel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ARRIVÉ, Michel. Linguística e psicanálise. Trad. De Mário Laranjeira e Alain Mouzart. São Paulo: Edusp, 1994.

ARROJO, Rosemary. Oficina de tradução: a teoria na prática. São Paulo: Ática, 1986.

----- (Org.). O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino. São Paulo: Pontes, 1992.

-----, "A tradução como paradigma de intercâmbios intra linguísticos". In ALFA - Revista de Linguística, Vol. 36, São Paulo, 1992, p. 67-80

-----, Tradução, desconstrução e psicanálise. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

- AUBERT, Francis Henrik. As (In)fideli­dades da Tradução: servidões e autonomia do tradutor. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. Estrela da vida inteira. 20 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- . Itinerário de Pasárgada. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor.
- BARROS CAMARGO, Maria Lúcia de. Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar. Tese de Douto­ramento, USP, 1990.
- BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- . "Tradução e cultura no Brasil hoje". In IV Encontro Nacional de Tradutores: A tradução: Alvos e ferramentas. Abril, 1990, p. 19-26
- . A leitura do intervalo: ensaios de crítica. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BARTHES, Roland. Novos ensaios críticos seguidos de o grau zero da escritura. Trad. Heloysa de Lima Dantas e Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- . Crítica e Verdade. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- . O Prazer do texto. Trad. J. Guinsburg; Revisão Alice Miyashiro. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- . O rumor da língua. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- . Fragmentos de um discurso amoroso. Trad. Hortênsia dos Santos. 9 ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.
- . S/Z. Trad. Léa Novaes. Revisão Fernando M. Mora-

- es. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. Nacionalidade e literatura: os caminhos da alteridade. Florianópolis: UFSC, 1992.
- BELLEMIN-NÖEL, Jean. Avant-texte, texte, après-texte. Paris: Edition du CNRS, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982.
- BENJAMIM, Walter. Obras escolhidas V. III. Trad. José C. M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- . Origem do drama barroco alemão. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- . Rua de mão Única. Trad. Rubens R. T. Filho. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- . "La tarea del traductor". In Ensayos escogidos. Trad. H. A. Murena. Buenos Aires: Sur, 1967, p.77-107
- BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. 13 ed. Trad. M. Regina Louro. Lisboa: Relógio D'água, 1994.
- . O espaço literário. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLOOM, Harold. "A necessidade da desleitura". In Cabala crítica. Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. Obras completas. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989, 2 vol.
- . "Les deux manières de traduire". In Ouvres complètes. Paris: Gallimard, 1993, p. 906-910
- . "Profesion de fe literaria". In El tamaño de mi esperanza. Barcelona:Seix Barral, 1994, p. 127-133
- CAMPÓS, Augusto. O anticrítico. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

----- Linguaviagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

----- Verso, reverso controverso. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de. Teoria da poesia concreta- 1950/1960. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Haroldo. A operação do texto. São Paulo: Perspectiva, 1976.

----- Metalinguagem & outras metas. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CÂNDIDO, Antônio & CASTELLO, Aderaldo. Presença da literatura brasileira: modernismo. São Paulo: Difel, 1981.

CORTAZAR, Julio. Valise de cronópio. Trad. Davi Arrigucci Jr. E J. Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COULTHARD, Malcolm & COULTHARD, Carmen Rosa (Org.). Tradução: Teoria e Prática. Florianópolis: Ed. UFSC, 1991.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Kafka: por uma literatura menor. Trad. Júlio C. Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DOSSE, François. História do estruturalismo. Trad. Alvaro Cabral. São Paulo: Ensaio; Campinas, S. P.; Ed. UNICAMP, 1994, 2 vol.

ELIOT, T. S. Poesia. Trad. Introd. e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FAUSTINO, Mário. Poesia - experiência. São Paulo: Pers-

pectiva, 1977.

FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. Trad. Jorge Coli. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

-----, As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma T. Muchail; Revisão Roberto Cortes de Lacerda. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

-----, O pensamento do exterior. Trad. Nurimar Falci. São Paulo: Princípio, 1990.

-----, O que é um autor?. Trad. Antônio F. Cascais e E. Cordeiro. Lisboa: Vega: Passagens, 1992.

FREUD, Sigmund. "O sonho das parcas". In A interpretação dos sonhos V,VI. Trad. Valderedo I. de Oliveira. Rio de Janeiro: Iago, 1972, p. 217-220

FRANCHETTI, Paulo. Alguns aspectos da teoria da poesia concreta. 3 ed. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 1993.

FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da Lírica moderna: problemas atuais e suas fontes. Trad. Marise M. Curione e Dora F. Da Silva. 2 ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e narração em W. Benjamin. São Paulo: Perspectiva; FAPESP: Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1994.

GRÉSILLON, Almuth. "Alguns pontos sobre a história da crítica genética". In Estudos avançados nº 11, maio de 1991, p. 7-18

HOLANDA, Heloisa Buarque de. "A imaginação feminina no poder". In Caderno B. Jornal do Brasil, 11/04/81.

HUTCHEON, Linda. Poética do pós - modernismo: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRISTEVA, Julia. No princípio era o amor: psicanálise e

- fé. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- . Estrangeiros para nós mesmos. Trad. Maria C. C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LACAN, Jacques. "Do olhar como objeto a minúsculo". In O Seminário (11). Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Trad. M. D. Magno. 3 Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 69-103
- . "A carta roubada". In O seminário(2). O eu na teoria de Freud e na técnica de psicanálise. 3 ed. Trad. M.C. Senat e A. Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992, p. 241-258
- LARANJEIRA, Mário. Poética da tradução: do sentido à significância. São Paulo: Edusp, 1993.
- LISPECTOR, Clarice. Contos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.
- LOBO, Luíza. Teorias poéticas do romantismo. Trad., seleção e notas Luíza Lobo. Porto Alegre: Mercado Aberto; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1987.
- MACHEREY, Pierre. Para uma teoria da produção literária. Trad. Ana Maria Alves. São Paulo: Mandacaru Ltda, 1989.
- MANSFIELD, Katherine. Bliss and other stories. Londres: Penguin, 1974.
- . Garden party. Londres: Penguin, 1971.
- . Diário. Prólogo de J. Middleton Murry. Trad. Ester de Andreis. 2 ed. Barcelona: Ediciones de Cotal, 1980.
- . Letters between Katherine Mansfield and John Middleton Murry. Londres: Virago Press, 1988.
- . Letters and Journals. Londres: Penguin, 1977.

- . Felicidade e outros contos. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1991.
- . Felicidade. Trad. érico Veríssimo. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1940.
- . A festa ao ar livre e outras estórias. Trad. Luíza Lobo. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.
- . Aula de canto. Trad. Edla Van Steen e Eduardo Brandão. São Paulo: Global, 1985.
- MARQUES, Oswaldino. Videntes e sonâmbulos: coletânea de poemas norte-americanos. Vários tradutores. Rio de Janeiro: MEC, 1955.
- MASOTTA, Oscar. Introdução à leitura de Lacan. Trad. Maria Aparecida B. Cintra. Campinas, SP: Papyrus, 1988.
- . O comprovante da falta. Trad. Maria Aparecida B. Cintra. Campinas, SP: Papyrus, 1987.
- . Dualidade psíquica: o modelo pulsional. Trad. Cláudia Berliner. Campinas, SP: Papyrus, 1986.
- MCMMASTER, Graham (org.). William Wordsworth. Londres: Penguin, 1972.
- MILTON, John. O poder da tradução. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- MIRANDA, Wander Melo. Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.
- MOLLOY, Sylvia. At face value. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1991.
- PAES, José Paulo. Tradução a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática, 1990.
- . "Posfácio - sobre a tradução de poesia: alguns

- lugares-comuns e outros não tanto". In Transverso: coletânea de poemas traduzidos. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1988.
- PAULO, Ronai. A Tradução vivida. 2 ed. Ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- . Escola de tradutores. 6 ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: INL, 1987.
- PAZ, Octavio. Signos em rotação. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- . Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- . Las peras del olmo. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- . A outra voz. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- . "Traducción: Literatura y literalidad". In Traducción: literatura y literalidad. Barcelona: Tusquets Editó, 1971.
- FERRONE -MOISÉS, Leyla. "As armadilhas de Sussekind". In Folha de São Paulo, 26/09/93.
- FÍGLIA, Ricardo. "Teses sobre o conto". In O laboratório do escritor. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PINHEIRO, Amálio. A textura: obra e realidade. São Paulo: Cortez; Piracicaba: Universidade Metodista de Piracicaba, 1982.
- POUND, Ezra. A arte da poesia: ensaios escolhidos. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.
- . ABC da literatura. Org. e apres. Augusto de Campos, Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 9 ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

- , Literary essays. 2 ed. Nova Iorque: New Directions Book, 1954.
- PROUST, Marcel. Nas trilhas da crítica. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp: Imaginário, 1994.
- SALLES, Cecília Almeida. Crítica Genética - uma introdução. São Paulo: Educ, 1992.
- SANTIAGO, Silviano. Nas malhas da letra. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- , Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de SP, 1978.
- SCHNEIDER, Michel. Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas, SP: Ed. Da UNICAMP, 1990.
- SIMON, Iumna (Org.). Território da Tradução, nº especial de Remate del Males, 4, 1984. Rio de Janeiro: Educam, 1976.
- SKLOVSKI, Vitor Maiakowiski. Poesia e revolução. Trad. Serafim Ferreira. Rio de Janeiro: Fronteira, 1978.
- SONTAG, Susan. Contra a interpretação. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L & PM, 1987.
- SOUZA, Eneida Maria de. "Tradução e intertextualidade". In Traco crítico: ensaios. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1993, p. 34-49
- STEINER, George. After Babel. Aspects of language and translation. London: Oxford University Press, 1975.
- , No castelo de Barba Azul: algumas notas para a redefinição de cultura. Trad. Tomás R. Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

- . Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra. Trad. /Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- . Extraterritorial. A Literatura e a revolução da linguagem. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SUSSEKIND, Flora. Literatura e vida literária: polêmica, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- SUSSEKIND, Carlos & Carlos. Armadilhas para Lamartine. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- TOLEDO, Dionísio. Teoria da literatura: formalistas russos. Trad. Ana M. Ribeiro, Maria A. Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio C. Honfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971.
- UNGARETTI, Giuseppe. Razões de uma poesia. Trad. Liliانا Lagona, Lucia Wataglin, Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Edusp: Imaginário, 1994.
- WILLEMART, Philippe. Universo da criação: crítica genética, crítica pós-moderna? São Paulo: Edusp, 1993.
- WHITMAN, Walt. Folhas das folhas da relva. Seleção e tradução Geir Campos. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.
- . Complete poetry and collected prose. 6 ed. Ed Nova Iorque: Lybrary of America, 1982.

