

Poética do Traduzir, a Voz Repercutida⁴⁰

Adriano Carvalho Araújo e Sousa

Resumo

Estabeleço relações entre o pensamento de Jerusa Pires Ferreira e o de Henri Meschonnic, a partir de dois pontos que os aproximam: o projeto de uma tradução como poética; e a presença da oralidade. Faço aqui uma abordagem teórica e epistemológica, não sem antes localizar decorrências de uma dimensão artística de Pires Ferreira em sua obra. Trago exemplos observados nas reflexões de ambos, bem como remeto a artistas, escritores e pesquisadores que permitem pensar “razões antropológicas” inerentes aos projetos e interseções existentes entre os dois autores. Acrescentarei ainda breve comentário sobre o cinema de Júlio Bressane, quando a poética tradutória mira a voz repercutida, o gesto e a interação com outras artes como a pintura.

Palavras-chave: Jerusa Pires Ferreira; Henri Meschonnic; Poética do Traduzir; Oralidade;

Trajetória

O texto que vai abrindo caminhos aqui foi a primeira de uma série de homenagens à professora, pesquisadora, ensaísta e tradutora Jerusa Pires Ferreira, levada adiante por este autor e, sem dúvida, não será a última. Para início de conversa, é muito difícil falar de Jerusa, por uma série de motivos, por exemplo: a diversidade de temas, ensaios e conceitos criados como o de cultura das bordas, forjado em 1989, mas também sua imensa erudição (PIRES FERREIRA, 2010a).

Na ocasião do evento que originou este artigo, redigi um texto para ser lido, porque de outra forma, poderia me perder, sem a destreza que a própria Jerusa possuía para retomar o caminho, fato sobre o qual ela sempre fazia uma anedota, porque era algo que acontecia frequentemente com seu orientador, Ruy Coelho, famoso por esse tipo de

⁴⁰ Uma versão preliminar foi apresentada sob a forma de palestra, dia 27 de maio de 2019 na Casa Guilherme de Almeida em São Paulo. Aproveito aqui para agradecer de público a Simone Homem de Mello que me fez o convite para a palestra e a Gita Guinsburg que sugeriu meu nome.

episódio em que perdia e retomava o fio da meada, e isso tem seus motivos. Eram professores com muita bagagem, informação e reflexões a propor, intelectuais como não se vê mais hoje, figuras de uma exuberância ligada ao próprio ato do saber. Jerusa vivia em função do conhecimento. Mesmo nos últimos anos, enfrentando problemas de saúde, havia sempre a possibilidade de encantar-se ao descobrir um escritor, um artista plástico ou um cineasta mais lancinante, mais vivo, ou quando concluía a produção de um texto com liberdade e alegria.

Um artigo, cujo tema gira em torno do amplo alcance teórico de Jerusa, de sua visada sempre inovadora das relações entre comunicação, artes e cultura é, para dizer o mínimo, um desafio enorme. Como se dizia à época, Jerusa se tornou signo e, portanto, intraduzível. Trata-se de uma abordagem um tanto heterodoxa de minha parte, porque não estou fazendo uma semiótica tradicional ou propriamente dita. Embora haja pontos de contato com essa e outras disciplinas, signo aqui pretende ser uma reverberação mais ampla na cultura. Adiante, explicarei isso colocando como aproximado esses dois teóricos, Jerusa e Henri Meschonnic, a oralidade e a poética do traduzir, em minha própria pesquisa sobre *São Jerônimo* de Júlio Bressane e o projeto que o cineasta leva adiante de realizar traduções para o cinema.

A trajetória inicial, a formação de Jerusa, inclui um período em que seguiu cursos no Instituto de Alta Cultura em Portugal, momento em que teve mestres, tais como Maria de Lourdes Belchior Pontes (1923-1998) e Hernâni Cidade (1887-1975), os quais volta e meia viria mencionar em seus artigos e palestras (por exemplo, PIRES FERREIRA, 2007). Passou ainda por um período de formação na Itália, quando frequentou os famosos seminários de semiótica em Urbino, tendo acompanhado cursos de Umberto Eco, Boris Uspênski, Jean-François Lyotard e Charles Grivel.

Muda-se para São Paulo e inicia pesquisas abordando nichos usualmente enquadrados na noção, a meu ver, totalmente ultrapassada, de cultura de massas, que talvez por isso mesmo ela procura pensar a partir de uma semiótica da cultura que tem suas “razões antropológicas”, como gostava de dizer nos seus cursos. Em outras palavras, leva em conta especificidades ou melhor uma dimensão material da cultura presente nisso que ainda chamamos Brasil. Ao utilizar essa noção trabalhada por Gumbrecht, podemos afirmar que Jerusa se perguntava o que fazem as manifestações da cultura brasileira nas edições populares examinadas, segundo uma perspectiva de presentificar uma “materialidade da cultura” (GUMBRECHT, 2003), levando-se em conta o surgimento de

novas tecnologias, à época, face à fruição em série desses impressos. Para continuar com o parêntese, veja-se que Gumbrecht (2003, 178) se pergunta sobre possibilidades de abordar o letramento em meio a aplicativos de mensagem eletrônica e emails, fenômenos intermidiais num cenário latino-americano, por exemplo. A dimensão contemporânea de Jerusa se faz, portanto, também como prenunciadora de todas essas discussões em torno de intermidialidade, fenômenos culturais e letramento digital ou não, que ficaram mais evidentes em nossos dias.

