

# Insistir na presença: retrato de uma tradução a partir de Gertrude Stein

Ciro Lubliner\*

## Introdução

No ano de 2018, em parceria com Paulo Alves, demos início ao processo de tradução de uma das célebres conferências que a poeta-pensadora Gertrude Stein (1874-1946) proferiu na espécie de turnê que realizou entre os anos de 1934 e 1935, tendo passado por diversas universidades estadunidenses.

De modo particular, uma daquelas ricas falas mais nos instigava, aquela intitulada “Retratos e Repetição” (“*Portraits and Repetition*”). Essa sedução se deu primeiramente devido à abordagem que Stein produz quanto à ideia de repetição em sua obra, ou do deslizamento dessa aparição iterativa explícita em seus escritos. Arriscaríamos dizer que essa conferência pode ser descrita como uma forma de “ensaio oral”, pois manifesta – por meio de uma performance textual – traços de sonoridades que só são efetivados quando de sua leitura em voz alta; e são essas sonoridades (sobretudo as *insistências*) que dão a ver todo o pensamento crítico-poético em questão.

Por “Retratos e Repetição” ter sido um texto pensado como uma conferência, ou seja, ter sido feito para ser oralizado, tínhamos que praticamente procurar adivinhar, ou melhor, intuir a leitura que Stein fizera a um público há mais de 80 anos; uma tarefa que se mostrou ainda mais complexa em razão da constante supressão das vírgulas e a retirada

---

\* Artista, tradutor e pesquisador. Doutor em Comunicação pela UFRJ, mestre em Literatura Comparada pela USP e graduado em Imagem e Som pela UFSCar. Traduziu *Literatura de Esquerda*, de Damián Tabarovsky, junto com Tiago Cfer, além de artigos e ensaios nas áreas da arte e da filosofia. Atualmente realiza um pós-doutorado na USP, com estágio na Universidade Paris X (Paris-Nanterre), e apoio da FAPESP (processo no 2020/08504-1). Contato: ciro.lubliner@gmail.com

Submetido em 08/03/2023

Aceito em 14/04/2023

de pontos de interrogação, pois, como se sabe, a poeta os achava irrelevantes (DE CAMPOS *et. al.*, 2010-2014).

Em “Retratos e Repetição”, Stein nega que seus procedimentos ou métodos escriturais se baseiem exatamente em repetições – à época uma perspectiva já colocada pelos críticos, transformada desde então em um clichê, um lugar-comum quando da análise de seus poemas e textos. Não se trata nunca, para ela, de meramente repetir, mas de insistir, fazer variar uma ênfase na tentativa de produzir uma presença viva do que está sendo retratado.

Para Stein, a repetição é da ordem da mesmidade, do senso comum, da simples reiteração do significado macerado pelo hábito do uso cotidiano de cada palavra – sua vida útil. A insistência navega por outras paragens linguísticas: ela é o que abre frestas para a diferença, o que faz brotar novos sentidos e sensações que escapam ao usual. O ponto-chave da insistência na qual insiste Gertrude é justamente o que ela chama de ênfase. Para a poeta, quanto mais se insiste mais se equaliza uma certa gradação enfática dada às palavras, expressões ou frases. É assim que elas podem aparecer como dotadas de vida, com tonalidades e sonoridades antes eclipsadas, esquecidas ou inexistentes. É como se a poeta sugerisse uma massagem cardiovascular no seio de cada palavra por meio da insistência em movimentos virtuais que reanimam sentidos possíveis na linguagem. Foi com a preservação dessa característica de insistência – inerente à poesia da autora – que conduzimos a tradução do texto.

### **Especificidades e escolhas**

As variações – ou melhor, diferenciações, já que se trata de tocar a diferença, como apontaremos – que Stein incita marcam de modo exemplar a poesia-pensamento que ronda sua escrita, local onde não há separação entre teoria e prática: ao teorizar, já se pratica, e, ao praticar, já se teoriza; antes o “falar com”, e não o “falar sobre” algo (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 66), “quando dizer é fazer...” (DELEUZE, 1997, p. 122). Essa simbiose e esse carácter necessariamente gemelar entre teoria e prática e de forma-conteúdo-expressão encontra no labor da tradução uma espécie de terra fecunda, posto que como bem disse o teórico Henri Meschonnic, na tradução, “a teoria, a crítica e a prática são inseparáveis” (MESCHONNIC *apud* FLORES, 2016, p. 17).