Gillian Terry
Gordon Brownstein - SA 204

M.A. IN THE THEORY AND PRACTICE OF LITERARY TRANSLATION

Meetings: Weekly on Thursday at 11.30 (programme below) and fortnightly on Tuesdays at 2.30. The Tuesday meetings will be either workshop sessions based on our own translations or seminars led by visitors or ourselves. Topics to be discussed at the Thursday meetings include:

Autumn Term

Translation and Modern English;
translator-poets: Pound; Lowell; Davie

'Translatability' and genre

Orthodox language;
Bible translation; dialects

Spring Term

English: Old, Middle and Modern

Historical periods and definitions;
Renaissance, Elizabethan, Augustan;
Romantic, Victorian, Symbolist

Summer Term

Translations out of English
Shakespeare; Ossian; Poe

The teaching is shared by members of the Department with expertise in classical and modern languages

Assessment: Four essays to be done over the Autumn and Spring terms, which may relate to seminar work; these account for half the assessment. The other half is made up by a dissertation of about 20,000 words to be presented by the end of the academic year.

Books: Please read in advance and, if possible, buy:

- Auerbach, E., Mimesis (Doubleday paperback)
Brower, R. (ed.) On Translation (OUP paperback) (This is unfortunately out of print at the moment, but it may still be possible to find copies. A photocopy of the bibliography is enclosed.)
Davie, Donald, Poetry in Translation (Open University Coursebook A306 12)
Steiner, G., (ed.) Poem into Poem (Penguin) (formerly The Penguin Book of Modern Verse Translation)
Steiner, G., After Babel (OUP paperback)

Wie der Quell aus verborgenen Tiefen,
So des Sängers Lied aus dem Innern schallt
Und wecket der dunkeln Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar schliefen.

units, will fail to account for the nature and possibility of relations between languages as they actually exist and differ.¹

Hence the need of looking in directions which are, I fully admit, more impressionistic and far less amenable to formal codification. But language itself is 'open-ended' and charged with energies of the utmost diversity and intricacy. 'The really deep results of transformational grammar', writes George Lakoff, 'are, in my opinion, the negative ones, the hosts of cases where transformational grammar fell apart for a deep reason: it tried to study the structure of language without taking into account the fact that language is used by human beings to communicate in a social context.'² Time moves through every feature of language as a shaping force. No true understanding can arise from synchronic abstraction. Even more than the linguists, and long before them, poets and translators have worked inside the time-shaped skin of human speech and sought to elucidate its deepest springs of being. Men and women who have in fact grown up in a multilingual condition will have something to contribute towards the problem of a universal base and a specific world-image. Translators have left not only a great legacy of empirical evidence, but a good deal of philosophic and psychological reflection on whether or not authentic transfers of meaning between languages can take place.

Much of current linguistics would have things neater than they are. Before conceding that the deeper, more important proceedings of language lie far beyond the level of actual or potential consciousness (Chomsky's postulate), we must look to the vital disorders of literature in which that consciousness is most incisively at work. To know more of language and of translation, we must pass from the 'deep structures' of transformational grammar to the deeper structures of the poet. 'Man weiss nicht, von wannen er kommt und braust', wrote Schiller of the surge of language from the depths to the light. No man knows from whence it comes:

¹ The case is put succinctly by I. A. Richards in 'Why Generative Grammar does not Help' (*English Language Teaching*, 22, i and ii (1967-8)). An expanded version of this critique forms Chapter IV of Richards's *So Much Nearer: Essays Towards a World English* (New York, 1970).

² *New York Review of Books* (8 February 1973), p. 34.

→ A linguagem é um acontecimento, não
que um estado político. Não decifra
o código que não há defeito! Descarta
as regras, os argumentos, as personagens, os
pós e contra, o início, o fim, o sucesso,
o fracasso! Por isso é que a ficção é
uma solução melhor, se pelo menos uma
produção de saber mais apaixonada, mais
verdadeira "verdade" que a romanesca.

Neither the 'interlingual' nor the logical-analytic approach has done very much to deepen our understanding or modify our uses of natural language. This is not to say that linguistic philosophy and formal logic from Frege and Wittgenstein to Prior and Quine have failed to produce results of extraordinary subtlety. But the focus, the purpose of relevant insight need careful definition. As we have seen, 'purifications' and idealizations of extreme stringency are being applied. The actual relations between the language-model investigated by the analytic logician and language 'at large' are themselves being tested. But the trial is often tacit or, as it were, 'left for later'. The consequence may be a kind of depth which is isolated from the contaminations of real context. Authentic as it is, the penetration by the logician will breed its own 'meta-context' and autonomous problems. The difficulties encountered are genuine, but their reality is of a special, self-sustaining nature. The slippery, ambiguous, altering, subconscious or traditional contextual reflexes of spoken language, the centres of meaning which Ogden and Richards termed 'emotive' and which Empson treats under the rubric of 'value' and 'feel', fall outside the tight but exiguous mesh of logic. They belong to the pragmatic.

But it is its great untidiness that makes human speech innovative and expressive of personal intent. It is the anomaly, as it feeds back into the general history of usage, the ambiguity, as it enriches and complicates the general standard of definition, which give coherence to the system. A coherence, if such a description is allowed, 'in constant motion'. The vital constancy of that motion accounts for both the epistemological and psychological failure of the project of a 'universal character'.

Roughly stated, the epistemological obstacle is this: there could only be a 'real' and 'universal character' if the relation between words and the world was one of complete inclusion and unambiguous correspondence. To construct a formal universal syntax we would need an agreed 'world-catalogue' or inventory of all fundamental particulars, and we would have had to establish the essential, unique-defining connection between the symbol and the thing symbolized.

The whole field of modern linguistic logic may be found in L. Linsky (ed.), *Semantics and the Philosophy of Language* (University of Illinois Press, 1952).

has this concept of pre- or extra-linguistic thought? Is William James justified in maintaining that except in the case of new-born babes, the comatose or the drugged, there can be no *that* which is not yet a definite *what*, i.e. that can be named? In *Ordinary Language*, Ryle affirms that conceptual thought consists in 'operating with words'. The statement was made in 1953. Today, the picture is less clear. Work by Piaget and J. S. Bruner suggests that in the young child adaptive, generic, intelligent organization of behaviour precedes, by a considerable margin, the development of anything that can reasonably be termed language. In this early sensory-motor period there seem to occur the adaptations of the brain to logical and mathematical relations and procedures that are of fundamental importance. Do these 'pre-verbal' schemata continue active and independent when language develops its full resources? Are there, in the common locution, felt realities 'too deep for words'? The analogy of music and of the invention of melody—about which so very little is known—does allow the notion of forms of 'thought' or energized significance that are, in some highly *abstract* yet also *physical* mode, relations between levels or centres of internal tension. One can imagine psycho-physical consonances or dissonances of inner pitch creating a condition of unbalance, of 'overloading' or 'short-circuit', that can only be resolved through an expressive, performative act. Is there, as is felt in dreams and the penumbra of uncertain waking, a syntax of shape, colour, motion, spatial relations, that is somehow located in the mind but 'lies further' than words? Do we experience it when we 'grope for' a word?

We distort the question even when we merely ask it. We give it, inevitably, the flatness and coherence of normal speech. What is discoverable of the thought processes of infants or deaf-mutes, or rather how can the evidence be gathered except in forms already marked by a ready stamp of verbal convention? Only this is evident: that the hybrid nature of the language-experience, its material-immaterial, abstract-concrete, physical-mental dualism is a central *donnée* of consciousness. We cannot escape from the inherent *coincidentia oppositorum*. Each assertion based on either the neurophysiological or the transcendental model of speech utterances is defective to the extent that it does not comprehend its opposite. We are able



Silviano Santiago: psicografando...

Livros

Transe perfeito

EM LIBERDADE, de Silviano Santiago; Paz e Terra; 234 páginas; 480 cruzeiros.

Teria realmente Graciliano Ramos escrito um diário após sua saída da prisão, em 1937, entregando os originais a um misterioso amigo, pedindo, anos mais tarde, que os queimasse? E teria esse amigo mentido a Graciliano, fazendo com que os originais intactos chegassem às mãos de Silviano Santiago, que os traz a público agora?

Claro que tudo isso não passa de uma "ficção", como define seu próprio autor. Ou nem tão claro assim. Em suas frases curtas, em seu estilo seco e torturado, é tão funda e convincente a identificação de Santiago — professor de Literatura na Pontifícia Universidade Católica carioca — com Graciliano que o leitor pode confundir-se. Em vez de fingir que é real o que não passa de pura invenção, não estaria o autor fingindo ser invenção o que é pura realidade?

Pouco importa. Assim como Borges cria livros e autores "inexistentes", ou

como Marguerite Yourcenar parece ter recebido mediunicamente o imperador Adriano — o corpo e a mente de Silviano Santiago são como o "cavalo" que praticamente psicografa as angústias de um Graciliano sem emprego e sem dinheiro, arrasado por quase um ano de prisão. "Libertar-se é caminhar sozinho", diz Graciliano/Silviano. E sua dor se faz tão palpável que, realidade ou ficção, o que conta é a terrível carga de lucidez e sofrimento destas páginas.

FERNANDO PRENTEL



...as angústias do mestre Graciliano

Zora Seljan, Graciliano muda-se para a pensão de dona Elvira, no Catete ("no quarteirão onde moram as irmãs e cantoras Linda e Dircinha Batista"), enquanto a mulher Heloísa viaja para Alagous. Lá, ele começa sua outra viagem: incorporar o espírito do poeta inconfidente Cláudio Manuel da Costa para escrever um conto. Dentro da ficção de Silviano, abre-se espaço para a ficção de Graciliano: "Cláudio será Graciliano. Graciliano redige, mas quem escreve é Cláudio". Como pano de fundo: a opressão do Império, ou a opressão dos negros anos do Estado Novo de Getúlio Vargas.

Essa estranha simbiose psicológica do livro de Silviano Santiago talvez permaneça como uma das mais originais viagens literárias de nosso tempo, ao abrir novos caminhos e reviver antigas dores. Mas que, apesar dos anos, desgraçadamente continuam vivas.

CAIO FERNANDO ABREU

Pura gamação

FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO ("Fragments d'un Discours Amoureux"), Roland Barthes; Francisco Alves; 200 páginas; 600 cruzeiros.