De certo, há um outro fator que lhe permitiu seguir conjugando várias linguagens e cultura, o que entendo serem decorrências de uma dimensão artística em sua obra. Em publicação destinada ao “Dossiê Jerusa Pires Ferreira”, organizado primorosamente por Hudson Moura na revista *Intermédias*, pude auxiliar Jacó Guinsburg na redação de depoimento em que ressalta o aspecto de alguém que pensa a cultura brasileira e foi grande responsável por elaborar nas palavras dele, uma “síntese”, pensada a partir dessas manifestações do popular e sua contraposição ao erudito. Antes de toda aquela trajetória intelectual mencionada, Jerusa teve formação em música, que Jacó observa acertadamente na qualidade de uma vocação. Podia-se pressupor que teria sido uma musicista formidável, independentemente de voltar-se à erudita ou à popular. Cantava bem e muito afinada. Era profunda apreciadora de pintura, literatura de ficção e poesia. Seu olhar crítico estabelecia de imediato conexões com movimentos artísticos e intelectuais, mitos, autores, temas etc.

Apreciava o trabalho de artistas, poetas populares ou não: um músico popular como Edvaldo Santana ou as experimentações em outras artes feitas por Arnaldo Antunes; agradava-lhe o piano de sotaque cubano de João Donato assim como os concertos da grande pianista Yara Bernette; em mais de um momento, manifestou-se sobre diálogos com o medieval na obra de Elomar Figueira de Melo; escreveu sobre o poeta Haroldo de Campos e traduziu o *québécois* de Robert Melançon. Adorava os artistas plásticos, a vibração, a exuberância das cores e texturas presentes na obra de José Roberto Aguilar, bem como, no quadro *Borborema* de Raul Córdula ou o arrojo nos objetos e grafismos de Guto Lacaz. Ressalte-se que além de Jerusa ser essa grande leitora, em sua atividade intelectual se reunia o vasto conhecimento de literatura, ciências sociais, semiótica, entre outras áreas do saber de forma *rigorosa*, como o observa Jacó Guinsburg em seu depoimento, sempre com uma propensão musical em tudo.

O primeiro livro de Jerusa, *Cavalaria em Cordel*, é um texto fundante, resulta desse trânsito entre uma semiótica que procura elaborar uma tipologia da cultura e a interpretação do Cordel como ressignificação da literatura carolíngia e demais temas do

medieval. Trata-se de uma plataforma de ações em que analisa o trabalho poético feito por esses artistas, poetas populares, de um modo geral, a partir dos mecanismos colocados em jogo como algo mais que um arquétipo junguiano, por exemplo: o “reino do vai não torna”, o sobrenatural e o sebastianismo. Porém, todos os elementos que compunham essa verdadeira rede de remissões com o texto medieval eram sempre observados como permanente recriação e, ao mesmo tempo, propiciavam à sua reflexão dar outros ares à semiótica russa, colocando-a na atmosfera de um Brasil extra-brasileiro, de um medieval extra-brasileiro. O mito arturiano (e não a narrativa!), as demandas do santo Graal, os combates, demais componentes da máquina carolíngia, tudo isso acaba transformado em outra coisa que Jerusa investiga sempre procurando adaptar, manipular, converter o instrumental teórico europeu em algo que acaba por causar estranheza, liberdade que a semiótica advinda da Rússia já colocava. Lembremos que se em dado momento, em meio ao choque causado nos debates, Michel Foucault afirma que a reviravolta epistemológica do estruturalismo veio através dos formalistas russos, através de Roman Jakobson (ERIBON, 2011, p. 289), Jerusa, por sua vez, vai servir-se de Iúri Lotman ambientando o russo e cidadão de São Petersburgo com “razões antropológicas” brasileiras⁴¹. A matriz vira tradução, conjura-se o original, como aliás, nos dá a entender o exposto por Amálio Pinheiro (2019, p. 59) em texto recente.

Depois de a cavalaria chegar, Jerusa criou e coordenou com Plínio Martins a coleção “Editando o Editor”, que dedicou números a profissionais de extrações diversas tais como Jacó Guinsburg da editora Perspectiva [Figura 1] ou Arlindo Pinto de Souza da editora Luzeiro, esta última responsável por enormes tiragens e títulos de ninguém menos que Rubens Lucchetti. De um lado, as editoras de catálogo como a Perspectiva, a Zahar, a Civilização Brasileira; de outro, editoras populares como a Luzeiro, a Vecchi e a editora Quaresma. Se as primeiras tinham o papel fundamental e inovador de publicar ensaios da produção universitária e literária, as segundas recriavam literatura, como é o caso das versões de Alexandre Dumas analisadas com muita propriedade por Rosângela Oliveira, ex-orientanda de Jerusa, em seu *Todos Por Um*, publicado pela Edusp e que respalda o argumento acima sobre questões relacionadas ao letramento, à intermedialidade e à presença da cultura.