É curioso notar como mesmo no caso em pauta – uma conferência escrita em proseado – quando o texto ganha a dimensão da oralidade, a poeta leva as frases ao sabor dos versos – ou seja, de algum modo ela pratica a poesia: sua presença se faz sensível. Aliamo-nos aqui ao conceito de “transcrição”, tal como Haroldo de Campos (*in* TÁPIA e NÓBREGA, 2015) cunhou, dado que é a transcrição que produz “a restituição do corpo na tradução (...)” (*ibid.*, p. 106); além disso, valorizamos assim o que escreveu certa vez a tradutora e professora Marie-Claire Pasquier, em um texto sobre Gertrude Stein, ao afirmar que “é preciso *ver* essa voz” (PASQUIER, 1983, p. 494) específica da poeta.

Nas trilhas das distinções que a autora faz questão de sublinhar (repetição/insistência, escutar/ouvir, falar/dizer etc.), nos vimos condicionados a uma primeira decisão tradutória: adotar essas separações linguísticas e conceituais para garantir uma fidelidade incontornável quanto aos termos utilizados por Stein, optando pela manutenção de suas qualidades particulares. Foi assim que *listening and talking* tinha que se tornar sempre “escutando e falando” enquanto que *hearing and saying* tinha que se tornar sempre “ouvindo e dizendo” – não sendo apenas uma ocasião de simples e literal transposição idiomática; “(...) é necessário estar ao mesmo tempo falando e escutando, fazendo as duas coisas, não como se houvesse uma coisa, não como se fosse duas coisas, mas fazendo-as”<sup>1</sup> (STEIN, 1957, p. 170, tradução nossa).

Por expressões como as mencionadas, a poeta produz constantes jogos cambiantes entre verbos e substantivos. O que ela parece fazer é substantivar os verbos, ao exprimi-los enquanto gesto (“escutar e falar” / “ouvir e dizer”), ato decisivo para a confecção de seus retratos, e algo que ela fará questão de marcar ao dizer também com a ideia de “lembrança”.

Um outro problema – por sinal, bastante comum quando tratamos da tradução – residia em como seria possível manter o jogo ambíguo ou múltiplo de linguagem que Stein realiza com alguns termos, mantendo sua forma enfática de insistência. Esse é o caso da expressão *as I say*, reiterada inúmeras vezes ao longo do texto, que poderia ser traduzida tanto por “como digo”, quanto por “enquanto digo”, uma variação no português que

---

<sup>1</sup>“(…) it is necessary to be at once talking and listening, doing both things, not as if there were one thing, not as if they were two things, but doing them (...)”.

anularia a constante reaparição do termo, sempre *as I* no inglês. Decidimos pela primeira opção, “como digo”, por crer que essa expressão privilegia a força da forma, do modo como algo é feito, uma ação extremamente cara à poeta, talvez o tema central de sua exposição, de que maneira – *como* – ela fazia ao fazer seus retratos. Esse ponto dá a ver o desafio de sempre buscar seguir os procedimentos escriturais adotados pela poeta, seu modo notadamente singular de criação, pois, como afirma Augusto de Campos (1986, p. 173): “Gertrude é uma Gertrude”.

Os retratos da poeta se aliam para se opor à repetição que se apresenta como retomada de uma coisa, de uma pessoa ou de um objeto rememorado, que é registrado e descrito no poema. Nunca um retrato será feito a partir da busca pela reconstituição de um passado, da lembrança de alguém sobre um alguém, mas pela tentativa de se agarrar a uma presença preservando uma percepção do/no presente. Para Stein, a memória, a lembrança de um passado gera confusões que afastam a poesia da apreensão de uma imagem mais clara, de uma nitidez que só uma fagulha de presente-presença pode fazer cintilar. É por isso que ela valoriza tanto um tempo verbal como o “presente contínuo”. Verbo e condição temporal, o presente contínuo é o tempo o mais próximo de um atual puro, do perseverar em um tempo presente sempre perdido na linearidade cronológica – quase como um instante quedado fora da duração, um escape extemporal.

