

# Poesia e música flamenca: aspectos interculturais e oralidade a partir da tradução comentada de um poema de Serge Pey

Cláudia Grijó Vilarouca\*

## Introdução

Nada escapa à historicidade. A poesia e a música, ao longo do tempo, vão se configurando a partir de novas conexões e, conseqüentemente, adquirem matizes até então não vislumbrados. Para pesquisadores dessa área, essa percepção é animadora pela multiplicidade de objetos interessantes para investigar e, conseqüentemente, de perspectivas para abordá-los; por outro, ela pode ser desencorajadora porque essa mesma multiplicidade pode parecer caótica, dificultando a apreensão do objeto. De nossa parte, situamo-nos no primeiro grupo: o enorme avanço que se tem realizado nos estudos acerca, especificamente, da arte flamenca – principalmente no campo da música – e da poesia ligada à música permite-nos constituir bases mais sólidas para a investigação. Interessa-nos particularmente pensar a relação dessas artes no domínio da tradução.

O eixo de nossa pesquisa – ainda em andamento – reside em buscar algumas respostas concernentes às implicações de aspectos interculturais e da oralidade na tradução de poesia que se liga estreitamente à música, seja pela forma, seja pela temática. Particularmente, nosso objeto de estudo é o livro *Flamenco : Les souliers de La Joselito*, do poeta francês Serge Pey, do qual selecionamos o poema “Soleá à la suite logique des chiffres de Pedro Soler –

---

\* Universidade Federal do Pará (UFPA)

Poème de parole” para efetuar uma tradução comentada, a partir da qual apresentaremos nossas reflexões sobre os dois assuntos que acabamos de mencionar.

Justifica-se a tradução comentada porque com base nela abre-se um horizonte de pensamento: ela “descreve etapas do trabalho tradutório, apontando e justificando a base teórica, elaborando reflexões a respeito de determinados procedimentos” (ABES, 2023, p. 334). Para além dos procedimentos, esse gênero acadêmico possibilita discutir temáticas que se desdobram a partir dele. Dito isso, descrevemos resumidamente as etapas do presente trabalho a seguir, divididas em cinco seções.

Iniciamos com uma exposição de elementos biográficos do poeta e de sua obra, necessária por serem raras as publicações sobre esse autor no país. A título de contextualização, passamos a uma descrição do livro no qual se encontra o poema escolhido para a discussão proposta neste artigo. Na terceira seção procedemos à explicação do poema, com base em elementos da linguagem do flamenco mais centrados na *guitarra*, fundamental para a compreensão do texto e para discutir possíveis implicações na tradução. A tradução do poema<sup>1</sup> é apresentada na quarta seção. Logo após, passamos ao comentário – não exaustivo – elaborado conforme a perspectiva do funcionalismo de Nord (2016), no tocante às culturas fonte/alvo e o público-alvo. Dois outros autores se destacam como base teórica do comentário: no domínio particular da poesia, Faleiros (2012) guiou o processo tradutório de certos aspectos pragmáticos e Bougault (1999) apoiou nossa reflexão acerca do ritmo. A última seção aborda alguns questionamentos concernentes a aspectos interculturais, sustentados sobretudo por Lederer (2004) e Cordonnier (2002); e à oralidade, com base em Pey (2003), Debon (1977) e Zumthor (2000), e como tais considerações incidem na tradução de poesia. Destarte, este artigo tem dois objetivos: a) a partir da tradução comentada, problematizar alguns aspectos da tradução de poesia, elaborada explicitamente em conexão com a música; b) apresentar parte da obra de Serge Pey ao público acadêmico brasileiro.

---

<sup>1</sup> A reprodução e a tradução dos poemas deste livro foram autorizadas pelo autor em troca de e-mails em janeiro de 2023.

Com isso, esperamos contribuir para a área de estudos da tradução, no que diz respeito notadamente à poesia contemporânea e à recepção da obra de Serge Pey no Brasil.

### Um artista da palavra como corpo

*“A poesia é um buraco, o buraco de uma boca, o buraco do ser se fazendo, um buraco que quer reunir as palavras e as coisas no sopro do impossível.”<sup>2</sup> (Serge Pey)*