⁴¹ Jakobson esteve na UFBA em 1968, ocasião em que Jerusa teve contato e diálogos muito ricos com ele. Devo também a lembrança de que Lotman era de São Petersburgo a Gutemberg Medeiros. Cabe fazer tais observações posto que localizam de um lado a cena múltipla que era a Bahia naquele momento e também a semiosfera específica de Lotman e o ambiente cultural de Petersburgo à sua época.



Figura 1: Jacó Guinsburg dá a palestra “Editando Diderot”, ao Centro de Estudos da Oralidade em 2013. Fotografia de A.C.A. e Sousa. Acervo do autor.

O contato empírico com essa produção vertiginosa de edições populares tem seus efeitos no pensamento da própria Jerusa: é a partir de Rubens Lucchetti que ela elabora um conceito fundamental como o de “cultura das bordas”. Lucchetti é o autor dos heterônimos, ele se metamorfoseia em outros tantos escritores que são os responsáveis por versões de Faustos e seus correlatos, tais como vampiros, o judeu errante (ou Ahasverus), e o Livro de São Cipriano. Cultura das bordas é o conceito que conjuga isso que nomeei acima de uma cultura em meio urbano que se faz como algo extra-brasileiro, uma recriação de um arquétipo que lhe é anterior, mas em nova perspectiva, sempre se movendo em séries culturais.

Quando se fala em Cordel, especificamente, isso implica de imediato um texto para ser lido, para ser performado. Aqui entra a concepção de oralidade que a leva a um diálogo instigante com Paul Zumthor, o qual viria atestar o aspecto inovador de *Cavalaria em Cordel* em texto publicado na revista *Critique* (Paris, Março de 1980): “As questões de toda ordem, colocadas pelo livro de Jerusa Pires Ferreira, ultrapassam o quadro da etnografia e importam para a definição funcional das tradições poéticas orais e sua complexa e movente relação com a escritura” (PIRES FERREIRA, 1993, XIV; 2016, 21-22, tradução da autora).

A produção nordestina dava a Jerusa a ocasião de conhecer poéticas orais num viés único, mas também convidava a apreciar aspectos culturais presentes em realizações de poetas e contadores de histórias em outros lugares do país. Gostava de dizer em tom espirituoso que iria fazer um seminário sobre “os secos e molhados”, o sertão e a Amazônia. Invariavelmente, voltar-se para as águas ou à amplitude de mitos presentes na região amazônica, no Pará, por exemplo, mas também no Pantanal, a levavam ao tema da memória. Observa-se mais uma vez a presença da semiótica russa, via Iúri Lotman, tendo

por testemunhas a Amazônia de Milton Hatoum e o Pará das populações movimentando-se nos barcos. Desenvolveu também uma pesquisa sobre a memória referente à Barra Funda, bairro de São Paulo. Orientou pesquisa de Caroline Sotilo sobre fotografia e memória de populações ribeirinhas, vítimas das enchentes do Rio Piracicaba. Voltando à música, destaco o livreto de poesias que resultou de uma dessas memoráveis visitas ao Pará, à cidade de Breves que fica na ilha de Marajó, trata-se de *Seis Cromos Para Breves*, cujo poema “Breviário” foi musicado pela cantora portuguesa Lula Pena.

Do sertão para o mundo, Jerusa proporcionou várias parcerias institucionais, por exemplo, na França: em Limoges, via Jacques Migozzi; mas também com Charles Grivel, que ela trouxe para atuar na PUC-SP como professor visitante. Tinha colaborações na Rússia com Igor Schaitânov, mas também com Eleazar Meletínski, que também conseguiu trazer para o Brasil. É divulgadora entre nós de Aron Gurévitch, publicado pela editora Perspectiva. Entre os eslavos destaca-se ainda a colaboração na Universidade Jagellônica de Cracóvia com o professor Jerzy Brzozowski e depois com Natalia Klidzio, da Universidade Maria Curie-Skłodowska, que ao render-lhe um texto de homenagem em um *blog* recupera algo que eu também ouvi de Jerusa, o seu encantamento com a leitura de Isaac Bashevis Singer, em particular de *O Mago de Lublin*; Joséf Kwaterko da Universidade de Varsóvia também era colaborador próximo, nome cuja recordação vem de um dado curioso ocorrido durante o preparo da palestra que gerou este artigo. Encontrei um guardanapo da rede de cafeterias Frans Café com anotações minhas, quando Jerusa presenciou meu gesto de utilizá-lo para notas, imediatamente lembrou-se de que uma vez havia começado um ensaio num saquinho da LOT, empresa aérea polonesa. Brinquei que começávamos o *Livro dos Guardanapos*, evidentemente, porque Jerusa parecia ter livros a publicar sobre tudo: o *Como Orientar e Desorientar Teses*; o *Livro de Viagens* ou *Viagem à Ilha de Malta* entre outros tantos projetos que estavam em seu HD. Para retomar minha recensão de interlocuções e parcerias internacionais, destaco ainda Wladimir Kryszinski, da Universidade de Montreal, laureado por uma pesquisa sobre o poeta Roa Bastos; Antoni Rossell da Universidade de Barcelona; e figuras da América Latina, tais como, o pesquisador Eduardo Huarag, do Peru, a professora Emília Gallego e o grande tradutor Desiderio Navarro, ambos de Cuba.