Não é poesia mas produz o assombro dos grandes poemas. Não é uma história de amor mas nele desembocam lembranças de infinitas gamações. Não é filosofia nem psicanálise, nem autobiografia, embora vibre com a presença das três. "Fragmentos de um Discurso Amoroso" é, sim, um poético dicionário: oitenta verbetes que misturam da sedução à angústia da espera, compostos por frases de Proust, Freud ou Goethe, ou mesmo certos "AC", "RH" e "SS" — amigos de quem Barthes colheu frases, reminiscências, achados. Tudo isso para homenagear uma figura banida da sociedade moderna, desprezada nas conversas, exilada do cotidiano: o amor-paixão.

Aqui não se trata de sexo, erotismo ou sentimentalismos. Nem de explicações ou sussurros confessionais. O segredo está em compor o perfil do sujeito apaixonado, fazendo-o falar pelo próprio autor e pelos nomes que margeiam os trechos, página após página. Num estilo que dá voz às manobras mais inconscientes e banais da imaginação apaixonada, Barthes força o leitor a suspeitar que também ele poderia coabitar essas margens. Por que neste dicionário, que despreza referências bibliográficas em prol da circularidade de ritmo, quase todos os verbetes — se bem degustados — dizem respeito às secretas ilustrações das histórias amorosas de cada um.

ANA CRISTINA CÉSAR



Barthes: homenagem ao amor-paixão

o sedução
do estilo
1989 52-53

amais Barthes
consegue interessadamente a linguagem dos exames, escrevem
sentimentos seu discurso sobre o amor, provoca no leitor - mesmo
a identificação que transmite uma certa ideia de si, a identificação
com o amor, a identificação com o amor - uma proximidade pelo ficcional
que não nos dá a ideia de que não controlamos

"XII se pode escrever sem elaborar o
leitor do livro"

consegue uma facilidade de aferrar sobre o leitor
Habilidades e a prosa
muito especial a forma
Nunca citações no formato do livro, Barthes utiliza
maneiras para referenciar nomes que o seduzia
"por um momento" e o levaram a escrever
(pág. 5). Entre Freud ou Foucault, alguns
citas de conversas com amigos, participando
diretos desses fragmentos, os autores. É por
uma química de estilo, o leitor ou se surpreende
que também pode se, co-autor, e descobre
pistas especiais

FRAGMENTOS DE
UM DISCURSO
AMOROSO

LEITURA DE POESIA MODERNA TRADUZIDA

Um poeta traduzido será sempre um poeta traduzido por alguém, de certa forma, com certa dicção, a partir de determinadas opções estéticas e ideológicas, a partir de uma leitura específica. Traduzir poesia é um trabalho de leitura: quando se traduz, se opta sempre por um projeto literário, mesmo que este não fique explícito.

Este curso se propõe a examinar algumas traduções de grandes poetas feitos em português, com ênfase nos modernos, como T.S.Eliot, Maiakovski, Baudelaire, Whitman, Mallarmé, Pound, Kavafis. Pretende discutir que tipo de leitura é realizado no trabalho de tradução - sob que formas esses poetas chegam até nós. Não é portanto um curso técnico, centrado no confronto de original e tradução para checar a "correção" e a "fidelidade" do tradutor. Mas sim de um curso de leitura de poesia moderna traduzida, onde será possível

discutir os conceitos de "correção" e "fidelidade" que cada tradução apresenta ao leitor, e compará-los enquanto projetos literários mais amplos.

O curso se dirige a alunos de Letras, seja de Literatura, seja de Línguas Estrangeiras, de Comunicação, de Filosofia, de Artes. Dirige-se de forma geral àqueles que lêem poesia e desejam participar de uma discussão sobre a poesia moderna e sua tradução - e inclusive praticá-la. Pretende ainda incluir tradutores literários, com trabalhos publicados ou não.

Atividades a serem realizadas em aula:

- leitura de poetas traduzidos e discussão sobre o resultado da tradução no contexto cultural brasileiro (o confronto com o original será realizado quando necessário e possível para ampliar a discussão, e não como objetivo; isto significa que o conhecimento da língua original não é exigência).
- debate com tradutores convidados.
- além dos textos propostos, os alunos contribuirão descobrindo e trazendo outros poetas traduzidos e assim, paralelamente, será elaborado em conjunto um catálogo ou bibliografia comentada sobre a tradução de poesia no Brasil, visando publicação posterior. e comentar
- os alunos terão espaço para apresentar suas próprias traduções de poesia.

Os grifos são de Ana Cristina.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO
COORDENAÇÃO CENTRAL DE ATIVIDADES DE EXTENSÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS

- LEITURA DE POESIA MODERNA TRADUZIDA -

Profa. Ana Cristina Cesar, M.A. em Teoria e Prática da Tradução Literária, Univ. de Essex, Inglaterra.

Curso de extensão que se propõe a examinar algumas traduções de grandes poetas feitas em português, com ênfase nos modernos, como T.S. Eliot, Maiakovski, Baudelaire, Whitman, Mallarmé, Pound, Kavafis. Pretende discutir que tipo de leitura é realizado no trabalho de tradução - sob que formas esses poetas chegam até nós. Não é, portanto, um curso técnico, centrado no confronto de original e tradução para checar a "correção" e a "fidelidade" do tradutor. Mas sim de um curso de leitura de poesia moderna traduzida, onde será possível discutir os conceitos de "correção" e "fidelidade" que cada tradução apresenta ao leitor, e compará-los em quanto projetos literários mais amplos.

Destinatários: graduados e estudantes em Letras, Filosofia, Comunicação e Artes. Tradutores. Interessados na teoria e na prática da tradução de poesia moderna.

Época de realização: 18 de agosto a 24 de novembro de 1983

Horário das aulas: 5as feiras de 18 às 20 horas

Taxa: Cr\$ 30.340,00 (modo de pagamento: na matríc. 7.585,00 + 3 parcelas de 7.585,00 cada uma)

Inscrições: até o dia 17 de agosto, na CCE/PUC, rua Marquês de S. Vicente 225, casa XV, Gávea, tel. 274-4148 e 274-9922, ramal 335, no horário de 8h. 30m. às 11h. 30m. e de 13h. 30m. às 21h. 30m.

- NÚMERO DE VAGAS LIMITADO -

OBS.: os cursos da CCE são autofinanciados; portanto, a sua realização está subordinada a um número mínimo de inscrições.

(DISTRIBUIÇÃO GRATUITA)

AGOSTO

Whitman

~~Whitman~~

18: apresentaco. oral. bibliopake, programa. minha experiencia
propor traducoes feitas por eles, saber linguas que eles falam. Pequena
poema: Whitman - original, Geu Campos, e Oswaldino Marques

25: Maickovski - portugues Brazil/Portugal

Whitman

SETEMBRO

1: T.S. Eliot: the love song of J. Alfred Prufrock

Maickovski

~~Whitman~~

8: Gogyra

apresentaco

15: T.S. Eliot

Eliot

22: Paulos - Wallace Stevens

29:

Baudelaire

OCTUBRO

6:

13:

Paulo Mendes Campos -

20:

27:

NOVEMBRO

3:

10:

17:

24:

Whitman POC

Whitman de José Campos

selección os poemas que Jorge Inceder

publicado 1915

- T.S. Eliot
- Pound
- Whitman
- Maiakovski
- Baudelaire
- Mallarmé
- Paulo Mendes Campos
- José Paulo Poes
- Paulo Henrique Brito

~~The Wasteland~~

~~texto: Abril e o mês cruel dos meses~~

Xerox Campos de Amor de J. Alfred
Pruferck

publicado ¹⁹1915

As comparações duas versões do mesmo poema, pretendo averiguar de que forma os tradutores interviram enquanto criadores - como manipulam os sons - quando traduzem, fazem ainda literatura? Se, como diz Pavet, literatura é linguagem sobrecarregada de sentido ao máximo possível, a tradução poderá ser fiel a essa concentração máxima do literário ou, ao contrário, afastar-se do literário, inflacionar a expressão, manifestar um excesso, uma dispersão de sentido através da intenção explicativa. Toda tradução corre o risco da explicação.

Este é o 1º ponto. O literário em questão.

Inflação x concentração máxima
didatismo x recusa poética

O 2º ponto é a dicção.

Em português, há uma clara tendência para tornar o verso "nobre". O poético é identificado ao falar nobre (em oposição ao falar coloquial). Este falar nobre tem uma série de características (uso de léxico mais raro, inversões de palavras). A geração de 45 (de onde surgem muitos tradutores importantes de poesia) rehabilita o verso nobre (em reação ao modernista, "contribuição milionária de todos os versos"). Esta identificação do nobre

→ Só o cotejo (original / tradução ou entre 2 traduções) pode determinar estes limites v. (Moriakovski)

(Lusitanedo) ao p^oético vai marcar toda uma linha de tradução. O Eliot de Van Junqueira é decididamente reconhecido por esta opção estética de 45 - enquanto que o próprio Eliot não marcou em sua poesia ~~esta~~ esta opção. ~~o~~ ~~estilo~~ ~~de~~ ~~seu~~ ~~dicção~~ e é mais próxima do registro coloquial ou "neutro". ~~o~~ ~~estilo~~ ~~de~~ ~~seu~~ ~~poema~~ é construída através da justaposição de diferentes fala ~~os~~ ~~em~~. Nas Van Junqueira aprecia o tom nobre, ~~o~~ ~~estilo~~ ~~de~~ ~~seu~~ ~~poema~~ (isto pode ser percebido claramente na comparação com Idelma), a tal ponto que até os poemas que pretendem reproduzir diálogos coloquiais são "descolados", ~~trabalhosos~~ ~~descolados~~ "dublados" (a dublagem como tradução não coloquial do diálogo). ~~o~~ ~~estilo~~ ~~de~~ ~~seu~~ ~~poema~~ de vocabulário de Van também aponta para esta apreciação. Desta forma sua tradução reduz o impacto de justaposição de 2 tons distintos.

3 tipos de poesia:

1) 3º ponto: melopeia - fonopeia - logopeia : ~~distinção~~

quando as palavras
estão carregadas de
alguma propriedade
mimica

o jogo das
imagens da
imaginação
visual

"a dança do intelecto
entre as palavras"

1) Tradutor deve compreender ~~qual~~ ~~é~~ ~~o~~ ~~tipo~~ ~~de~~ ~~poesia~~ (ou o predomínio) com que está lidando.

V. Pound (Essays) p. 25

as traduções de Whitman, Oswaldino Marques, mantêm
- ritmo do versículo, o verso longo, musical, fluente,
que impõe uma oralidade, uma espécie de convocação
retórica, um tom de convencimento. Já Geir Campos
quebra o verso longo, e essa quebra não "facilita" a
leitura como seria sua intenção (a não ser que o "oral" ^{ou "oral"}
é identifique com o verso curto): rompe a retórica
de Whitman, não reproduz a ^{sua} oralidade (apenas
colocaliza em vez de oralizar - distingue ^{com} o lógico de
lím. falada), entrecorta o ritmo e torna o poema
objeto para ser lido e não falado em voz alta. O
verso perde ~~seu~~ poder de convencimento, que
fica entregue apenas ao conteúdo.