O poema que insiste na caça de um instantâneo, de uma essência sempre perdida dada a fluidez inescapável das coisas, visa apanhar os movimentos virtuais internos dos seres – inanimados ou não – cristalizando o próprio tempo de feitura do retrato; ou podemos dizer, *origami* escrito. Resgatamos um trecho de “Retratos e Repetição”:

Todo o olhar estava lá o falar e escutar estava lá mas em vez de entregar o que eu estava percebendo em todo e qualquer momento deles e de mim até que eu estivesse esvaziada deles eu os fiz contidos dentro da coisa que eu escrevi que era eles. A coisa em si se dobrou para dentro de si como você dobraria uma coisa para ser outra coisa que é aquela coisa dentro daquela coisa.<sup>2</sup> (STEIN, 1957, p. 199-200, tradução nossa)

---

<sup>2</sup>“All the looking was there the talking and listening was there but instead of giving what I was realizing at any and every moment of them and of me until I was empty of them I made them contained within the thing I wrote

Durante a exposição da autora, vemos como a possibilidade de composição de seus retratos gira em torno de uma *questão de percepção*. O que é perceber algo ou alguém, o que é capturar a presença e a percepção de algo ou alguém, como percebemos as coisas. Trata-se de enxergar e escrever o que “estimula”, dá vida aos seres, paisagens, objetos, enfim.

Então surgiu o desafio de traduzir os termos *exciting/excited/excitement*, já que, no português, o correspondente direto “excitante” pode facilmente recair em uma conotação banal, sexual; assim, optamos por buscar na variação “estimulante”/“estimulada”/“estímulo” uma maneira de dar conta do sentido de ânimo que a poeta propõe, além de salvaguardar a proximidade sonora das formas “*excit-*”, no inglês, e “*esti-*”, no português.

Tratando mais detidamente das escolhas tradutórias que visavam a incorporação da insistência de que fala a poeta, mantivemos sempre os mesmos termos para determinados trechos. Assim, *one* se tornou sempre “alguém” ou “um”; *any one* ou *anybody* “qualquer um(a)”; *some one* “um alguém”; *somebody* “algum(a) outro(a)”; *any one else* “nenhum outro(a)”; e *any other one* “um outro qualquer”. O exemplo a seguir demonstra algumas dessas escolhas:

Qualquer um é claro por qualquer pequena coisa por qualquer pequeno modo por qualquer pequena expressão, qualquer um é claro se assemelha a um alguém, e qualquer um pode notar essa coisa notar essa semelhança e ao fazer isso eles têm que lembrar um alguém e isso é algo diferente de escutar e falar. Em outras palavras a feitura de um retrato de qualquer um é como eles estão existindo e como eles estão existindo não tem nada a ver com lembrar de qualquer um ou de qualquer coisa. Vocês veem o que quero dizer, mas sim é claro que sim. Vocês veem sim que há duas coisas e não uma e que se alguém quiser fazer um retrato de um alguém e não dois vocês podem ver que alguém pode ficar incomodado completamente incomodado por essa coisa. Como digo é algo que sempre incomodou qualquer um.<sup>3</sup> (STEIN, 1957, p. 175-176, tradução nossa)

---

*that was them. The thing in itself folded itself up inside itself like you might fold a thing up to be another thing which is that thing inside in that thing”.*

*3“Any one does of course by any little thing by any little way by any little expression, any one does of course resemble some one, and any one can notice this thing notice this resemblance and in so doing they have to remember some one and this is a different thing from listening and talking. In other words the making of a portrait*

Da mesma maneira, termos próximos como *so* e *then* foram sempre traduzidos por “assim” e “então”; e outros como *inside* e *within* por “dentro” e “por dentro”. Com a garantia dessas decisões tradutórias, acreditamos que a insistência tão valorizada por Stein foi mantida.

