

2. Poesia, presença, tradução

*Os livros são objetos transcendententes,
mas podemos amá-los do amor táctil
que votamos aos maços de cigarro.*

Caetano Veloso, na canção “Livros”

O nosso modo de pensar a poesia é, de algum modo, moldado pelo olhar-tradutor. Ao mesmo tempo que não iríamos tão longe ao dizer que, para nós, poesia e tradução são inseparáveis, são questões (e práticas) que parecem muito ligadas. Esta ligação se dá, em primeira instância, porque parece vir do próprio poema a vontade de traduzi-lo. Como se o poema *pedisse* para ser traduzido. Claro, não estamos falando de tradução pensada em termos de mercado editorial. Todos sabem que grande parte das traduções se dá sob demanda, são condicionadas por exigências e modas do mercado. Falamos de outra coisa, sobre o que nos parece um *efeito do poético*. Como se um dos efeitos de um poema fosse desdobrar-se em uma tradução. Paul Zumthor, no ensaio “Performance e recepção”, escreve: “E se nenhum desejo me impele, se não se forma em mim o desejo de *(re)construção*, é porque o texto não é poético, há um obstáculo que impede o contato das presenças.” (2007:54, grifo nosso). Paul Valéry diz algo parecido ao comentar sobre a inspiração que um poema pode causar: “Reconhece-se o poeta – ou, pelo menos, cada um reconhece o seu – pelo simples fato de que transforma o leitor em ‘inspirado’” (2007: 198). Pensando com esses dois autores, pode-se dizer que o que nos faz reconhecer o poético, ou o poeta, é a inspiração que esse suscita, ou o desejo de reconstrução que ele provoca. Isto é, seus efeitos. A tradução, por sua vez, pode ser entendida como uma reconstrução, ou, como uma forma de inspiração. Isso explica por que o pensamento sobre poesia e tradução nos parece tão interligado.

Em relação aos poemas traduzidos nesta dissertação, o desejo de traduzi-los não está tanto ligado a uma vontade de fazer circular em inglês a nossa cultura, ou a nossa tradição poética. O que se pretende é espalhar, oferecer, abrir caminho no universo de língua inglesa para duas diferentes singularidades. Com a leitura da

brasileira Hilda Hilst e da portuguesa Adília Lopes, deparamos com diferentes modos de *ser* na poesia, diferentes modos de ser na vida. Vida não no sentido da biografia das poetisas, mas no sentido em que a leitura de certos poemas – como toda arte – pode afetar nossa vida, nosso pensamento, nossa respiração, nosso ritmo. Usando a expressão de Hans Ulrich Gumbrecht, pode-se dizer que se trata de um desejo de trazer a *presença* destas duas poetisas para o inglês. Supomos que essa poesia nos provoca não apenas através de seus significados, somos impelidos também pelo ritmo do poema, por sua materialidade, por uma espécie de corpo a corpo que acontece com cada poema.

Sendo assim, neste primeiro capítulo, trazemos algumas abordagens que focam o aspecto material da poesia. Primeiro, as reflexões do teórico Hans Ulrich Gumbrecht acerca do conceito de presença. Em seguida, alguns pensamentos de Paul Zumthor, que nos ajudam a desenvolver uma reflexão sobre as relações entre corpo e poesia. Por fim, usando principalmente as reflexões de Roman Jakobson, tentamos desenvolver mais a importância das relações entre som e sentido em poesia.

2.1. Além do sentido

As reflexões que Gumbrecht apresenta no livro *Productions of Presence - what meaning cannot convey*, de 2004, parecerem bastante pertinentes para o tradutor. Ao propor um campo não-hermenêutico dentro da tradição das ciências do espírito, Gumbrecht está propondo que se faça algo que está para além da interpretação. Pode-se aproximar o campo não-hermenêutico proposto por Gumbrecht de um certo método de tradução, quando a tradução se preocupa não apenas com o campo do sentido (ou seja, do significado), mas também com algo de outra ordem que acontece no campo material, nos sons e na música do texto, ou na *presença* do texto. E essa questão é central para o tradutor, pois este deverá não apenas interpretar os significados contidos em um poema, mas deve também se ater ao ritmo, à música, às rimas de um poema. Ou seja, algo que não se dá unicamente no significado das palavras, que nos pede uma outra forma de nos aproximarmos do texto, não só a interpretativa. Estamos, justamente, pensando uma forma de tradução poética que tente capturar a poesia