Além da interlocução, a atividade acadêmica de Jerusa nunca foi algo frio, da aplicação pura e simples do conceito, se você ia falar de Dorival Caymmi não fazia sentido que o texto não desse ideia ao leitor do que seria o balançar da rede, o tempo que corria em outra lógica, observação que Edil Silva Costa fez a mim enquanto concluía sua

pesquisa de doutoramento. Quanto às teses, Jerusa deixava os alunos bem à vontade, não prognosticava nenhum manual, nenhum cabresto. Recomendava em seus cursos para escrever com fúria e liberdade, com desmesura, no formato ensaio, caso o orientando se dispusesse. Comum no meio universitário, a palavra “problema” se transformava sempre numa versão etimológica: algo que se abre diante de si.

Para desenvolver leitura a partir de um presente de Andrea Mascarenhas, as miniaturas decorativas de um soldado e sua bailarina, direi que em *Tradução Ato Desmedido*, belíssimo livro das memórias de um tradutor, Boris Schnaiderman dialoga desde o título com um ensaio de Jerusa publicado na *Revista Projeto História* da PUC-SP. Boris era um homem clássico, elegante, o militar aristocrata, dono de um humor refinado, intelectual com uma precisão de balística, e ao mesmo tempo, admirava profundamente movimentos de vanguarda. Em suma, Boris era um intelectual clássico com sensibilidade para as formas, o que nem sempre se conjuga com a tradição. Isso permite avançar e dizer que o grande tradutor do russo se encantava com o *arrojo* intelectual de Jerusa, sua música, fazendo eco mais uma vez à percepção de Jacó Guinsburg.

Em seu artigo, que versa sobre o Alto e o Baixo corporal, Jerusa se utiliza de Mikhail Bakhtin para falar de um corpo que é sempre desmesura, o corpo disso que se convencionou chamar o popular, dando como exemplo os bloquinhos de carnaval de outrora e seus falos alados. Essa mesma revista viria a ser elogiada por Jerusa quando publica em sua capa a *Madalena em Êxtase* de Caravaggio [Figura 2] em um número consagrado à religiosidade! (PROJETO HISTÓRIA, 2008) Estava sempre movimentando-se em direção à *hybris*, à desmesura, ao gesto, a um “gaio saber”, como gostava de afirmar.



Figura 2: Caravaggio, *Madalena em Êxtase*

A poética tradutória encontra seu duplo nesse processo de mapeamento de séries culturais. Assim, o tema do Fausto para Jerusa se fazia como um “tecido fáustico”, de um tecido que se reproduz ao infinito, sob as mais diversas formas e suportes. Para mim, o integrante do Centro de Estudos da Oralidade mais competente para falar do assunto foi o saudoso Valdir Baptista, de quem recebi muitas sugestões sobre o tema em meu pós-doutorado, quando pesquisei versões de Peter Schlemihl, um correlato fáustico, para o audiovisual (ver SOUSA, 2020).

Na pioneira e vasta pesquisa de Jerusa sobre o doutor pactário, destaca-se uma reverberação para além do *Fausto* de Goethe, pois ele próprio faz parte, junto com outros, por exemplo, o escrito por Christopher Marlowe, de uma rede textual de grande extensão e alcance, que vai se espalhando, estendendo-se à maneira de um “tecido fáustico”, conceito que Jerusa desenvolve em seu *Fausto no Horizonte*, entre outros (PIRES FERREIRA, 1996).

Para avivar aqui, cito artigo seu:

Penetrando na floresta textual batizada por mim de tecido fáustico e pensando na emergência deste contínuo, que funciona à maneira de hipertexto, virtualidade sempre pronta a novas articulações de diversos tipos, muitas e diferentes espécies de textos vieram a se oferecer. Como se lê na introdução de meu livro *Fausto no Horizonte*, procurei apontar para a transmissão que se apoia na vitalidade dos grandes textos Fáusticos, como o de Marlowe – um Fausto de danação, o de Goethe – da salvação. Seguir várias traduções acompanhando procedimentos verbais e visuais, verificando a composição de toda uma iconografia a ser desvendada, tão rica e múltipla quanto o tema, é apontar também para a memória de variada cena teatral. Em etapa anterior, portanto, procurei acompanhar razões mitopoéticas, narrativas ancestrais que se relacionam diretamente à construção do Fausto, prototipado na Alemanha, fortificado também na Inglaterra e em outras partes, num percurso interminável. Há um conjunto lendário que conduz histórias do doutor pactário ou a ele associadas. (PIRES FERREIRA, 2010b, p, 213)

E já que estamos falando em duplos demoníacos e conjuntos lendários, cabe recordar que ainda no prefácio de *Cavalaria em Cordel*, Jerusa remete à noção de tradução intersemiótica, que anos depois iria explorar também em sua reflexão sobre a ideia de tradução cultural (presente sem dúvida desde esse livro). Assim, volto a enfatizar, seus temas de pesquisa nos levam também ao trânsito por outras mídias e suportes, o que se deve obviamente à sensibilidade de Jerusa com variadas manifestações do mundo musical e artístico.