Obviously but also fundamentally, they are philosophical.¹ We have seen how much of the theory of translation—if there is one as distinct from idealized recipes—pivots monotonously around undefined alternatives: 'letter' or 'spirit', 'word' or 'sense'. The dichotomy is assumed to have analysable meaning. This is a central epistemological weakness and sleight of hand. Even during those periods in the history of thought when epistemology was acutely critical and self-critical, when the nature of the relations between 'word' and 'sense' came under stringent review, arguments on translation have proceeded as if the issue were trivial or resolved or of another jurisdiction. In whatever form it is put, *non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu* assumes precisely that which requires demonstration. It predicates a literal meaning attached to verbal units, normally envisaged as single words in a purely lexical setting, which differs from, and whose straightforward transfer will falsify, the 'true sense' of the message. Depending on the degree of logical sophistication available to him, the writer on translation will treat 'meaning' as more or less inherently transcendental. The underlying image is crude and, more often than not, left vague. 'Meaning' resides 'inside the words' of the source text, but to the native reader it is evidently 'far more than' the sum of dictionary definitions. The translator must actualize the implicit 'sense', the denotative, connotative, illative, intentional, associative range of significations which are implicit in the original, but which it leaves undeclared or only partly declared simply because the native auditor or reader has an immediate understanding of them. The native speaker's at-homeness, largely subconscious because inherited and cultural-specific, in his native tongue, his long-conditioned immersion in the appropriate context of the spoken or written utterance, make possible the economy, the essential implicitness of customary speech and writing. In the 'transference' process of translation, the inherence of meanings, the compression through context of plural, even contradictory significations 'into' the original words, get lost to a greater or lesser

¹ Previously, one would have said 'theological'. The change is one of terminological 'respectability'. But it is their rejection of this conventional change, and their refusal to allow the implicit differentiation, which give to the work on translation of Rosenzweig and Walter Benjamin its special depth and importance.

degree. Thus the mechanics of translation are primarily explicative, they explicate (or, strictly speaking, 'explicitate') and make graphic as much as they can of the semantic inherence of the original. The translator seeks to exhibit 'what is already there'. Because explication is additive, because it does not merely restate the original unit but must create for it an illustrative context, a field of actualized and perceptible ramification, translations are inflationary. There can be no reasonable presumption of co-extension between the source text and the translation. In its natural form, the translation exceeds the original or, as Quine puts it: 'From the point of view of a theory of translational meaning the most notable thing about the analytical hypotheses is that they exceed anything implicit in any native's dispositions to speech behavior.'¹

This is unavoidable given the fact that the epistemological and formal grounds for the treatment of 'meaning' as dissociable from and augmentative to 'word' are shaky at best. The underpinning argument is not analytic but circular or, in the precise sense, circumlocutionary. It assumes an analysable understanding of the procedures by which 'meanings' are derived from, are internal to, or transcend 'words'. But it is just this understanding which translation claims to validate and enact (the circularity involved in the case makes the assertions of Whorf so central and vulnerable). To put it another way: from Cicero and Saint Jerome until the present, the debate over the extent and quality of reproductive fidelity to be achieved by the translator has been philosophically naïve or fictive. It has postulated a semantic polarity of 'word' and 'sense' and then argued over the optimal use of the 'space between'. This crude scheme undoubtedly reflects the ways in which we go about natural speech. It corresponds to that twofold motion of reference ('looking up') and expansive restatement which impels much of natural discourse. 'The intuitions,' allows Quine, 'are blameless in their way.' The theory of translation, so largely literary and *ad hoc*, ought not to be held to account for having failed to solve problems of meaning, of the relations between words and the composition of the world to which logic and metaphysics continue to give provisional, frequently contradictory answers. The fault, so far as the theory goes, consists

¹ W. van Orman Quine, *Word and Object*, p. 70.

Chit:
Poesia

Thad. Nam Junguira
1981

I. O ENTERRO DOS MORTOS

O poema longo
num poema longo, alguns poetas podem ser deliberadamente
"menos poéticos" do que os outros: não se podem ser
detecados, mas sabem no instante

Abril é o mais cruel dos meses, germina
Lilases para além da terra morta, mistura
Memória e desejo, aviva

Agónicas raízes com a chuva da primavera.

O inverno nos agasalhava, envolvendo

A terra em neve deslembada, nutrido

Com secos tubérculos o que ainda restava de vida.

O verão nos surpreendeu, caindo do Starnbergsee

Com um aguaceiro. Paramos junto aos pórticos

E ao sol caminhamos pelas aléias do Hofgarten,

Tomamos café, e por uma hora conversamos.

Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.

Quando éramos crianças, na casa do arquiduque,

Meu primo, ele convidou-me a passear de tremó.

E eu tive medo. Disse-me ele, Maria,

Maria, agarra-te firme. E encosta abaixo deslizamos.

Nas montanhas, lá, onde livre te sentes.

Leio muito à noite, e viajo para o sul durante o inverno.

Que raízes são essas que se arraigam, que ramos se esgalham
Nessa imundície pedregosa? Filho do homem,

Não podes dizer, ou sequer estimas, porque apenas conheces

Um feixe de imagens fraturadas, batidas pelo sol.

E as árvores mortas já não mais te abrigam, nem te consola o
canto dos grilos,

E nenhum rumor de água a latejar na pedra seca. Apenas

Uma sombra medra sob esta rocha escarlate.

Monique

10

Amos
more

10-13-81

Filho do homem
Esquiel II:1

Esquiel

10-13-81

(Chega-te à sombra desta rocha escarlata),
E vou mostrar-te algo distinto
De tua sombra a caminhar atrás de ti quando amanhece
Ou de tua sombra vespertina ao teu encontro se elevando;
Vou revelar-te o que é o medo num punhado de pó.

50

*Frisch weht der Wind
Der Heimat zu
Mein Irisch Kind,
Wo weilest du?*

“Um ano faz agora que os primeiros jacintos me deste;
Chamavam-me a menina dos jacintos.”

— Mas ao voltarmos, tarde, do Jardim dos Jacintos,
Teus braços cheios de jacintos e teus cabelos úmidos, não pude
Falar, e meus olhos se enevoaram, eu não sabia
Se vivo ou morto estava, e tudo ignorava
A inquirir o coração da luz, o silêncio.
Oed' und leer das Meer.

40

Madame Sosostris, célebre vidente,
Contraíu incurável resfriado; ainda assim,
E conhecida como a mulher mais sábia da Europa,
Com seu trêfego baralho. Esta aqui, disse ela,
É tua carta, a do Marinheiro Fénicio Afogado.
(Estas são as pérolas que foram seus olhos. Olha!)
Eis aqui Beiaadona, a Madona dos Rochedos,
A Senhora das Situações.

50

Aqui está o homem dos três bastões, e aqui a Roda da Fortuna,
E aqui se vê o mercador zaralho, e esta carta,
Que em branco vês, é algo que ele às costas leva,
Mas que a mim proibiram-me de ver. Não acho
O Enforcado. Receia morte por água.
Vejo multições que em círculos perambulam.
Obrigada. Se encontrares, querido, a Senhora Equitone,
Diz-lhe que eu mesma lhe entrego o horóscopo:
Todo o cuidado é pouco nestes dias.

90

60

Cidade irreal,
Sob a fulva neblina de uma aurora de inverno,
Fluta a multidão pela Ponte de Londres, eram tantos,
Jamais pensei que a morte a tantos destruíra.
Breves e entrecortados, os suspiros exalavam,
E cada homem finca o olhar adiante de seus pés.
Galgava a colina e percorria a King William Street,
Até onde Saint Mary Woolnoth marcava as horas
Com um dobre de morte ao fim da nona badalada. *do 9*
Vi alguém que conhecia, e o fiz parar, aos gritos: “Stetson,
Tu que estiveste comigo nas galeras de Mylae!
O cadáver que plantaste ano passado em teu jardim
Já começou a brotar? Dará flores este ano?
Ou foi a imprevista geada que o perturbou em seu leito?
Conserva o Cão à distância, esse amigo do homem,
Ou ele virá com suas unhas outra vez desenterrá-lo!
Tu! Hypocrite lecteur! — mon semblable —, mon frère!”

70

dk

Mylae: Mylazzo, porto de Sicilia

91

II. UMA PARTIDA DE XADREZ

Sua cadeira, como um trono luzidio,
Fulgia sobre o mármore, onde o espelho
Suspenso em pedestais de uvas lavradas,
Entre as quais um dourado Cupido espreitava
(Um outro os olhos escondia sob as asas).
Duplicava as chamas que nos sete braços
Do candelabro ardiam, fuscando
Sobre a mesa um clarão a cujo encontro
Subia o esplendor de suas jóias
Em rica profusão do escrínio (derramadas;
Em frascos de marfim e vidros coloridos
Moviam-se em surdina seus perfumes raros,
Sintéticos unguentos, líquidos e em pó,
Que perturbavam, confundiam e afojavam
Os sentidos em fragrâncias; instigados
Pelas brisas refrescantes da janela,
Os aromas ascendiam, excitando
As esguias chamas dos círios, espargiam
Seus eflúvios pelo teto ornamentado,
Agitando os arabescos que o bordavam.
(Emoldurada em pedras multicores,
Uma enorme carcaça submarina,
De cobre revestida, latejava
Revérberos de verde e alaranjado,
Em cuja triste luz um delfim nadava.
Acima da lareira era exibida,
Como se uma janela desse a ver

OK 80

90

100

92

51
A lenda de Filomena (mit. gr.): esposa dos reis de seu avô e do seu pai, que lhe amavam e
seguiu a milagreira Branca-Neve, e chegou à casa branca em pleno em que estava a
disputar. As irmãs invejosas do seu marido e do seu filho, cujo corpo estavam a fazer
tecer também mais. Os reis, ao deitar e impediram, transformando Filomena em نومרון e
fazendo em andorinha

O cenário silvestre, a transfiguração
De Filomena, pelo bárbaro rei
Tão rudemente violada; embora o rouxinol
Todo o deserto enchesse com sua voz
Inviolável, a princesa ainda gemia,
E o mundo ela persegue ainda,
"Tiu tiu" para ouvidos já cerrados.
E outros murchos vestígios do tempo
Sobre as paredes do passado evocavam;
Expectantes vultos recurvos se inclinaram,
Silenciando o quarto enclausurado.
Passos arrastados na escada. A luz
Do fogo, sob a escova, seus cabelos
Eriçavam-se em agulhas flamejantes,
Inflamavam-se em palavras. Depois,
Em selvagem quietude mergulharam.