Ao lado da insistência, o aspecto de maior alteridade trazida pelo ensaio é o da estranheza sintática da fala e da escrita da poeta. Procuramos, portanto, não incorrer no ato tradutório que incide em um erro bastante grave, tal como realizado, por exemplo, na edição francesa (STEIN, 2011) em que consta uma tradução para “Retratos e Repetição”: entregar o texto “mastigado”, quase gentrificado gramaticalmente dentro de uma noção hegemônica e domesticada do uso da linguagem. Esse ato acaba dispensando o que é essencial na escrita da autora: a estranheza, a novidade constante em toda experimentação.

Stein, em sua conferência, também fez a leitura de alguns de seus poemas-retratos. Escolhemos dois deles, como modo de exemplificar algumas das questões já levantadas, acrescentando outros elementos particulares de sua composição poética. Um primeiro fator que buscamos fazer valer foi a manutenção de certa concisão inerente à poesia da escritora, algo destacado por Augusto de Campos (1986). No próprio texto, digamos, “corrido”, realizamos tal ação por meio da supressão do pronome *I*, reiterado à exaustão pela autora (mesmo que, como se sabe, essa marcação do pronome pessoal seja necessária no inglês, porém, não no português).

Discutiremos brevemente, a seguir, algumas opções feitas para a tradução de “*FOUR DISHONEST ONES.*” (“QUATRO DESONESTAS.”), retrato lido ao longo de “Retratos e Repetição”:

**QUATRO DESONESTAS.  
Ditas Por uma Descrição Do Que Elas Fazem.**

Elas são o que elas são. Elas não vêm mudando. Elas são o que elas são.

Cada uma é o que aquela uma é. Cada é o que cada é. Elas não estão precisando estar mudando.

---

*of any one is as they are existing and as they are existing has nothing to do with remembering any one or anything. Do you see my point, but of course yes you do. You do see that there are two things and not one and if one wants to make one portrait of some one and not two you can see that one can be bothered completely bothered by this thing. As I say it is something that has always bothered any one”.*

Uma é o que ela é. Ela não precisa estar mudando. Ela é o que ela é. Ela não está mudando. Ela é o que ela é.

Ela não está mudando. Ela nada está sabendo sobre não mudar. Ela não está precisando estar mudando.

O que ela está fazendo. Ela está trabalhando. Ela não está precisando estar mudando. Ela está trabalhando muito bem, ela não está precisando estar mudando. Ela vem trabalhando muito duro. Ela vem sofrendo. Ela não está precisando estar mudando.

Ela vem vivendo e trabalhando, ela vem ficando quieta e trabalhando, ela vem sofrendo e trabalhando, ela vem observando e trabalhando, ela vem esperando, ela vem trabalhando, ela vem esperando e trabalhando, ela não está precisando estar mudando.<sup>4</sup> (STEIN, 1957, p. 186, tradução nossa)

Neste poema, destacamos o uso reiterado que a poeta faz do *present perfect continuous*, o que demonstra a procura por iluminar uma presença, insistindo na possibilidade de que a linguagem dê vida àquilo que está sendo retratado, tornando a coisa ou o ser (as mulheres, no caso desse poema) sensível durante o ato de leitura. Por esse tempo verbal inglês recair em um excesso de gerundismos, não foi possível evitá-los, mesmo quando eles soavam exageradamente incômodos (sensação perene na poesia de Stein e que, em nossa perspectiva, deve ser preservada). Tratava-se, antes, de resguardar sua presença constante no retrato. Logo de início, em *They have not been changing*, se mostrou, para nós, inviável conduzir a frase para algo como “Elas não têm estado mudando”, assim, encontramos para “*been*” a utilização de “*vêm/vem*”. Apesar de desviarmos da tradução literal/usual para o verbo “*to be*”, “*ser, estar*”, acreditamos que essa seja uma solução interessante na medida em que preserva o gerúndio de *changing* (e dos outros verbos utilizados pela poeta), além de ecoar uma sonoridade similar nas duas línguas e indicar a ideia de movimento (e/ou a

---

<sup>4</sup>“FOUR DISHONEST ONES.