Há nesse duplo trânsito da tradução (linguagens e culturas diferentes) um movimento semelhante ao da oralidade em Paul Zumthor: quanto mais se aprofunda e se utiliza dela para a investigação, mais a dimensão antropológica aparece (sem se constituir na ciência social aplicada). Para parafrasear Derrida (1999), seria pensar uma dimensão da cultura brasileira em que *felizmente* a escrita não moldou a fala, lembrando

que o filósofo franco-argelino tem como objetivo a desconstrução do *lógos*, o qual para ele representava um projeto eurocêntrico. De certo, volta e meia também nos lembra Amálio Pinheiro, que a forma não moldou o conteúdo em nossa sociedade (fazendo eco à reflexão de Zumthor). Talvez possamos afirmar que havia algo semelhante em Lyotard (2011) quando este debate o quadro das ciências humanas naquele período em que elabora a noção de pós-moderno e propõe como alternativa um exercício de paralogia.

São questões que nos legou o desenvolvimento da semiótica da cultura até o pós-estruturalismo. Autores diversos encontram caminhos próprios, como é o caso de Meschonnic, que levou adiante um projeto de esgotar reflexões e estudos sobre o problema da tradução de modo bem singular.

Meschonnic: Poética Oral e Antropologia Histórica da Linguagem

É sabido que Roman Jakobson situa em um texto curto o problema da impossível tradução de textos poéticos na perspectiva moderna de uma tradução intersemiótica ou transmutação, termo que designa o processo de transformar o cobre em ouro na literatura alquimista. O linguista russo volta-se para a dificuldade que a ordenação dos signos em poesia, portanto, o seu trabalho com a linguagem, impõe. Conclui afirmando a necessidade de pensar uma transposição inventiva e ao mesmo tempo problematizar a tradução entre outras artes:

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto [...] em suma, todos os constituintes do código verbal são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico [...] a paronomásia reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia por definição é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual de uma forma poética a outra, transposição interlingual ou, finalmente, transposição intersemiótica de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura. (JAKOBSON, 1969, p. 72).

Por sua vez, Haroldo de Campos elabora o conceito de transcrição, reunindo exemplos e desenvolvendo procedimentos teóricos e práticos mais detalhados para, assim como Jakobson, opor-se à atividade tradutória como um gesto mimético e conteudista. Ou seja, remete não à língua do original, mas ao seu trabalho com a *linguagem*, à sua poética. Afirma Haroldo:

Então, pra nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 1992, p. 35).

Campos analisa soluções de outros tradutores e estudiosos do tema, por exemplo, ao expor a noção de tom e ritmo do original via Ezra Pound. Reiteradas vezes, o crítico paulistano afirma que se trata de um processo de “traduzir a forma” (ver por exemplo, CAMPOS, 1977a, 98 e, sobretudo, 101) no momento em que analisa a tradução do ludovicense Odorico Mendes. Nesse sentido, a transcrição se dá como transposição criativa de uma linguagem a outra, apoiando-se em uma “leitura privilegiada” como diz o autor das *Galáxias*, em um estudo aprofundado do texto original, no sentido de compreender sua poética, que elementos são colocados em jogo, provenientes de uma exploração da linguagem (literatura, por exemplo) ou advindos da própria cultura em que se inserem.

Haroldo traz ainda em seu comentário um autor recuperado por Walter Benjamin, trata-se de Pannwitz e seu célebre adágio que afirma:

Nossas versões, mesmo as melhores, partem de um princípio falso. Pretendem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, em lugar de sanscritizar o alemão, grecizá-lo, anglizá-lo. Têm muito maior respeito pelos usos de sua própria língua do que pelo espírito da obra estrangeira [...]. O erro fundamental do tradutor é fixar-se no estágio em que, por acaso, se encontra sua língua, em lugar de submetê-la ao *impulso violento* que vem da língua estrangeira. (CAMPOS, 1977b, p. 99, grifo meu)

Campos figura como um crítico e poeta que articula muito bem o campo estético e o da poética, a teoria e a prática, conseguindo resultados muito instigantes em que além de implementar, ou melhor, colocar em ação o adágio de Pannwitz o faz numa proposta absolutamente contemporânea, porque, a nosso ver, ultrapassa o debate sobre a forma, algo que desenvolvi em outro lugar (SOUSA, 2015). Por sua vez, Meschonnic também é um dos autores que melhor examinam o problema da impossível tradução, dentro de uma perspectiva teórica que entrevê aquele “impulso violento” que vem de fora, de um contato muito necessário em nossos dias: a alteridade.

Meschonnic pensa a linguagem a partir da teoria da literatura. Procura assentar uma antropologia histórica da linguagem, como chega a nomear de forma mais ampla um projeto que se volta contra o apagamento da tradução e com ele o da alteridade.