120

"Estou mal dos nervos esta noite: Sim, mal. Fica comigo.
Fala comigo. Por que nunca falas? Fala.
Em que estás pensando? Em que pensas? Em que?
Jamais sei o que pensas. Pensa."

Penso que estamos no beco dos ratos
Onde os mortos seus ossos deixaram.

"Que rumor é este?"

O vento sob a porta.
"E que rumor é este agora? Que anda a fazer o vento lá fora?"
Nada, como sempre. Nada.

130

"Não sabes"
Nada? Nada vês? Não recordas
Nada?"

Recordo-me
Daquelas pérolas que eram seus olhos.

"Estás ou não estás vivo? Nada existe em tua cabeça?"

Mas

O O O O este Rag shakespeareo
— Tão elegante

95

Tão inteligente

140 "Que farei agora? Que farei?

Sairei às pressas, assim como estou, e andarei pelas ruas Com meu cabelo em desalinho. Que faremos amanhã? Que faremos jamais?

O banho quente às dez.

E caso chova, um carro às quatro. Fechado.

E jogaremos uma partida de xadrez, apertando olhos sem pálpebras

A espera de uma batida na porta.

Quando o marido de Lil deu baixa, eu disse

— Não sabia então medir minhas palavras, eu mesmo disse a ela

150 'DEPRESSA É TARDE VAMOS FECHAR

Agora que Alberto está para voltar, vê se te cuida um pouco.

'Ele vai querer saber o que fez você com o dinheiro que ele deu Para ajeitar esses seus dentes. Foi isso o que ele fez, eu estava lá.

Arranca logo todos eles, Lil, e põe na boca uma dentadura decente.

Foi isso o que ele disse, juro, já não agüento ver você assim.

Muito menos eu, disse, e pensa no pobre Alberto

Ele serviu o exército por quatro anos, quer agora se divertir.

E se você não o fizer, outras o farão, disse.

Ah, é assim. Ou qualquer coisa de parecido, respondi.

160 Então saberei a quem agradecer, disse ela, fitando-me nos olhos.

DEPRESSA É TARDE VAMOS FECHAR

Se não lhe agrada, faça o que lhe der na telha.

Outras podem escolher e passar logo a mão, se você não pode,

Mas se Alberto sumir, não foi por falta de aviso.

Voocê devia se envergonhar, disse, de parecer tão passada.

(E ela só tem trinta e um anos.)

Não sei o que fazer, disse ela, com um ar desapontado.

Foram essas pílulas que tomei para abortar, disse.

(Ela já teve cinco filhos, e ao parir o mais novo, Jorge, quase morreu.)

170 O farmacêutico disse que tudo correria bem, mas nunca mais fui a mesma.

Você é uma perfeita idiota, disse eu.

Bem, se Alberto não deixar você em paz, aí é que está.

Por que você se casou se não queria filhos?

DEPRESSA É TARDE VAMOS FECHAR

Bem, naquele domingo em que Alberto voltou para casa, eles serviram um pernil assado

E me convidaram para jantar, a fim de que eu o saboreasse ainda quente.

DEPRESSA É TARDE VAMOS FECHAR

DEPRESSA É TARDE VAMOS FECHAR

Boanoite Bill. Boanoite Lou. Boanoite May. Boanoite.

180 Tchou. 'Noite. 'Noite.

Boa-noite, senhoras, boa-noite, gentis senhoras, boa-noite. boa-noite.

2
pase 364

I. O ENTERRO DOS MORTOS

Abril é o mais cruel dos meses, germinando
Lilases na terra morta, misturando
Lembranças e desejos, excitando
Com chuva primaveril a tórpida raiz.
Aquecia-nos o inverno recobrimdo
A terra de esquecedora neve, alimentando
Com tubérculos secos vida mínima.
O verão nos surpreendeu, com chuvas
Sobre o Starnbergersee; na colunata paramos ¹
E com o sol prosseguimos Hofgarten a dentro
E tomámos café e conversamos,
Bin gar keine Russin, ^{menho da Alemanha} ~~stamm aus Litauen~~, echt deutsch.
E quando crianças, visitando
O arquiduque, meu primo, com ele andei
De trenó. E tive medo. Ele disse, Maria,
Maria, segure firme. E descemos.
Nas montanhas, lá nos sentimos livres.
Leio, quase toda a noite, e no inverno vou ao sul.

Que raízes brotam, que ramos gimpam
Desse entulho pedregoso? Filho do homem,
Dizer ou supor não podes, só conheces
Um feixe de imagens quebradas batidas de sol;
E a árvore morta não dá asilo, o grilo, alívio
E a pedra seca nenhum murrúrio de água,
Há sombra apenas sob essa rocha vermelha, ²
(Vem para a sombra da rocha vermelha),
E te mostrarei qualquer coisa diferente

Da sombra que atrás de ti carminha de manhã
Ou da que à tarde se ergue ao teu encontro;
O medo mostrarei em um punhado de pó.

20

30

35

frisch weht
 Frisch weht der Wind
 Der Heimat zu: *meu vale*
 Mein irisch Kind,
 Wo weilst du?
O vento frêz vane
a pátria
meu criança irlandês
Onde fica você?

"Há um ano me deste os primeiros jacintos
 E a moça dos jacintos me chamaram." – No entanto
 Quando voltamos, tarde, do jardim dos jacintos,
 Teus braços cheios, teus cabelos úmidos,
 Falar não pude, os olhos me faltaram,
 Nem vivo nem morto eu estava e nada sabia,
 No âmago da luz contemplando o silêncio.
 Oed' und leer das Meer. *mistério e aqui o mar*

40

Madame Sosostris, famosa clarividente,
 Estava seriamente resfriada, não obstante ser considerada
 A mais sábia mulher em toda a Europa,
 Com um malicioso baralho. Aqui, ela diz, está sua caíta,
 O Marinheiro Fenício afogado,³
 (Those are pearls that were his eyes. Olhe!)⁴
 Aqui está Beladona, a Dama dos Rochedos,
 A dama das circunstâncias. Aqui está
 O homem dos três bordões e aqui a Roda
 E aqui o mercador caolho. Esta carta que é branca
 É alguma coisa que ele leva às costas
 Mas que me é proibido olhar. Não encontro
 O Enforcado. Tenha medo da morte pela água.
 Vejo multidões caminhando em um círculo.
 Obrigada. Encontrando a sra. Equitone
 Diga-lhe que o horóscopo eu mesma o levarei:
 Hoje em dia é preciso ter cautela.

Cidade irreal,

Sob o escuro nevoeiro da aurora hibernal,
 Flui a multidão sobre a Ponte de Londres, tantos,
 Jamais pensei que a morte tantos houvesse desfeito.
 Raros, curtos suspiros e cada homem
 Os olhos fixos nos pés.
 Fluíam morro acima e King William Street abaixo,
 Para onde Saint Mary Woolnoth assinalava as horas
 Com surdo som no extremo soar das nove.⁵
 Eis, vejo um conhecido; paro-o e grito: "Stetson!"⁶
 Tu que estavas comigo nos barcos em Mylae!⁷
 O cadáver que o ano passado em teu jardim plantaste
 Começou a brotar? Dará flores este ano?
 Ou a súbita geada o leito perturbou-lhe?
 Oh, guarda o Cão à distância, é amigo dos homens,⁸
 Ou com as unhas o desenterrará!
 Tu! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!"

II - UMA PARTIDA DE XADREZ

The Chair she sat in, like a burnished throne,¹
Refulgia no mármore onde o espelho,
Em suportes lavrados com parras e uvas
De onde espreitava um Cupido dourado
(E um outro escondia os olhos sob a asa)
Duplicava de um lustre as sete chamas
Reverberando sobre a mesa a luz
Como se ao encontro dessa luz se erguesse
O resplendor das jóias emanado
Em profusão de estojos de cetim.
Frascos de vidro e de marfim, abertos,
Ocupavam perfumes estranhos, sintéticos,
Em pó, fluidos, em pasta - perturbavam,
Confundiam, afogavam os sentidos em aromas
Que subindo com a brisa da janela
Encorpavam no lustre as sete chamas
E esfargando vapores no laquear
Animavam os desenhos do teto de entalhe
Toras vindas do mar, contendo cobre, flamejavam²
Alarznjado e verde, entre pedras de cor;
Na luz triste nadava um delfim cinzelado.
Sobre a antiga estrutura da lareira via-se,
Como janela a abrir para cena silvestre;
Fijomena (a metamorfose) violentada
Pelo bárbaro rei; no entanto o rouxinol
Com voz inviolável o deserto enchia.
E sem cessar chorava e ainda segue o mundo
"Jug Jug" para ouvidos imundos.³
E outros fanados tronchos do tempo pendiam
Das paredes; figuras de olhos fixos
Inclinadas, o silêncio impunham.
Pela escada passos se enredavam. À luz do fogo,

Sob a escova, seus cabelos, dardos luminosos,
Em expressões ardentes se espalhavam
Para depois cair em quietação selvagem.

"Estou com os nervos tensos esta noite. Sim, tensos.
Fique comigo. Fale comigo. Você nunca fala. Fale.
Em que você está pensando? Que pensa? Que?
Eu nunca sei o que você está pensando. Pense."

Penso que estamos na viela dos ratos
Onde os mortos perderam os ossos.

"Que ruído é esse?
O vento sob a porta.
"Que ruído é esse agora? Que está fazendo o vento?"
Nada outra vez nada.

Nada sabe? Nada vê? De nada
Se lembra?"

Eu me lembro
Those are pearls that were his eyes.
"Você está vivo, ou não? Nada tem na cabeça?"

Ó Ó Ó Ó esse farrapo shakespearean . . .⁴
É tão elegante
Tão inteligente
"Que farei agora? Que farei?
Correrei para fora como estou e andarei na rua
Com os cabelos soltos assim. Que faremos amanhã?
Que faremos sempre?"

Sòmente

Água quente às dez.
I se chover, carro fechado às quatro.
Jogaremos uma partida de xadrez,
Comprimindo os olhos sem pálpebras e esperando uma batida na porta.

Quando o marido de Lil deu baixa eu disse . . .
No duro, disse a ela eu mesma,
FAVOR ESTÁ NA HORA⁵
Agora que Alberto chega vê se te arranja um pouco.
Ele vai perguntar o que você fez do dinheiro que te deu
Pros dentes. Deu, eu estava lá.
Arranque todos Lil, põe uma dentadura bacana.
Ele disse, juro: não aguento olhar pra você.
E eu disse: nem eu aguento mais; e pense no pobre Alberto
Quatro anos de exército, quer aproveitar;
E se você não dá o que ele quer outras dão, eu disse.
Oh, é assim, ela disse. Coisa que o valha, respondi.