“enquanto presença”. Por isso, é claro, partimos do princípio de que há na poesia algo da ordem da presença. Vamos tentar desenvolver o que Gumbrecht diz na seguinte passagem sobre poesia:

Poetry is perhaps the most powerful example of the simultaneity of presence effects and meaning effects – for the even the most overpowering institutional dominance of the hermeneutic dimension could never fully repress the presence effects of rhyme and alliteration, of verse and stanza. (GUMBRECHT, 2004:18)

Gumbrecht diz que a poesia se dá numa oscilação tensionada de efeitos de presença e efeitos de sentido. Ele diz também que a crítica literária nunca conseguiu responder à ênfase que a poesia dá aos aspectos formais. Para ele, a intuição de que formas poéticas não estão subordinadas ao sentido é um ponto de partida promissor para uma reconceitualização da relação entre efeitos de sentido e efeitos de presença (p. 18).

Martin Heidegger é um dos filósofos que mais inspiram Gumbrecht em sua elaboração. Segundo Gumbrecht, Heidegger teria ido mais longe do que qualquer outro na revisão do ponto de vista metafísico do mundo. Contra o paradigma cartesiano, ele reafirmou a substância corpórea e as dimensões espaciais da existência humana. Para Gumbrecht, o conceito heideggeriano de “ser-aí” toma o lugar da “verdade”, que até então, e desde Platão, estava ligado a ideias ou conceitos. Assim, Heidegger redefine “verdade” como algo que *acontece*, um acontecimento duplo que envolve um movimento de revelar e de esconder: “Being is that which is both unconcealed and hidden in the happening of truth” (p. 67). Assim, o “Ser” não seria algo conceitual ou espiritual, não é um significado: “Being belongs to the dimension of things” (p. 68). Por isso, Heidegger fala sobre a verdade na obra de arte como algo que tem um “thingly character”, e a arte serviria justamente para mostrar algo que tem um caráter de coisa. Para Gumbrecht, se o “Ser” tem caráter de coisa, isto quer dizer que ele tem substância, e conseqüentemente, ocupa espaço.

Ir além da metafísica, como explica Gumbrecht, quer dizer fazer algo que vá além da interpretação, mesmo que dar sentidos permaneça como elementar dentro das atividades das ciências humanas. O autor propõe um fim à era do signo, o que para ele quer dizer “sujar as mãos” e usar conceitos que podem ser tachados de

substancialistas ou reflexos de um mau gosto intelectual. É acusado de substancialista, diz Gumbrecht, qualquer um que tente argumentar a favor de uma relação que não seja exclusivamente baseada em sentidos, ou mesmo quem tente argumentar a favor da possibilidade de alguma estabilidade de sentidos. Sua proposta é que possam ser desenvolvidos modos mais complexos de relação com o mundo, que permitam mais do que apenas atribuir sentidos ao mundo ou extraí-los dele. Mas tal esforço encontra dificuldades:

The difficulty of such an effort to develop a repertoire of noninterpretative concepts for the humanities would (or will) lie in the simple fact that, as a result of the dominance of the Cartesian world picture since early modernity and of hermeneutics since the twentieth century, it seems literally impossible in our intellectual world, at least at first glance, to come up with concepts that may satisfy the goal of practicing (and grounding) something that is not interpretation. (p. 52)

No capítulo “Beyond Meaning”, central em seu livro, o autor estabelece pontos de contato e afinidades com diversos teóricos contemporâneos. Destacaremos os trechos que parecem focam mais diretamente o nosso objeto de estudo, a poesia.

Um dos autores com quem Gumbrecht mais dialoga é Jean-Luc Nancy. Nancy fala de um conceito de presença que dificilmente pode ser conciliado com a epistemologia ocidental moderna, porque ele traz de volta a dimensão de proximidade física e tangibilidade. Esse conceito de presença que escapa à dimensão do sentido entra em conflito com o princípio de representação. A presença, para Nancy, não existe sem que a presença que a representação deseja designar seja apagada (GUMBRECHT, 2004: 57).