*Told By a Description Of What They Do.*

*They are what they are. They have not been changing. They are what they are.*

*Each one is what that one is. Each is what each is. They are not needing to be changing.*

*One is what she is. She does not need to be changing. She is what she is. She is not changing. She is what she is.*

*She is not changing. She is knowing nothing of not changing. She is not needing to be changing.*

*What is she doing. She is working. She is not needing to be changing. She is working very well, she is not needing to be changing. She has been working very hard. She has been suffering. She is not needing to be changing.*

*She has been living and working, she has been quiet and working, she has been suffering and working, she has been watching and working, she has been waiting, she has been working, she has been waiting and working, she is not needing to be changing”.*

ausência de). Procuramos também marcar o uso de *one*, mesmo tendo que recorrer a uma construção inusual como “aquela uma”.

Em outro poema, “MI-CARÊME”, Stein – estimulada pela festividade francesa, algo como o Carnaval brasileiro (guardadas, evidentemente, as devidas proporções), alívio que antecipa para os cristãos o período de abstinência referente à Quaresma – compõe o retrato de um homem em particular:

#### MI-CAREME

Havia um homem que dizia que alguém podia reconhecê-lo quando alguém o visse novamente pela cicatriz na ponta do seu nariz e sob seu olho mas essas cicatrizes eram bem pequeninas quase nada de nada e alguém se lembraria dele porque ele era alguém que vinha dizendo que era um homem cansado de trabalhar cansado de ser alguém alguém trabalhando, e que ele seria muito divertido, ele podia ser divertido ao dizer algo que faria qualquer um escutando começar a enrubescer mas, ele disse, ele não faria tal coisa ele seria educadamente divertido e ele era divertido e alguns sendo divertidos por ele não eram assustados por ele. Ele pode ter sido divertido para alguns que eram ao mesmo tempo uns assustados por ele. Ele pode ser muito divertido para alguns que nunca teriam de forma alguma pensado que ele podia assustar qualquer um.<sup>5</sup> (STEIN, 1957, p. 187, tradução nossa)

Neste retrato, continuamos a trilhar a via da insistência (mesmo quando não explicitada pela autora), como quando *not anything* aparece como “nada de nada”, ou *tired of being one being working* se torna “cansado de ser alguém alguém trabalhando”. Mantivemos também as traduções escolhidas para o texto corrido, como na tradução de *any one* que devém “qualquer um”. A única diferença para o poema anterior (mas que se mantém inalterado se comparado à tradução da fala da poeta, em que alternamos quando cabia) *one* foi traduzido por “alguém”, pois “um”

---

#### 5“MI-CARÊME

*There was a man who said one could recognize him when one saw him again by the scar on the end of his nose and under his eye but these scars were very little ones almost not anything and one would remember him because he was one who had been saying that he was a man tired of working tired of being one being working, and that he would be very amusing, he could be amusing by saying something that would make any one listening begin blushing but, he said, he would not do such a thing he would be politely amusing and he was amusing and some being amused by him were not frightened by him. He might have been amusing to some who were at the same time ones frightened by him. He might be very amusing to some who would never in any way think that he could frighten any one”.*

simplesmente não funcionaria, dado que na língua portuguesa haveria uma lacuna que demandaria um complemento, mesmo sabendo que se trata, no caso, de um homem. Quanto aos verbos, cabe salientar a diferença entre os usos pontuais de “*could*” e “*would*”, respectivamente, o pretérito imperfeito e o futuro do pretérito. Destacamos ainda o título do poema: *MI-CAREME*, que optamos por deixar como no original, em francês, em vez de aporuguesar para “MICARETA” (o que poderia nos fazer cair em certa conotação jocosa, quase um pastiche, inexistente no poema de Stein).