Muito obrigada, ela disse e me olhou de cima a baixo.

FAVOR ESTÁ NA HORA

Mesmo sem gostar vá em frente, eu disse.

Outras podem querer apanhar o que você não quer.

Mas se Alberto te dá o fora não é por falta de aviso.

Você devia ter vergonha, eu disse, de parecer tão velha.

E ela só com trinta e um.

E daí? ela disse e fechou a cara.

É das pílulas que eu tomei pra botar fora.

(Ela já teve cinco e quase morreu do Jorginho).

O farmacêutico falou que ia dar certo mas nunca mais fui a mesma. ¹⁶⁰

Você é *mesmo* uma doida, eu disse. ^{OK}

Se Alberto não te deixa em paz é isso, eu disse,

Pra que casou se não quer filhos?

FAVOR ESTÁ NA HORA

Bem, quando Alberto voltou, no domingo, tiveram um presunto quente.

E me convidaram pra jantar, pra ver a beleza dele quente. . .

FAVOR ESTÁ NA HORA

FAVOR ESTÁ NA HORA

B'a noite Bill. B'a noite Lou. B'a noite May. B'a noite. ¹⁷⁰

Tchau. B'a noite. B'a noite.

Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night.

14-2-55

Seu Campos
Folhas das Folhas de Relva
Bucaliense, 1983.

NÃO ME FECEM AS PORTAS

Não me fechem as portas, orgulhosas bibliotecas,
pois justamente o que estava faltando em suas prateleiras apinhadas, é o que venho trazer
— mal acabando de sair da guerra, um livro que escrevi:
pelas palavras do meu livro, nada; pelas intenções, tudo!
Um livro à margem,
sem nada a ver com os restantes, e que não pode ser sentido só com o intelecto.
Vocês, porém, com seus silêncios latentes, a cada página não de estremecer maravilhad.

POETAS DE AMANHÃ

Poetas de amanhã: arautos, músicos, cantores de amanhã!
Não é dia de eu me justificar e dizer ao que vim;
mas vocês, de uma nova geração, atlética, telúrica, nativa,
maior que qualquer outra conhecida antes — levantem-se: pois têm de me justificar!

Eu mesmo faço apenas escrever uma ou duas palavras indicando o futuro;
faço tocar a roda para a frente apenas um momento e volto para a sombra correndo.

Eu sou um homem que, vagando a esmo, sem de todo parar, casualmente passa a vista por vocês

e logo desvia o rosto, deixando assim por conta de vocês conceituá-lo e prová-lo, a esperar de vocês as coisas mais importantes.

COM VOCE

Desconhecido, se você vier passando e der comigo e me quiser falar — por que não há de falar comigo? E eu, por que também não haveria de falar com você?

VOCE, LEITOR

Você, leitor, que pulsa de vida e orgulho e amor, assim como eu: para você, por isso, os cantos que aqui seguem!

DO INQUIETO OCEANO DA MULTIDÃO

Do inquieto oceano da multidão
veio a mim uma gota gentilmente
suspirando:

— Eu te amo, há longo tempo
fiz uma extensa caminhada apenas
para te olhar, tocar-te,
pois não podia morrer
sem te olhar uma vez antes,
com o meu temor de perder-te depois.

— Agora nos encontramos e olhamos,
estamos salvos,
retorne em paz ao oceano, meu amor,
também sou parte do oceano, meu amor,
não estamos assim tão separados,
olhe a imensa curvatura,
a coesão de tudo tão perfeito!
Quanto a mim e a você,
separa-nos o mar irresistível
levando-nos algum tempo afastados,
embora não possa afastar-nos sempre:
não fique impaciente num breve espaço —
e fique certa de que eu saúdo o ar,
a terra e o oceano,
todos os dias ao pôr-do-sol
por sua amada causa, meu amor.

O HIMENI Ó HIMENEUI

O himeni! Ó himeneui!
Por que, me atormenta assim?
Por que, me provoca só
durante um breve momento?
Por que é que não continua?
Por que, perde logo a força?
Será porque, se durasse
além do breve momento,
logo me mataria
com certeza?

56

MOMENTOS AO NATURAL

Momentos ao natural,
quando vocês vêm a mim...
Ah, estão aí agora, agora dêem-me
somente alegrias libidinosas,
dêem-me o charco das paixões, a vida
lúbrica e bruta,
eu hoje vou desposar as noivas da Natureza,
e hoje à noite também,
estou com aqueles que acreditam
em prazeres largados,
eu compartilho as orgias de meia-noite
dos jovens, danço com os dançarinos
e bebo com os que gostam de beber,
ecos ressoam com os nossos nomes felizes,
pego um baixote para meu mais caro amigo,
deve ser um anaífabsto, um marginal,
bronco, deve ser um dos condenados
por outros por alguma coisa feita;
eu não vou mais representar — por que haveria
de me exilar de entre meus companheiros?
Ó criaturas enjeitadas,
eu pelo menos não vou enjeitá-las;
venho correndo para o meio de vocês,
quero ser o poeta de vocês,
e para vocês eu hei de ser mais
que qualquer dos restantes.

CERTA VEZ NUMA CIDADE

Certa vez eu passei
por uma cidade bem populosa,
guardando no meu cérebro impressões
para futuro emprego,
com suas ruas, sua arquitetura,
costumes, tradições,
embora dessa cidade eu agora
me lembre apenas de um
que encontrei por acaso
e me deteve por amor de mim

57

e juntos estivemos
dia por dia e mais noite por noite
— posso afirmar que só me lembro mesmo
dessa mulher que se apegou a mim
apaixonadamente,
de quanta vez andamos, nos amamos,
de novo nos deixamos,
de novo ela a pegar-me pela mão,
e eu sem precisar ir:
veja-a bem perto a meu lado
de tristes lábios trêmulos
calados.

FEITO ADÃO DE MANHÃ CEDO

Feito Adão de manhã cedo
deixando o seu abrigo a caminhar
refeito pelo sono
— olhem por onde eu passo,
escutem minha voz, cheguem mais perto,
toquem em mim, encostem
as palmas de suas mãos em meu corpo
quando eu passar:
não precisam ter medo do meu corpo.

58

Calamus (folhas soltas)

SEJA VOCÊ QUEM FOR

Seja você quem for
agora segurando minha mão,
sem uma coisa há de ser tudo inútil
— é um leal aviso o que lhe dou
antes que continue a me tentar:
não sou aquele que você imagina,
mas muito diferente.

Quem é que gostaria
de vir a ser um seguidor meu?
Quem é que gostaria de lançar
sua candidatura ao meu afeto?

O caminho é suspeito;
o resultado é incerto, destrutivo talvez
teriam que abrir mão de tudo mais
tendo eu a pretensão
de ser seu padrão único e exclusivo;
sua iniciação haveria de ser ainda assim
extensa e fatigante,
toda a teoria da sua vida passada
e toda conformidade com as vidas em
precisariam ser abandonadas;
por isso deixe-me agora
antes de perturbar-se ainda mais,
deixe cair sua mão do meu ombro,
coloque-me de lado e siga seu caminho.

59

Ou então às ocultas
em algum bosque, por experiência,
ou ao ar livre atrás de alguma pedra
(pois em qualquer aposento
sob um teto de casa eu não me mostro
nem quando há gente junta
e em bibliotecas fico feito um mudo,
um esmagado, um não-nascido ou morto),
mas com você a sós
no alto de uma colina talvez,
espiando primeiro para ver
se por ali por descuido não vem
por muitas milhas em torno
pessoa alguma,
ou talvez com você a velejar no mar
ou pela praia ou nalguma ilha tranqüila
— aí você pousar os lábios sobre os meus
estão eu deixo
no longo beijo pausado do camarada
ou o beijo do novo esposo,
pois eu sou o camarada
e eu sou o novo esposo.

Ou se você quiser,
metido por baixo da sua roupa
onde eu possa sentir o soluçar
do seu coração ou
em cima dos seus quadris descansar,
levar-me quando for
por terra ou pelo mar
— pois desse jeito tocar em você
é bastante, é melhor,
e assim ao seu silencioso contato
eu adormeceria e poderia
ser levado por toda a eternidade.

Já ao decorar estas folhas
o que você tem de cor é o perigo,
pois a estas folhas e a mim
dificilmente você há de compreender:
inicialmente elas lhe escaparão

60

e depois mais ainda,
e com certeza lhe escaparei eu, repare bem,
no instante mesmo em que você imagina
ter-me captado sem qualquer sombra de dúvida
— acabo de escapar, você está vendo.

Pois não é pelo que dentro dele eu botei,
que escrevi este livro;
nem há de ser pela simples leitura
que o hão de assimilar
nem mesmo aqueles que me conhecem melhor
e me admiram e juram que me apreciam,
nem se hão de exibir triunfalmente
(excetuados no máximo alguns bem poucos)
os candidatos ao meu amor,
nem meus poemas hão de sempre fazer bem
— hão de fazer mal nessa mesma proporção
ou talvez mais —
pois tudo será inútil sem aquilo
em que você devia crer todas as horas
sem vacilar jamais,
aquilo a que eu me ia referindo:
por tudo isso, deixe-me
e siga seu caminho.

POR TI, Ó DEMOCRACIA

Vem, tornarei o continente indissolúvel,
farei a mais esplêndida das raças
que o sol jamais clareou,
farei terras magnéticas divinas
com o amor dos camaradas,
com o duradouro amor dos camaradas.

Hei de plantar o companheirismo
denso como o arvoredo a margear
todos os rios da América,
e ao longo das margens dos grandes lagos
e pelos prados todos
farei cidades inseparáveis

ou de idade avançada;
vocês que passam pelo Mississippi
ou pelos afluentes e alagados
do Mississippi;
vocês, amoráveis barqueiros e mecânicos;
vocês, difíceis;
vocês, gêmeos; vocês
de todas as procissões que se movem
ao longo das ruas
— entre vocês eu quero me infiltrar
até ver que passou a ser comum
andarem de mãos dadas!

ÀS VEZES COM A PESSOA A QUEM AMO

Às vezes com a pessoa a quem amo
fico cheio de raiva
por medo de estar só eu dando amor
sem ser retribuído;
e agora eu penso que não pode haver amor
sem retribuição, que a paga é certa
de uma forma ou de outra.
(Amei certa pessoa ardentemente
e meu amor não foi correspondido,
mas foi daí que eu tirei estes cantos.)