Gumbrecht deixa para o final de sua argumentação a menção a Hans-Georg Gadamer. Segundo ele, Gadamer, um filósofo profundamente associado à hermenêutica, numa entrevista, quando perguntado sobre a função de elementos não-semânticos de um poema, aponta para a musicalidade do poema. O poema nos confronta com algo para além da intenção de significar, algo ligado a sua performance. Citamos:

But – can we really assume that the reading of such texts is a reading exclusively concentrated on meaning? Do we not sing these texts (*Is text nicht Singen*)? Should the process in which a poem speaks only be carried by a meaning intention? Is there

not, at the same time, a truth that lies in its performance (*eine Vollzugswahrheit*)? This, I think, is the task which the poem confronts us. (p. 64)

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

O autor fala sobre momentos de intensidade desencadeados pela experiência estética. Por se interessar pela presença, ele não liga à experiência estética nenhum outro valor além dessa intensidade. Importante, também, é que não há nada de edificante nesses momentos, ao mesmo tempo que não há garantias de que a intensidade seja produzida. A experiência estética pode, ou não, acontecer – “Indeed, I cannot be sure, before I hear my favorite Mozart aria, whether that exuberant sweetness will overcome my body again” (p. 99). O autor pergunta por que desejamos tanto esses momentos de intensidade, mesmo que eles não nos dêem nada, não nos ensinem nada. A resposta seria porque eles oferecem algo que o nosso mundo cotidiano não nos dá.

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

Podemos falar de efeitos de presença apenas porque estamos dentro de uma cultura do sentido. Quer dizer, esses efeitos estão sempre embalados ou mediados por “nuvens e acolhoados de sentido” (p.106, tradução nossa). Para nós, é praticamente impossível não tentar ler ou atribuir significado a esses efeitos, e, assim, os objetos de experiência estética são caracterizados por uma oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido. Isto estaria próximo do que Gadamer chamou de volume do poema, que além de pedir a nossa interpretação, a nossa leitura, pede também que

seja cantado. E ainda, pode-se dizer que é a tensão entre efeitos de presença e efeitos de sentido que gera a instabilidade e a inquietação do objeto estético.

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

2.2. A poesia e o corpo

Paul Zumthor nos ajuda a desenvolver uma visão da poesia enquanto presença, enquanto *corpo*. Medievalista, Zumthor elabora um conceito de performance a partir da poesia oral na Idade Média. No texto “Body and Performance” (1994), Zumthor diz que o espectro de possibilidades de uma performance varia de acordo com o grau de energias físicas sendo empregadas. Um poema recitado ganha uma existência imediata através da leitura, através do som e da presença física de quem declama. A voz seria o instrumento mais importante no jogo poético medieval, pois, com a voz, a declamação se torna música, tornando-se um evento. Acompanhando a voz, há também o gesto, o gesto corporal, que para Zumthor tem um certo poder de expandir a palavra. Ou seja, através da voz e dos gestos a poesia ganharia um caráter performático, criando um volume, uma presença. E ainda, Zumthor diz que os efeitos de repetição da poesia oral pertenciam ao contexto de um mundo onde o sagrado estava ligado à música dos ciclos cósmicos. Assim, o ritmo criado nesses recitais de poesia estaria em harmonia com esse contexto maior, e teriam como principal preocupação não a representação, mas a produção de uma presença. Esta harmonia produzida por ritmos criados pelo homem, para Zumthor, é uma harmonia concreta.