### Os cruzamentos artísticos de Stein

Em “Retratos e Repetição”, a poeta afirma que, mesmo que involuntariamente, sua escrita foi tomada pelos ares ou fantasmas do tempo presente à época, uma era permeada pela novidade do surgimento do cinema. Não é que Stein intencionalmente quisesse emular em seu texto o movimento e o tempo apresentados pelo cinema (a autora chega mesmo a dizer que quando começou a escrever retratos não tinha ainda visto nenhum filme), mas que ela fazia o que pairava na ambiência, na atmosfera de sua geração: uma espécie de sincronicidade criativa e criadora. Stein parece por vezes antecipar pensamentos e teorias audiovisuais como as de Robert Bresson, que, décadas depois dos retratos feitos pela poeta – em sua “arte do cinematógrafo” –, afirmava que os intérpretes de seus filmes deveriam “ser (modelos) em vez de parecer (atores)” (BRESSION, 2005, p. 18). Toda uma discussão entre ser e parecer, produzir e representar, entra aí em jogo, e este é um dos temas que atravessam a exposição do modo de composição dos retratos feitos pela poeta.

Selecionamos alguns trechos de “Retratos e Repetição” em que Stein relaciona de forma mais estrita sua escrita de retratos com o próprio *modus operandi* do cinema. Diz ela:

(...) eu estava fazendo o que o cinema estava fazendo, eu estava fazendo uma sucessão contínua da afirmação do que aquela pessoa era até que eu não tivesse muitas coisas mas uma coisa. (...) Vocês veem então o que eu estava fazendo quando comecei a escrita de retratos e vocês também entendem o que quero dizer quando digo que não havia repetição. Num filme não há duas imagens exatamente iguais cada uma é só um tanto diferente da anterior, e assim naqueles retratos iniciais não havia como eu tenho certeza que vocês perceberão enquanto eu os ler para vocês também como em *The*

*Making of Americans* não havia repetição.<sup>6</sup> (STEIN, 1957, p. 176-177, tradução nossa)

O encontro com uma segunda arte, a pintura, também é bastante relevante para os retratos de Stein. Na própria base da iniciativa de se escrever retratos – forma recorrente na história da pintura e depois na fotografia – já consta essa aproximação com a arte pictural. Mas a poeta se afasta de qualquer realismo descritivo para se aliar justamente a um ato próprio ao modernismo e às vanguardas: a ruptura com a representação. Assim, os retratos de Stein nunca serão exatamente figurativos, procurando descrever e focar minuciosamente feições ou outras características referenciais; em outra direção, eles produzirão percepções de presenças por meio de constantes desreferencializações – abstrações extremamente concretas, dado que o corpo do poema vai gerando a construção de imagens daquilo que está sendo retratado.

Algumas vezes referida inclusive como operadora de uma “escrita cubista”, Gertrude se aproximou da pintura também pelo viés íntimo, por conta das longas e fortes relações de amizade que cultivou com pintores e escultores de quem fez retratos (e para quem posou para retratos), casos de Pablo Picasso e Joe Davidson.

Em uma terceira passagem transversal, há ainda o encontro de sua poesia com a música. Augusto de Campos chegou a afirmar que quando estamos diante dos poemas da autora, temos a impressão de estar diante de partituras. Isso porque seus versos envolvem noções de ritmo e melodia a todo instante. Essa musicalidade advém, sobretudo, do uso de aliteraões. Precisávamos então, como tradutores, preservar toda a “dança bucal” (no belo termo de André Spire [*apud* ZUMTHOR, 2018, p. 77]) que Gertrude cria. Este aspecto fica ainda mais evidente quando lembramos que o texto foi primeiro oralizado para um público (antes de ser colocado à disposição da leitura), algo que – como mencionado – precisa ser levado em consideração e valorizado a todo instante na tradução, posto que os traços