Essa reflexão está presente em, entre outros, *Poética do Traduzir*, vertido por Jerusa e Suely Fenerich para o português, em que pude auxiliar no cotejo. O livro traz uma revisão profunda das principais teorias sobre o tema da tradução, através de conceitos como poética do traduzir, crítica do ritmo, os quais permeiam a obra de Meschonnic como um todo. Houve uma preocupação em dar soluções que estivessem ligadas à presença da oralidade inclusive, tais como “o alvejador” (de fonte e alvo, dicotomia na tradução) ou mesmo ao tentar manter a pontuação do original francês o máximo possível, porque nos pareceu que ele faz daquele modo em função de sua ascendência judaico-eslava, o que torna sempre difícil traduzi-lo para o português. Dou como exemplo o uso em *Spinoza: Poème de la pensée* até de expressões que não são exatamente as idiomáticas como logo no início um “un autre temps que nous”, uma construção sem “ne” (de negação em francês, um *ne... que*, um não... senão) que só pode ter o sentido de “para além”, portanto uma possibilidade coerente é traduzir por “um outro tempo além de nós”. Sem falar nos tantos trocadilhos com a própria palavra “tempo”, que fazem parte do prefácio.

A poética do traduzir se faz sempre de uma linguagem a outra, a partir de uma compreensão daquela poética que leva em conta o ritmo como organização do movimento na palavra, um ritmo que não é redutível a uma métrica formalizadora. Isso vale para a literatura, mas também para textos filosóficos, porque Meschonnic entende que têm um trabalho específico com a linguagem, uma poética do filósofo, que o tradutor deve visar. Novamente no livro dedicado ao pensador dos afetos, num capítulo sugestivamente nomeado “Poética do Pensamento: O Latim de Spinoza” destaco:

Isso, para dissociar radicalmente a noção que propus –, o ritmo como organização do movimento da palavra na linguagem, a escuta de uma oralidade que é uma subjetivação do discurso e do contínuo que é uma semântica prosódica – de uma noção formal do estilo, a qual não é senão um produto do signo. Porque a única possibilidade de continuar a tomá-los um pelo outro está na manutenção eclética e negada da noção tradicional e formal de ritmo. (MESCHONNIC, 2002, 253, tradução minha)

Meschonnic refere-se aqui à noção de crítica do ritmo que não se reduz ao signo, nem à forma, nem ao estilo. Isso coloca também em jogo algo para além da eufonia ou se quisermos, alternativas a formas consagradas de pensar. A tradução é sempre de uma linguagem a outra e implica pensar o que faz o corpo, lembrando que é Meschonnic (1995) quem diz que não se pode falar da relação entre o corpo e a linguagem sem falar em teoria da literatura.

Num texto que não foi incluído na tradução brasileira, Meschonnic oferece comentário sobre a tradução dos silêncios e repetições que, em Tchékhov (por exemplo, MESCHONNIC, 1999, 395 e 405, tradução minha), desempenham papel fundamental

para a análise das traduções francesas de *Tchaika* (A Gaivota) e em especial daquela realizada por Antoine Vitez, o qual impregnou sua versão com percepções do fazer teatral.

Meschonnic confronta o texto transposto pelo dramaturgo sobretudo com a versão de Elsa Triolet e ressalta o quanto a tradução está intimamente ligada à atividade de Vitez. Seu estudo nos envia diretamente ao cotejo, afinal, Vitez traduziu Tchêkhov direto do russo para o francês, pensando o teatro, a *mise en scène*, os silêncios, as repetições, as pausas tão características do autor russo, mas também o fato de trabalhar lugares-comuns, no sentido de *topói* shakespearianos, por exemplo, a figura de Ofélia: “A gaivota morta, morta por Treplev e levada por ele aos pés de Nina, é o sinal de seu suicídio futuro” (MESCHONNIC, 1999, 398, tradução minha).

Nessa revisão da teoria, Meschonnic segue elaborando e diz ser preciso investigar o que *realiza* a literatura (1999, 69, por exemplo). Em sua crítica do ritmo, entende a oralidade como uma contra-histeria, ou seja, como o que insere o corpo na linguagem (1993, 104). Ele propõe então pensar o papel da oralidade na tradução a partir de um “efeito de linguagem sobre o corpo”, como se fosse uma inversão de noções pertencentes à psicanálise, a qual, por sua vez extrai uma linguagem do corpo, cito aqui artigo num livro sobre antropologia histórica da linguagem:

A oralidade intervém como uma contra-histeria, uma forma de histeria que insere o corpo na linguagem. O máximo possível do corpo e de sua energia. Como ritmo [...]

A oralidade seria não uma descarga, mas uma carga pulsional máxima. Não uma patologia, como a histeria, mas seu inverso. A mesma força, mas voltada do corpo na direção da linguagem em vez de ser voltada da linguagem em direção ao corpo. E assim, seria a eficácia máxima da linguagem. (MESCHONNIC, 1993, p. 104).

Entendo que não se trata de ser contra a psicanálise, mas situar uma alternativa. Se eu puder resumir em outros termos, a inversão de sua proposta insere o corpo na linguagem e não extrai uma linguagem do corpo. A força de Meschonnic, para mim, consiste em seu aspecto detalhista, mais do que fazer uma crítica do signo não tão radical quanto seus contemporâneos pós-estruturalistas, diga-se, reside na dimensão antropológica que confere à oralidade, algo que compartilha com Jerusa. Novamente, a questão toda vai para além da eufonia, lembrando o relato de Boris em *Tradução Ato Desmedido* sobre o que Haroldo de Campos alcançou com a poesia, quando conseguiu “fazer o português cantar com sotaque russo, a ponto de um russo como Jakobson encontrar no texto traduzido o som de sua língua-mãe” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 140).