This harmony is concrete. It arises from the movement of visible things, from the body of mankind itself, whose rhythms and oscillations are the measures of all things [...]

and from the “consonance” of sounds, movements, and modulations. (ZUMTHOR, 1994: 224)

Em texto posterior, Zumthor (2007), já mais distante da poesia medieval, desdobra ainda mais as relações entre corpo e poesia, e passa a entender a poeticidade a partir do ato de leitura, destacando o prazer como critério absoluto: o texto só é poético se nos dá prazer. Embora ele não descarte outros critérios (como cultura, código, tradição) é no prazer provocado pelo texto que ele vai se concentrar: “Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem” (p. 35). Zumthor retoma elementos da retórica da Antiguidade que ensinava que para ir ao sentido do discurso era preciso atravessar as palavras, mas que as palavras, por terem uma espessura, uma existência densa, exigiam uma intervenção corporal, fosse aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida, ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada (p. 77). O discurso poético, diz Zumthor, nos toca como num corpo a corpo; mais do que informar ou comunicar, ele significa o mundo; ele é da ordem do sensível, do visível, do audível, do tangível. O texto poético teria uma capacidade de despertar uma “consciência confusa de estar no mundo, anterior a meus afetos, a meus julgamentos” (p. 78), e o prazer poético viria também disso, pois sua leitura nos “coloca no mundo” (p. 81). Haveria, segundo Zumthor, um “fato de natureza”, o fato de a língua estar ligada à boca, à garganta, ao peito e que nos faz sentir a linguagem como *vocal* (p. 43). Para ele, muitos caracteres físicos da voz estão “positivamente presentes na poesia” (p. 83). A leitura do texto poético é também a escuta de uma voz.

Embora reconheça na leitura silenciosa um grau de performance, certas vezes, Zumthor se mostra nostálgico de uma poesia “sonora”, e acusa a escrita de, nos últimos séculos, tentar suspender “todo elemento performancial da comunicação” (p. 70). Diversas vezes ele se refere à leitura silenciosa como um ato que envolveria apenas um sentido, o olhar, ou seja, haveria na leitura silenciosa um grau muito baixo de performance, pois poucas energias físicas estariam sendo empregadas. Por isso, para Zumthor, a poesia moderna (que, de modo geral, não é mais declamada como a

poesia medieval) para recuperar certo caráter performático, teria investido em seu aspecto gráfico, criando um objeto que “o olho não somente *leia*, mas *olhe*” (p.73)¹.

Aqui, contudo, gostaríamos de acrescentar um aspecto do poema que Zumthor parece deixar um pouco de lado, presente mesmo na leitura silenciosa, que diz respeito ao seu ritmo. Acreditamos que mesmo na poesia escrita (e também na prosa), da qual se faz uma leitura silenciosa, somos afetados por um ritmo que fala aos nossos batimentos, à nossa respiração, ou seja, não é somente através do olhar, do aspecto gráfico do poema, que se dá a performance. Neste sentido, a presença do poema se dá mais através do ritmo criado por ele do que necessariamente por seu aspecto gráfico. Se Zumthor vê nos efeitos de ritmo, repetição, voz e gesto da poesia medieval a produção de uma presença, algo além da representação, pode-se pensar que o mesmo se dá na poesia e, possivelmente, em toda a literatura, mesmo quando se faz uma leitura silenciosa, “interiorizada”. Também há ritmo na palavra escrita. Nietzsche, num fragmento de *A Gaia Ciência*, fala sobre a importância central do ritmo para a poesia. Citamos um trecho:

Naqueles velhos tempos que viram nascer a poesia, a utilidade era o que se tinha em vista, uma grande utilidade – quando se deixou o ritmo permear o discurso, aquela força que reordena todos os átonos da frase, que manda escolher as palavras e dá nova cor aos pensamentos, tornando-os mais escuros, alheios, mais distantes [...] Mediante o ritmo, um pedido humano deveria se inculcar mais profundamente nos deuses, depois que as pessoas notaram que a memória grava mais facilmente um verso que uma fala normal; também acreditaram que por meio do tiquetaque rítmico podiam ser ouvidos a distâncias maiores, a oração ritmada parecia chegar mais perto dos ouvidos dos deuses. Mas, sobretudo, o ritmo é uma coação; ele gera um invencível desejo de aderir, de ceder; não somente os pés, a própria alma segue o compasso – provavelmente, as pessoas concluíram, também a alma dos deuses! (NIETZSCHE, 2001: 113)

Esse fragmento é de um aforismo chamado “A origem da poesia”. Embora Nietzsche fale de um momento mítico – “naqueles velhos tempos” – nos parece que ainda hoje podemos encontrar esta força rítmica. A leitura de um poema pode provocar este desejo de aderir, de ceder, de seguir o compasso com a alma e com os

¹ “O olho percebe uma frase graficamente contorcida em forma de rosa: ele *olha* a flor e lê a frase” (ZUMTHOR, 2007:73).

pés. Enfatizando o ritmo, Nietzsche também enfatiza o corpo a corpo, como se a própria força de coação do ritmo criasse uma determinada “presença”.