---

6“(…) *I was doing what the cinema was doing, I was making a continuous succession of the statement of what that person was until I had not many things but one thing. (...) You see then what I was doing in my beginning portrait writing and you also understand what I mean when I say there was no repetition. In a cinema picture no two pictures are exactly alike each one is just that much different from the other before, and so in those early portraits there was as I am sure you will realize as I read them to you also as there was in The Making of Americans no repetition*”.

orais do texto steiniano são bastante decisivos para sua experiência de leitura e compreensão. Isso fica evidente, por exemplo, nas aberturas que o ensaio deixa para o(a) leitor(a), constantes no fato de que a poeta quase não utiliza pontuação (os pontos de interrogação são completa e propositalmente ignorados – como dissemos, Stein acreditava mesmo que eles eram irrelevantes –, ficando a construção frasal como única evidência da existência das perguntas). Esse aspecto aproxima mais o texto da criação em poesia, que demanda do(a) leitor(a) e da leitura uma participação ativa para a efetivação dos versos, com suas quebras e desvios, em um ato mesmo de performance.

Nesse ponto, aludimos a um trecho de um ensaio de Marcos Siscar que parece se conectar à tentativa de tradução do texto de Stein. Escreve o poeta, professor e tradutor: “Traduzir não é decifrar, mas executar uma partitura *sui generis*, processo no qual o tradutor dá corpo e realidade a um conjunto não saturável de sentidos.” (SISCAR *in* SISCAR, DE MORAES e CARDOZO, 2021, p. 39). O poeta e admirador de Stein, e. e. cummings, sintetizou de modo exemplar o encontro e o cruzamento da poesia da autora com outras expressões artísticas, ao escrever que “Sua arte é a lógica da pintura sonora literária levada ao extremo” (BONVICINO, 2009).

### **Considerações finais: traduzir uma presença**

É interessante notar que na própria teoria da performance ligada à poesia realizada por um pensador como Paul Zumthor, muito do que escutamos pelo texto de Gertrude – alguns dos conceitos e termos que aqui expusemos – aparece:

(...) performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. Nesse sentido, não é falso dizer que a performance existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Ela as faz “passar ao ato”, fora de toda consideração pelo tempo. (ZUMTHOR, 2018, p. 47)

Nossa função enquanto tradutores foi então não somente a de transportar de uma língua à outra, mas de garantir que a dimensão verbivocovisual de Stein não fosse perdida de vista e de escuta. Foi preciso, necessariamente, produzir sua presença (ou o “ritmo da personalidade”,

como ela mesma diz em certo momento de “Retratos e Repetição” [STEIN, 1957, p. 174]) – uma percepção criadora bastante singular e poderosa – e os efeitos de sua performance quando sondadas em língua portuguesa.

A tradução é, em “Retratos e Repetição”, uma nova projeção dos gestos e sons da poeta. Ela deve, portanto, fazer ressoar, dar mais alcance e volume, amplificar a voz e o corpo que fora há quase 90 anos entoado e performado. Assim, a tradução reconstitui uma vida. Nesse momento, nos recordamos do que Maurício Mendonça Cardozo afirma sobre o conceito de transcrição de Haroldo de Campos, evocado no início do texto: “é pela transcrição que Haroldo de Campos conquistará um espaço de possibilidade para que a tradução *seja*, para que a tradução se projete como manifestação *singular* e possa *viver* dignamente sua condição de alteridade, como a *forma de vida* animada que ela não somente representa, mas também constitui” (CARDOZO in SISCAR, DE MORAES e CARDOZO, 2021, p. 126).

Finalmente, remetemos outra vez a Paul Zumthor, para dizer que, em uma tradução, fica evidente que “(...) de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença” (ZUMTHOR, 2018, p. 64). Como tradutores, buscamos então ser como um veículo que conduz essa presença; fomos o carro, e Stein o motor (para redizer uma imagem por ela criada em seu texto: “Como digo um motor vai dentro e o carro vai (...)”<sup>7</sup> (STEIN, 1957, p. 194, tradução nossa). Algo similar se passa como quando Valère Novarina comenta a experiência de acompanhar as leituras do poeta Christian Prigent: “Eu vi a linguagem sair das bocas, vi a onda, a linguagem no espaço’ (...) *Que a linguagem é uma onda que se derrama no espaço e que vai batendo nas paredes, depois em você, depois num outro espectador*” (NOVARINA apud DE MORAES in SISCAR, DE MORAES e CARDOZO, 2021, p. 85-86).