Toda essa teorização e prática tradutória que vem de Haroldo, Meschonnic e Jerusa, ousou dizer, convida a pensar um traduzir que já se situa como alternativa e um

para além de dicotomias clássicas e modernas, tais como sentido *versus* forma, conteúdo *versus* abstração etc. Trata-se de algo que para mim também ocorre mesmo em Haroldo de Campos que lança o “traduzir a forma” num dado momento, mas que se dirige posteriormente à dimensão demoníaca da aventura do artista em seu comentário sobre Dante. O tradutor se torna seu próprio duplo: momento das translucificações (CAMPOS, 1977b). A presença da voz e da oralidade na tradução oferecem um caminho crítico para pensar o quanto esses autores se colocavam problemas de ordem epistemológica inclusive para além de seu tempo.

Poética do Traduzir, A Voz Repercutida

O título “A Voz Repercutida” advém de um texto publicado por Jerusa como prefácio ao livro de Claude Filteau sobre seu conterrâneo canadense, o grande poeta *québécois* Gaston Miron. O texto introdutório, na linha de Zumthor, aborda a voz como epifania. A voz está em todo o lugar, observada a partir da mistura de línguas e culturas, mas também da paisagem.

Filteau “trabalha a oralidade na poética mironiana, reinventando o movimento telúrico da voz poética” (PIRES FERREIRA, 2005, p. 10, tradução minha). A dimensão dos silêncios, os ventos e a vastidão de neve levam Jerusa imediatamente a associações com o sertão e a Amazônia. A poesia de Miron se insurge com voz forte, em que pesam os movimentos de descolonização e o encontro com a natureza. [Figura 3].



Figura 3: Jerusa Pires Ferreira, *still* de depoimento sobre obra de Aguilar dedicada à Amazônia, filmado por Adriano C.A. e Sousa. Acervo do autor.

A voz não fica ao redor, seria a figura que repercute. Depois do livro *Poética de Júlio Bressane*, sobre a transcrição pensada no cinema do diretor carioca, tenho publicado artigos em revistas internacionais, por exemplo, um ensaio sobre *Sermões: A História de Antônio Vieira* (1989) na revista *Studia Iberystyczne*, da Universidade Jagellônica, cujo título inicial era “Sermões de Júlio Bressane: A vertigem barroca, a Voz repercutida”, filme que nos convida o tempo inteiro para a escuta seja de música, seja da poesia, sempre convidando o espectador ao contato com a vibração barroca.

Em seus textos, Bressane menciona o desejo de ouvir a voz de uma pintura. Espírito que orienta a abordagem dessa tradução audiovisual de Vieira pensando o Barroco entendido como, para usar expressão de Jerusa em seus cursos, “um traço espraiado na cultura latino-americana”. Num certo eco ao mencionado prefácio, procura-se então analisar a presença de elementos como a voz e o silêncio, o cheio e o vazio.

A imagem de grande força é a do *mise en abîme*, a construção em abismo, e em vez de tratar como uma figura de intertextualidade, aqui refiro ao sentido da velha heráldica medieval, arte de brasões, que no filme é realizada com o efeito de dois espelhos um em frente ao outro, por exemplo, durante a performance de Alberto Marsicano e Haroldo de Campos recitando *Galáxias*, logo no início do filme. Destaco o jogo com sons dobrados que transforma o som em imagem, quando Bressane imbrica uma fala que termina por “fomos pó...”, com o início do que vem a ser um trecho de “As Lágrimas de Heráclito”, de Vieira: “Quem conhece chora, quem conhece mais ri. Se a pequena dor é a causa do choro, por que a grande dor não há de ser a causa do riso? Se a pequena dor solta lágrimas, a grande dor as congela e seca. Dor que pode sair pelos olhos não é grande dor.”

Alguns anos depois, *São Jerônimo* (1999) viria a ser o filme que levaria Bressane ao que talvez tenha sido a melhor elaboração desse processo todo. Na época, o cineasta nomeava o projeto como traduzir o “signo Jerônimo” (BRESSANE, 2001), que é algo muito maior do que simplesmente uma obra (ou uma narrativa sobre), trata-se da repercussão na cultura dessa figura ambivalente, tradutor da *Bíblia*, responsável pela criação de um mundo a partir do passado greco-latino.

Nesse filme, o silêncio dá o ritmo entremeado pelo som do vento e das sinetas, já não sabemos se estamos no deserto ou no sertão, o que orienta a presença de músicas que vão do *Carnaval dos Animais* até a peça “Mon Cœur s’ouvre à ta voix” (Meu Coração se Abre à tua Voz) da ópera *Sansão e Dalila*, ambos de Camille Sans-Saens, mas também à versão instrumental de “Último Pau-de-Arara”, canção muito conhecida do nordeste brasileiro.

Meu livro *Poética de Júlio Bressane* aproxima a teoria da tradução e o estudo sobre cinema do francês Gilles Deleuze, um autor que não tem absolutamente nada relacionado à atividade de tradução. Contudo, Jerusa gostava do autor de *Imagem-Tempo*, que em seu livro sobre Spinoza solta frases poéticas como “seguir a linha de fuga do voo da bruxa”, mas também o tom de um alegre pensar, o inverter jogos de linguagem, a ideia de um corpo que se multiplica em tantos outros, também presente no texto da homenagem sobre o Alto e o Baixo. Por sua vez, Meschonnic, no seu bem-vindo e habitual fervor hieronímico, fazia suas ressalvas, questionava a tradução de Spinoza que Deleuze usou.