2.3. Som e sentido, sentido e som: o pêndulo

As reflexões de Roman Jakobson acerca da função poética podem nos ajudar a destrinchar ainda mais a relação entre som e sentido, forma e conteúdo. Quando Jakobson diz que a função poética promove o caráter palpável do signo, podemos dizer também que ela cria um volume. Segundo Jakobson, não é produtivo tentar encontrar uma mensagem verbal que preencha uma única função de linguagem; as diferentes mensagens seriam definidas pelo peso dado a uma ou outra função. A função poética é aquela em que o que mais pesa é o enfoque dado à mensagem enquanto tal. A poesia é o domínio onde “o nexos interno entre som e significado se converte de latente em patente e se manifesta de forma a mais palpável e intensa” (JAKOBSON, 1970:153). Diríamos que este “nexo interno” tem uma relação com a tensão/oscilação entre efeitos de sentido e efeitos de presença no acontecimento estético gumbrechtiano. Em outro momento, Jakobson cita Paul Valéry quando este diz: “poesia é hesitação entre som e sentido”, o que é outro modo de falar da oscilação.

No texto “Poesia e pensamento abstrato”, Paul Valéry nos oferece uma “imagem simples”, a imagem de um pêndulo. O pêndulo representa o poético, como se o poético fosse um movimento constante, um ir e vir entre sons e sentidos:

Gostaria de lhes dar uma imagem simples. Pensem em um pêndulo oscilando entre dois pontos simétricos. Suponham que uma dessas posições extremas representa a forma, as características sensíveis da linguagem, o som, o ritmo, as entonações, o timbre, o movimento – em uma palavra, a *Voz* em ação. Associe, por outro lado, ao outro ponto, ao ponto conjugado do primeiro, todos os valores significativos, as imagens, as idéias, as excitações do sentimento e da memória, os impulsos virtuais e as formações de compreensão – em uma palavra, tudo que constitui o *conteúdo*, o sentido de um discurso. Observem então os efeitos da poesia em vocês mesmos. Acharão que, em cada verso, o significado produzido em vocês, longe de destruir a forma musical comunicada, reclama esta forma. O pêndulo vivo que desceu do *som* em direção ao *sentido* tende a subir de novo para o seu ponto de partida sensível, como se o próprio sentido proposto não encontrasse outra saída, outra expressão, outra resposta além da própria música que o originou. (VALÉRY, 2007: 205)

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

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

Na linguagem cotidiana, a forma da palavra está morta, pois nela a associação entre som e sentido é por demais habitual, corriqueira. Para Jakobson, na poesia, esta associação mecânica entre um e outro está reduzida ao mínimo. A criação de neologismos, por exemplo, reanimaria afixos mortos, nos obrigaria a perceber a forma. Na poesia, as palavras, tanto fonética quanto semanticamente, estariam deformadas a tal ponto em relação à linguagem cotidiana, que seus neologismos não podem designar nenhum objeto conhecido. Essa atenção renovada à forma proporcionada pela poesia pode ser pensada como a criação de uma materialidade, de

uma proximidade entre homem e mundo. Como se as palavras, normalmente associadas ao reino dos sentidos e das idéias, exigissem para si novamente fazer parte de um ritmo cósmico, mais próximo da música do que de conceitos. Jakobson escreve que na história da poesia de todos os tempos pode-se encontrar poetas para quem “seul importe le son” (1973a : 24) A linguagem poética tenderia, no seu limite, em direção à eufonia².