Esperamos que, mesmo que minimamente, nossa presença e a de Gertrude tenham se feito algo sentidas na tradução e neste artigo.

---

<sup>7</sup> “As I say a motor goes inside and the car goes on (...)”.

## Referências

- BONVICINO, Régis. “A reinvenção da linguagem em Gertrude Stein”. *Sibila*. Web. 18/03/2009. Disponível em: <<http://sibila.com.br/novos-e-criticos/a-reinvencao-da-linguagem-em-gertrude-stein/2265>>. Acesso em: 08 abr. 2023.
- BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. Tradução de Evaldo Mocarzel e Brigitte Riberolle. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DE CAMPOS, Augusto. **O Anticrítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- DE CAMPOS, Augusto et. al. “Ciclo Crítico – Gertrude Stein”. **modo de usar e co**. Web. 2010-2014. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com/2010/04/gertrude-stein-1874-1946-ciclo-critico.html>>. Acesso em: 08 abr. 2023.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- FLORES, Guilherme Gontijo. “Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic”. **Revista Circuladô**. Web. Set. 2016. Disponível em: <[https://issuu.com/casadasrosas/docs/circulado\\_4\\_ok](https://issuu.com/casadasrosas/docs/circulado_4_ok)>. Acesso em: 08 abr. 2023.
- PASQUIER, Marie-Claire. A propos de Gertrude Stein: la traduction rêvée. **Revue Française d'Études Américaines**. n. 18, 1983. Disponível em: <[https://www.persee.fr/doc/rfea\\_0397-7870\\_1983\\_num\\_18\\_1\\_1149](https://www.persee.fr/doc/rfea_0397-7870_1983_num_18_1_1149)>. Acesso em: 08 abr. 2023.
- SISCAR, Marcos; DE MORAES, Marcelo J.; e CARDOZO, Maurício M. **Vida poesia tradução**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.
- STEIN, Gertrude. **The Complete Works of Gertrude Stein**. Sussex: Delphi Classics, 2017.
- STEIN, Gertrude. **Lectures en Amérique**. Tradução de Claude Grimal. Paris: Christian Bourgois éditeur, 2011.
- STEIN, Gertrude. “Portraits and Repetition”. In: STEIN, Gertrude. **Lectures in America**. Boston: Beacon Press, 1957, pp. 165-206.
- TÁPIA, Marcelo e NÓBREGA, Telma M. (orgs.). **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: UBU, 2018.

### **Resumo**

Entre 1934 e 1935, Gertrude Stein (1874-1946) realizou uma série de conferências em universidades estadunidenses. Essas conferências se tornaram marcantes por relatarem e desenvolverem boa parte das operações mobilizadas em seu trabalho poético, além de promoverem constantes encontros entre a poesia, a filosofia e as artes. Este artigo descreve parte da experiência de tradução de “Retratos e Repetição”, uma daquelas célebres conferências, buscando evidenciar o modo singular com que a poeta lida com a composição de seus poemas-retratos, rechaçando leituras e críticas já à época banalizadas quanto à sua obra.

**Palavras-chave:** Tradução; Gertrude Stein; Retratos; Repetição; Insistência.

### **Abstract**

Between 1934 and 1935, Gertrude Stein (1874-1946) gave a series of lectures in American universities. These lectures became remarkable for reporting and developing a great part of the operations mobilized in her poetic work, in addition to promoting constant encounters between poetry, philosophy and the arts. This article describes the experience of translating “Portraits and Repetition”, one of those famous lectures, seeking to highlight the unique way in which the poet deals with the composition of her poem-portraits, rejecting readings and criticisms already trivialized at the time regarding her work.

**Keywords** Translation; Gertrude Stein; Portraits; Repetition; Insistence.