EM MEIO À MULTIDÃO

Em meio à multidão de homens e mulheres
dou com alguém a chamar por mim
por meio de sinais secretos e divinos:
de ninguém mais toma conhecimento
— pai, marido, mulher, irmão ou filho,
não tem parente mais chegado que eu —
há alguns que fazem confusão,
mas esse não,
esse aí me conhece.

Ah amante e perfeito semelhante,
eu bem sabia que você me encontraria

com tão débeis disfarces,
e quando eu o encontrei
percebi que também eu o reconhecia
pelo mesmo em você.

A SOMBRA IMAGEM MINHA

A sombra imagem minha
que para cá e para lá
vai procurando um jeito de viver
através da conversa, da barganha
— quantas vezes eu dou por mim parado
a ver por onde ela passa,
quantas vezes indago e ponho em dúvida
que aquilo seja realmente eu;
mas entre os meus amantes
e no cantarolar destas canções,
ah, eu não duvido jamais
que aquilo seja realmente eu.

e certos como a aurora
eles se fundem, desaparecem.

Ó terras vitoriosas, exultem!
Vocês venceram — não lá
naqueles horrorosos campos avermelhados:
aqui e daqui é a vitória de vocês!

Fundam-se, exércitos, e desapareçam!
Dispensem seus homens de farda azul,
todos fora de forma e para sempre
ponham de lado as suas armas de morte:
para vocês outras armas e campos
daqui em diante, para o Sul ou para o Norte,
com mais sadias guerras — doces guerras
que dão vida.

VOCALISMO
(fragmento)

2.

Que há comigo que assim
me faz estremecer ao ouvir vozes?
Seguramente a quem quer que me fale
com a voz certa,
a ela ou ele hei de seguir
como a maré segue a lua
silenciosamente a passos fluidos
por toda parte ao redor do globo.

Tudo está à espera das vozes certas.
Onde está o órgão prático e treinado?
Onde está a alma desenvolvida?
Pois eu vejo cada palavra nova
pronunciada com novos sons,
mais doces, impossíveis
em outros termos.

Vejo fechados lábios e cérebros,
têmporas e tímpanos intocados

116

— até chegar a pessoa
que tenha o dom de tocar e abrir,
até chegar a pessoa que tenha o dom
de levar adiante o que dormitando jaz
em todas as palavras sempre pronto.

AO QUE FOI CRUCIFICADO

Meu espírito ao seu, querido irmão:
não se incomode se tantos apregoando seu nome
não o compreendem
— seu nome eu não apregão e o compreendo,
com alegria eu o distingo, meu camarada,
a fim de saudá-lo e saudar aqueles
que estão com você, antes e depois,
bem como os que estão por vir,
para que laboremos todos juntos
passando adiante o mesmo legado e encargo,
iguais nós poucos indiferentes a terras,
indiferentes a épocas,
nós, detentores de todos os continentes,
todas as castas, tolerando todas as teologias,
solidaristas, perceptivos, elos
entre seres humanos,
calados caminhamos entre asserções e disputas,
porém não rejeitamos as disputas
nem coisa alguma das asseveradas,
ouvimos o vozerio e o barulho,
sômos alcançados pelas facções,
ciumadas, críticas de todo lado,
cerra-se terminantemente sobre nós
para envolver-nos, meu camarada,
e entretanto vamos seguindo inalcançados,
livres, com todo o mundo por aí
jornadeando para cima e para baixo
até deixarmos nossa indelével marca
no tempo e em várias eras,
até nós saturarmos bem o tempo e as eras
a fim de que os homens e as mulheres
de raças vindouras

117

possam provar que são irmãos e amantes
como nós somos.

PRINCIPIOS DE CRIAÇÃO

Princípios de criação
para possantes artistas e líderes,
para tenras ninhadas
de mestres e perfeitos literatos
da América,
para nobres cientistas e músicos
do porvir.

Tudo precisa estar em relação
com o mundo em seu conjunto
e a verdade compacta do mundo:
não haverá assunto falado demais
— todas as obras servirão para ilustrar
a lei divina dos processos indiretos.

Que imaginam vocês que seja criação?
Que imaginam vocês que possa dar
satisfação à alma,
senão caminhar livre e não ter superior?
Que imaginam vocês que eu pretendesse
incutir em vocês, de cem maneiras,
senão o fato de que homem ou mulher
é tão bom quanto Deus?
E que não há Deus algum mais divino
do que vocês?
E que isso enfim é o que querem dizer
todos os mitos mais antigos e os mais novos?
E que vocês ou qualquer pessoa
devem buscar o que for criação
através desses princípios?

A UMA PROSTITUTA COMUM

Tranqüilize-se, fique à vontade comigo
— eu sou Walt Whitman,
liberal e saudável como a Natureza!
Antes que o sol a rejeite,
eu não a rejeitarei;
antes que as águas se neguem
a rebrilhar por você
ou as folhagens a sussurrar por você,
minhas palavras não se negarão
a rebrilhar e a sussurrar por você.

Garota minha, eu marco com você
um encontro bem marcado,
e encarrego você
de fazer todos os preparativos
para estar bem em forma
ao encontrar-se comigo;
e encarrego você
de ser paciente e perfeita
até a hora de eu chegar.

Até essa hora, eu saúdo você
tom um olhar cheio de significados
para você não se esquecer de mim.

PENSAMENTO

Das pessoas que atingem posições elevadas,
cerimônias, riqueza, erudição, e similares:
para mim tudo isso a que chegam tais pessoas
afunda diante delas — a não ser quando acrescenta
um resultado qualquer para seus corpos e almas —
de modo que elas muitas vezes me parecem
desajeitadas e nuas, e para mim
uma está sempre zombando das outras
e a zombar dele mesmo ou dela mesma,
e o cerne da vida de cada qual
(a que se dá o nome de felicidade)
está cheio de pútrido excremento de larvas,

*Tu, livre aglomerado de estrélas! tu, constelação
rutilante! tu que tão bem comprehendeste
O exemplo verdadeiro de uma nação cuja luz fulgia no
céu,
(Mais resplandescente do que a Cruz, mais do que a
Corda)
O vértice que é preciso atingir para chegar à suprema
humanidade.*

NÃO ME FECHES AS VOSSAS PORTAS
(Shut not your doors)

Não me fecheis as vossas portas, orgulhosas
bibliotecas,
Porque aquilo que estava falando nas vossas
abarroatadas estantes, especur de insistente-
mente procurado, eu trego.
Ao voltar da guerra um livro escrevi:
As palavras do meu livro — nada; sua intenção — tudo.
Um livro único, sem nenhum vinculo com os demais
nem percebido pelo intellecto,
Mas os vossos profundos alicerces, ó bibliotecas,
abalar-se-ão a cada uma de suas páginas.

OS OUTROS PODEM ELOGIAR O
QUE QUISEREM

(Others may praise what they like)

Os outros podem elogiar o que quiserem;
Mas eu, oriundo das margens do caudaloso Missouri,
Não elogio nada — arte ou o que quer que seja,
Nada que não tenha absorvido bem a atmosfera deste
rio, a fragrância destes prados ocidentais,
E que não possa exalar tudo isso depois.

✓ COMO ADÃO AO RAIAR DO DIA
(As Adam early in the morning)

Como Adão ao raiar do dia,
Saíndo da minha cabana revigorado pelo sono,
Contempe-me quando eu passar, ouçam a minha voz,
aproximem-se de mim,
Apalpem-me, encostem a palma das mãos no meu corpo,
quando eu passar,
Não tenham medo do meu corpo.

X POETAS DO FUTURO

(Poets to Come)

Poetas do futuro! oradores, cantores, compositores
do futuro!
Hoje não é para eu me justificar e responder a que me
proponho.
Mas, vocês, uma nova geração, puro sangue, atlética,
continental, maior do que todas as prece-
dentes,
Surjam! porque vocês é que devem me justificar.
Eu próprio não escrevo senão uma ou duas palavras
indicadoras do futuro,
Eu somente avanço um pouco e depois precipitadamente
recuo para a treva.
Perambulando pelo mundo sem nunca me deter,
Atiro casualmente um olhar para vocês e depois desvio
o rosto,
Deixando a vocês o encargo de o verificar e de o
definir,
Esperando de vocês as coisas mais importantes.

.....

PARA UM ESTRANHO

(To A Stranger)

Estranho que passas! tu não sabes com que ênsia
eu te fito,
Tu deves ser aquele que eu andava procurando, ou
aquela que eu andava procurando
(isso vem a mim como num sonho)
Com certeza eu já gozei em algum ponto do mundo
uma vida de alegria contigo,
Tudo me diz que já nos cruzamos ombro a ombro, flut-
dos, ternos, castos, em plena maturação.
Tu cresceste comigo, foste um rapaz comigo ou uma
moça comigo,
Eu já comi e dormi contigo; teu corpo, desde então,
não pertence somente a ti, assim como o meu
não ficou pertencendo mais somente a mim.
Quando passamos um pelo outro, tu me dás o prazer de
teus olhos, do teu rosto, da tua carne, e eu
te retribuo com o prazer do meu peito, das
minhas mãos, da minha barba,

.....

*Eu não quero falar contigo, eu gosto é de pensar em
ti quando estou sentado sozinho, ou acordado
à noite sozinho.*

*Eu te esperarei, não tenho dúvida alguma de que vou
te encontrar ainda,*

E terrei cuidado dessa vez para que não te perca.

***** VIII *****

X PARA UMA PROSTITUTA VULGAR
(To a Common Prostitute)

Tranqüiliza-te — fica à vontade comigo — eu sou
Walt Whitman, generoso e pletórico como a
Natureza

*Enquanto o sol não te excluir, eu não te excluirei,
Enquanto as águas não se recusarem a circular para ti
e as folhas a fremir para ti,
as minhas palmeiras não se recusarão a fulgir e a ressoar
para ti.*

*Minha filha, eu aprazo contigo um encontro e te ordeno
que te prepares para ser digna de me rece-
ber,*

*Eu te ordeno que sejas paciente e te conserves em pureza
até eu vir.*

*Para que não me esqueças, durante a minha ausência,
Eu te saúdo com este expressivo olhar.*

PARA UMA CERTA CANTORA
DE CABARÉ

(To A Certain Cantatrice)

Ouve, toma este presente
 Eu o estava reservando para algum herói, orador ou
 general
 Alguém que servisse a velha boa causa, a grande idéia,
 o progresso e emancipação da raça,
 Algum atrevido desafiador de déspotas, algum rebelde
 audacioso;
 Mas eu vejo que aquilo que lhes estava reservando te
 pertence tanto quanto a qualquer um.