No artigo “Principes de versification”, lemos que de nada vale uma teoria do verso onde o verso é perfeitamente adequado ao espírito da língua – onde não haveria resistência da forma ao material. Ele se diz a favor de uma teoria na qual a forma poética exerce uma violência organizada sobre a língua. Ele diz que a poesia interfere no processo de expiração, é um meio de tirar a fala para fora de seu estado automático. O ritmo poético impõe um outro tempo ao discurso, e o transforma subjetivamente. Para Jakobson, a poesia simplifica as relações entre quantidades de sílabas, ela torna o ritmo mais lento para dar reforçar aos efeitos rítmicos, e alonga as sílabas, e ainda mais as vogais, valorizando o timbre.

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

V. Chklovski, da escola formalista como Jakobson, no texto “Arte como procedimento” diz que a automatização “engole os objetos, os móveis, a mulher e o medo à guerra” (CHKLOVSKI, 1976: 44). A arte seria o processo de

² Em artigo posterior, Jakobson abandona o termo “eufonia”: “Dans mon article sur “La nouvelle poésie russe”, j’entendais souligner cette différence fondamentale entre la phonétique de la langue pratique et celle de la langue poétique en utilisant deux termes différents: phonétique et euphonie. Mais puisque ce dernier terme entraîne des malentendus, en provoquant des associations incorrectes (par exemple, Kroutchenykh dans son livre *Les Transmentalistes*, Moscou, 1922, met dans ce terme l’idée d’agrément sonore) je préfère n’en plus faire du tout usage. (JAKOBSON, 1973b : 41)

desautomatização, e o modo como ele define a função da arte lembra um pouco as palavras de Nietzsche, quando este diz que o ritmo torna os pensamentos mais escuros, alheios, distantes. Seu enfoque no aspecto sensorial dos objetos também lembra os efeitos de presença de Gumbrecht. Citamos:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. (1976: 45)

2.4. Uma erótica da arte

Os diversos pontos de vista sobre o que caracteriza o poético levantados acima servem como direcionamentos, “diretrizes básicas”. Mais do que seguir à risca uma ou outra linha de pensamento, usamos estas noções como modos de pensar a poesia que parecem relevantes tanto para a crítica de poesia, como para os tradutores. O conceito de presença, principalmente, nos parece um bom mote que permite ver a poética de Adília Lopes e Hilda Hilst com novos olhos.

Susan Sontag, no famoso ensaio “Contra a interpretação”, de 1964, fala de um excesso interpretativo da crítica, que ela compara “aos sabores, odores, visões conflitantes do ambiente urbano que bombardeiam nossos sentidos”, e acrescenta: “a consequência é uma perda constante da acuidade de nossa experiência sensorial”. Ela propõe uma crítica de arte que possa fornecer uma “descrição realmente cuidadosa, aguda, carinhosa da aparência da obra de arte” (p. 22). Uma crítica que possa revelar a superfície sensual da arte sem conspurcá-la. Citamos:

O que importa agora é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a *ver* mais, *ouvir* mais, *sentir* mais.

Nossa tarefa não é descobrir o maior conteúdo possível numa obra de arte, muito menos extrair de uma obra de arte um conteúdo maior do que já possui. Nossa tarefa é reduzir o conteúdo para que possamos ver a coisa em si.

[...]

Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte.

(p. 23)

Poderíamos, portanto, dizer que se trata aqui de uma “erótica da poesia”. Principalmente, trata-se de não querer soterrar sob camadas interpretativas a nossa leitura do poema e sua respectiva tradução. Nesse sentido, a tradução pode se colocar como um caminho muito interessante para a crítica, pois uma tradução que não se preocupe com a “aparência”, com a forma do poema, dificilmente será uma boa tradução. Como veremos no capítulo seguinte, as teorias da tradução que trazemos estão atentas a esta questão.

George Steiner, no livro *Real Presences*, fala da tradução como modo privilegiado de se responder à arte. Ele a compara à interpretação de um bailarino numa coreografia, a um violinista tocando Bach. São momentos, diz Steiner, quando o “executant invests his own being in the process of interpretation” (STEINER, 1989: 8). Este tipo de investimento pede uma *proximidade* com o poema que se coloca de forma aguda para o tradutor. A materialidade do poema não é para nós uma realidade distante, algo sobre o qual se pode, ou não, falar, dependendo do ponto de vista crítico que se adota. Se o poema produz um volume, o tradutor, no poema traduzido, deve tentar dar conta dessa materialidade.