Talvez o ponto em comum e que agradasse ambos os autores quanto ao entendimento de arte presente em Deleuze, fosse exatamente a dimensão que consta em *Lógica do Sentido* de “não ser indigno ao que nos acontece”. Jerusa se norteou por isso que a meu ver é próprio ao artista de um modo geral, o oposto do ressentimento: a alegria, o corpo em sua plenitude, uma voz que não cessa de repercutir.

Referências

BRESSANE, Júlio. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e Outras Metas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1977a.

CAMPOS, Haroldo de. “Luz: A Escrita Paradisiaca”. In: ALIGHIERI, Dante. *6 Cantos do Paraíso*. Rio de Janeiro: Fontana / São Paulo: Instituto Italiano di Cultura, 1977b.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ERIBON, Didier. *Foucault*. Édition revue et enrichie. Paris: Flammarion, 2011.

GUINSBURG, J. [2008]. Sobre Jerusa Pires Ferreira. Depoimento a Adriano C.A. e Sousa. IN: MOURA, Hudson. *Dossiê Jerusa Pires Ferreira*. Disponível em: <https://secureservercdn.net/198.71.233.82/sgi.f3e.myftpupload.com/wp-content/uploads/2019/09/Dossie-Jerusa_SobreJerusa_Jguinsburg.pdf>. Acesso em: 13 out. 2022.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Why Intermediality – if at all? *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n. 2, 2003.

JAKOBSON, Roman. Aspectos Linguísticos da Tradução. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. 14 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

- MESCHONNIC, Henri. *Poética do Traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MESCHONNIC, Henri. *Spinoza, Poème de la pensée*. Paris: Maisonneuve & Larose, 2002.
- MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.
- MESCHONNIC, Henri. *Propos Seriels: Le Corps et le langage*. Entretiens avec Jean-Paul Desgoutte, 1995. Disponível em: <<https://youtu.be/jy2g0mFzkQc>>. Acesso em: 19 out 2022.
- MESCHONNIC, Henri. “L’Oralité, poétique de la voix”. IN: REY-HULMAN, D. (org.), *Pour une anthropologie des voix*. Paris: Centre de Recherche sur l’oralité / Harmattan, 1993.
- OLIVEIRA, Rosângela. *Todos Por Um*. São Paulo: Edusp, 2016.
- PINHEIRO, Amálio. “Jerusa: a senhora barroca”. *Galáxia*, n. 42, set.-dez./2019. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25532019344603>>. Acesso em: 13 out 2022.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. “Sermão, Vieira, Performance”. *Asas da Palavra: Revista de Letras*, 10 (23), 2007.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Cavalaria em Cordel*. 3ed. São Paulo: Edusp, 2016.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Cultura das Bordas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010a.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. Fausto no Horizonte Latino-Americano. IN: GALLE, Helmut; MAZZARI, Marcus (orgs.). *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2010b.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Sete cromos para Breves*. São Paulo: Giordanus / Ateliê, 2010c.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. “Visages du vent et échos de la voix”. IN: FILTEAU, Claude. *L’Espace poétique de Gaston Miron*. Limoges: Pulim, 2005.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. “Alto”/“Baixo”: o grotesco corporal e a medida do corpo. *Projeto História*, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História PUC-SP, n. 25, dez. 2002.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Fausto no Horizonte*. São Paulo: Hucitec / Educ, 1996.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Cavalaria em Cordel*. 2ed. São Paulo: Hucitec, 1993.
- PROJETO História*, v. 37, ago. dez. 2008, História e Religiões.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução Ato Desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- SOUSA, Adriano C.A. e. “Peter Schlemihl: Pacto Fáustico em Séries Culturais”. *Revista Usp*, n. 126, 2020.
- SOUSA, Adriano C.A. e. Saint Jérôme de Júlio Bressane: La traduction comme chemin critique. *Doletiana (Universidade Autònoma de Barcelona)*, v.5/6, p.1 - 19, 2016.
- SOUSA, Adriano C.A. e. *Poética de Júlio Bressane: Cinema(s) da Transcrição*. São Paulo: Perspectiva / Fapesp, 2015.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

ZUMTHOR, Paul. Permanência da Voz. *O Correio*, a. 13, n. 10, out. 1985.

SOBRE O AUTOR:

Adriano Carvalho Araujo e Sousa

Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, é autor de *Poética de Júlio Bressane: Cinema(s) da Transcrição* (EDUC / FAPESP: 2015) em que discute as interações de literatura, pintura e cinema na filmografia do cineasta tomando como embasamento teórico o conceito elaborado por Haroldo de Campos. Em 2015, concluiu pesquisa de pós-doutorado sobre Fausto no cinema e na animação, junto ao Programa de Educação, Arte e História da Cultura do Mackenzie-SP. Em 2022, concluiu novo estágio de pós-doutorado, desta vez, junto ao Programa de Estudos de Literatura da UFSCar.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9180-2409>

Recebido: 11/05/2022

Aceito: 22/06/2022