X PARA TI, Ó DEMOCRACIA!
(For You o Democracy)

Eia! Tornarei o continente indissolúvel,
 Engendrarei a mais esplêndida raça que jamais contem-
 plou a face do sol,
 Fundarei divinas e magnéticas terras,
 Com o amor dos camaradas,
 Com o amor que aquece os camaradas até o último sópro
 de vida.
 Farei brotar o companheirismo, como espessas florestas,
 ao longo de todos os rios da América,
 pelas margens dos grandes lagos e por toda a amplidão
 dos prados.
 Tornarei as cidades inseparáveis, cada qual com os bra-
 ços cingindo os ombros da outra,
 Por meio do amor dos camaradas,
 Do másculo e viril amor dos camaradas.
 Para ti, ó Democracia! estes accents que escapam do
 meu peito.
 Para te servir, ma femmel
 Para ti, em tua glória é que modulo estes cantos.

G.C.p. 117

✓ PARA AQUELE QUE FOI CRUCIFICADO
(To Him that Was Crucified)

Meu espírito está com o teu, querido irmão,
Não te encolericizes porque muitos que alardeiam o teu
nome não te compreendem.

Eu não faço alarde de teu nome, mas eu te compreendo;
Eu te distingo com alegria para te saudar, ó meu cama-
rada, e para saudar aqueles que estão contigo,
antes e depois de ti, e aqueles ainda a nascer,
Para que todos labutemos juntos transmitindo o mesmo

Nós poucos iguais, indiferentes a terras, indiferentes a
eras,

Nós, que abrigamos todos os continentes, todas as castas
e permitimos todas as teologias,

Nós que nos compadecemos e pressentimos, nós — eles
dos homens,

Nós andamos serenamente entre disputas e reivindicac-
ções, mas não rejeitamos nem os contendores,
nem os usurpados,

Nós ouvimos os clamores e a céleuma, somos alcan-
çados por discórdias, invejas, recriminações
de todos os lados;

Eles se agarram obstinadamente a nós e nos escediam,
meu camarada,

Todavia, percorremos independentes, livres, toda a face
da terra, viajando em todos os sentidos, até
deixarmos nossas indeléveis marcas no tempo
e nas diversas eras,

Até impregnarmos o tempo e as eras, para que os homens
e mulheres das raças e gerações a vir possam
reafirmar-se em nós irmãos e amantes.

X UMA VEZ ATRAVESSEI UMA
CIDADE POPULOSA

(Once I pass'd through a populous city)

Uma vez atravessai uma cidade populosa ilustrando o meu espirito, para proceito futuro, com suas suntuosidades, arquitetura, costumes, tradições...

Mas, agora, de tudo dessa cidade, eu me lembro somente de uma mulher que casualmente encontrei e que me deteve por ter eu encontrado graça aos seus olhos.

Permanecemos juntos muitas noites e dias seguidos... Tudo o mais para mim há muito caiu no esquecimento; Eu me lembro só, na verdade, dessa mulher que apaixonadamente se juntou a mim.

Ainda hoje andamos à toa, nos amamos e outra vez nos separamos,

As vezes ela me segura pela mão para que eu não parta, E a pressinto juntinho de mim, os lábios mudos, aflitos e trêmulos.

NESTE INSTANTE, SAUDOSO E
PENSATIVO

(This Moment Yearning and Thoughtful)

Neste instante, saudoso e pensativo, sentado sozinho, Tenho a impressão de que há outros homens em outras terras também saudosos e pensativos,

Tenho a impressão de que meu olhar os alcança e os vejo na Alemanha, na Itália, França, Espanha, Ou além, muito além, na China, ou na Rússia, ou Japão, falando outras línguas,

E parece-me que se eu os conhecesse logo me afeiçoaria a eles assim como me afeiço a os homens da minha gleba,

Oh! eu sei que nós nos tornaríamos irmãos e amantes! Eu sei que eu seria feliz com eles!

O neurótico sofre as suas obsessões,
o criador é seu dono e
transforma-as.

Octavio Paz

Kup, Baudelaire, introdução do físico - 75

Whitman / Baudelaire / Melanin - 153

poesia, sugestões: v. nota p. 123

"o ritmo é cordões do poema"

3. substituições de linguagem poética - são, o direito
à criação dos poetas do fim de século - pelo idioma de
todos os dias à p. 12: "a fala da cidade".

leitura - ler juntos - atenção especial à leitura de poesia

de poesia - o que é poesia? que tipo de discurso?
novidade / estranhamento / radicalidade

traduzida — o que é tradução
— opor de quem traduzir
— conceitos

moderna — diversas definições de modernidade
— ironias, Camus, Pound x Paz

por que estes poetas
para o

→ como ruptura
conduta (radical)
de ruptura
→ como anti-autoridade

WEEKEND

Eduardo: modernidade

pegar Hijos del Limo

Sebastião Uchoa

Octavio Paz, Los Pájaros del Olmo, p. 84

2 tipos de poesia:

- obras que se impõem por sua abundância de ritmos e palavras
- obras reduzidas ao mais exiguo ~~caso~~.

→ desenvolvimento de forma
→ concisa e rigor

Pound julga que o 2º tipo revela maior
qualidade, maior teor de literatura

ser nice. Flutuo como maluca: gosto de mim, não gosto, gosto, não gosto. Tesão pelo Luke no underground. Acalmei bem, me distraí, não penso tanto, penso a te.

Epistolário do século dezenove.
Civilizada pergunto se o seu desenho trai um desejo por cima de todos os outros.
Guarda sim,
mas eu não vejo,
e é por isso que — está vendo aquele lago com patos? não, você não vê daí, da janela da cozinha parece mais outro país — eu faço um pato opaco, inglês, num parque sem reflexo da vitrine que apaga, devagar (círculo sozinha pela galeria), tela a tela, o contorno da cidade; o último quadro está inacabado, ou então é a exposição que acaba de repente; adiante tem o buraco seguinte e é esquisito porque quando eu entrei aqui eu pensei que essa história terminava num círculo perfeito.
Passemos.
A técnica que dá certo (politicamente correta):
sentar na Place des Vöges quentando o sol.
Eu sei passar — civilizadamente — mas —
Vim olhando quadro a quadro, cheguei aqui e não tem ninguém aqui.
Eu tenho certeza que você não pintaria as paredes de preto.
De repente aqui ficou preto, sem mistral, sem instabilidade metereológica.

“Querida,
Hoje foi um dia um pouco instável em Paris.
Recebeu meu primeiro cartão postal?”
(Me dei ao luxo de ser meio tipo hermética, “assim você se expõe a um certo deboche”, amoroso sem dúvida, na mesa do jantar)
Não dá para ver, eu sei,
mas o meu desenho guarda sim
você
não fala
trai
um desejo pardessus tous les autres,
mesmo nesse penúltimo pato aqui, está vendo, que eu cobri mais um pouco naquele dia em que não gritei de raiva,
tem um por cima de todos os outros,
mas não fui eu que pinteí a galeria de preto, basta olhar para mim, você sabe que eu não sou sinistra.
Fica o manequim de dentro reflexo do manequim de fora. Se você olha bem, me vê também no meio do reflexo, de máquina na mão.
Eu respondo que não consigo ver.
Saio para a rua e no limite encontro o boulevard iluminado, árabes passando mais espertos, medo da superfície, “saiu o sol aqui em Paris esta tarde depois de algumas chuvas esparsas e nós passeamos muito, beijos, saudades”, eu respondo que não consigo ver ainda.

KM acaba de morrer, LM partiu imediatamente. Ao chegar ao mosteiro jantou com Jack no quarto que ela ocupara nos últimos meses. Olga Ivanovna veio conversar um pouco e tentou explicar que o amor é como uma grande nuvem que a tudo rodeia e que na última noite KM estava transfigurada pelo amor. O seu rosto brilhava e ela deve ter se esquecido do seu estado porque ao deixar o grupo no salão começou a subir a escada em passos largos. O esforço foi o bastante para causar a hemorragia. Na manhã seguinte LM e Jack foram à capela. Havia diversas pessoas circulando. LM ficou ali ao lado dela por um tempo mas acabou indo buscar a manta espanhola e a cobriu. O resto do dia LM passou fazendo malas e embalando tudo. O relógio de ouro e a corrente ela guardou consigo conforme o combinado. À noite houve uma reunião de amigos que tinham vindo para o enterro. Antes do jantar LM andou de um lado para o outro com Orage no jardim. Durante o jantar todos se sentaram numa mesa comprida. O jantar começou em silêncio mas aos poucos a atmosfera distendeu e começaram a discutir a pessoa de KM. Por que ela se havia mudado para lá? O que a impelira? Quando? Como? Inesperadamente LM se levantou — fato extraordinário — e proibiu qualquer discussão sobre KM. Com isso a reunião se dispersou. No dia seguinte uma longa fila de automóveis seguiu KM a passo de tartaruga. LM acabou descendo e seguiu a pé quilômetros e quilômetros. No cemitério LM e Jack ficaram lado a lado. No último momento houve uma certa hesitação. Parece que estavam esperando que Jack fizesse alguma coisa. LM tocou a mão de Jack, e ele recuou num gesto rápido. Alguém

sugeriu que a manta espanhola fosse junto. LM não deixou, lembrando outra vez o combinado. Mais hesitação. LM jogou alguns cravos antes de voltar. Naquela noite todos se sentaram no teatro. LM se sentiu dormente e partida em pequenos pedaços. No extremo oposto Jack falava muito e ria histericamente. Orage veio e pediu a LM que o levasse para cama, o que foi feito. No dia seguinte Jack e LM partiram para o seu país. KM teria apreciado que LM cuidasse dele o máximo possível.

Querida. É a terceira com esta a quarta que te escrevo sem resposta. No dia do meu aniversário pegou fogo na linha férrea e eu vinha lendo A Man and Two Women e tive de mudar de cabine de tanto que me irritou a mulher que não falava uma palavra, feia apontando pro livrinho, e o velho prestativo se inclinando e abrindo a boca para falar mais. Saí da cabine e procurei um canto vazio mas não tinha. Horas paradas esperando. Não, o que me irritava era o nariz empinado que não quebra nunca, faturando a história. Troquei de trem e o inglês me paquerou falando bem das minhas botas, minha roupa errada. Ele reparou no livro e disse que não agüentava a flacidez da perfeição, mas eu preciso de você, querida, mesmo fazendo conferências e limpando a piscina com vestido branco e auréola prateada, eu preciso te ouvir assim mesmo com tim-tim-por-tim-tim e falta de elegância pedagógica, eu reclamava disso, lembra? Me conta uma história com moral.