Serge Pey<sup>3</sup> (1950- ), poeta agraciado com o *Prix Apollinaire* graças ao livro *Flamenco : Les souliers de La Joselito*<sup>4</sup> (2017) e, no mesmo ano, com o *Grand Prix National de Poésie* pelo conjunto de sua obra, dois dos mais prestigiosos prêmios de poesia na França, possui uma produção bastante dinâmica e multifacetada. Pey surpreende pela potência e pelo inusitado de seus versos, algumas vezes acompanhados de desenhos que ele mesmo elabora, e por suas declamações performáticas. Além de poeta, foi professor universitário (em Toulouse II – Le Mirai, atualmente Toulouse II – Jean Jaurès), é desenhista, escultor e muralista. Sua poesia, ainda de escasso acesso ao público brasileiro, não está apenas nos livros. No Youtube e em outros sites, podemos assistir a algumas das performances cênicas e musicais que, muito frequentemente, expressam revolta contra várias formas de injustiças e questionam o sistema vigente. Para o poeta nascido em Toulouse, filho de imigrantes espanhóis refugiados do regime franquista, a oralidade é própria da poesia (PEY, 2003, p. 47). Tal reflexão encontra-se em sua tese, intitulada *La langue arrachée ou la poésie orale d'action. Essai d'analyse et d'histoire de l'oralité dans le poème à la fin du XX<sup>e</sup> siècle*<sup>5</sup> (defendida em 1995), na qual ele explora “até suas últimas consequências, o mito de Filomela, justificando sua

<sup>2</sup> “La poésie c’est un trou, le trou d’une bouche, le trou de l’être en train de se faire, un trou qui veut réunir les mots et les choses dans le souffle de l’impossible”. [Todas as traduções do francês e do espanhol deste artigo são minhas, salvo em indicação específica.]

<sup>3</sup> Os dados biográficos do autor foram retirados de sua página pessoal on-line. Há escassez de publicações acerca do poeta, mesmo em língua francesa.

<sup>4</sup> “Flamenco – os sapatos de La Joselito” (ainda sem tradução para o português).

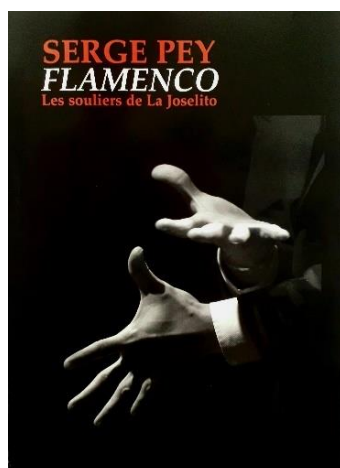
<sup>5</sup> “A língua arrancada. ou a poesia oral de ação. Ensaio de análise e história da oralidade no poema no fim do século XX.”

definição do poema enquanto um ‘ritual de sacrifício da linguagem’” (PEY, 2022)<sup>6</sup>. Para ele, a poesia escrita é uma língua cortada (assim como Filomela teve a sua cortada, para que não pudesse denunciar o criminoso), porém, ao mesmo tempo, é a poesia que ressuscita a língua (PEY, 2003, p. 47). Simbolicamente, Filomela recria a língua no ato de tecer sua narrativa.

Trata-se de um artista que explora uma variedade de dimensões da arte, sobretudo a da poesia que, segundo o próprio autor, atravessa “o corpo, a voz e a vida”<sup>7</sup> (PEY, 2022). Seu trabalho de artesão das palavras chamou a atenção das artes cênicas e alguns de seus escritos foram encenados pela *Cornet à dès*, uma das companhias de teatro independente mais antiga de Toulouse, fundada em 1968. Ademais, funda um grupo de ação-flamenco, chamado *Los afiladores* [‘Os afiadadores’], que realiza performances misturando seus poemas com o *cante jondo*, a *guitarra* e o baile flamenco (PEY, 2022).

Essas informações, aqui expostas, revelam apenas um apanhado muito geral de sua obra, que compreende uma vasta produção. Desta, trataremos do livro *Flamenco – les souliers de La Joselito* a seguir.

### O livro *Flamenco – les souliers de La Joselito*



<sup>6</sup> “jusqu’à ses plus ultimes conséquences, le mythe de Philomèle, justifiant sa définition du poème en tant que ‘rituel de sacrifice du langage’.”

<sup>7</sup> “le corps, la voix et la vie.”

As mãos que figuram na capa do livro são de Jesús Mendez, *cantaor* de renome, fotografadas por Jean-Louis Duzert, no Festival Flamenco de Nîmes, de 2011. Elas representam o gesto dramático que atravessa os poemas desse livro, composto por seções que dialogam entre si pela temática geral: o flamenco e, numa dimensão menor, a *corrida* (tourada). Pey possui vivência de ambos desde a sua infância, sobretudo do primeiro, em um bairro de Toulouse onde cresceu juntamente com outros imigrantes espanhóis republicanos: “O flamenco, que perpassará toda minha vida, oriundo de minhas sombras é uma arte de viver, uma ‘foliesophie’, um poema corporificado e crucificado pela voz das interrogações superiores do destino” (PEY, 2017, p. 7)<sup>8</sup>. Isso porque, além de arte, o flamenco é uma manifestação de um modo de vida e uma cultura, algo percebido, sentido e afirmado por artistas e aficionados da Espanha e do exterior. Diz o poeta: “o flamenco me picou com suas agulhas e os espinhos de sua voz se agitam em minha boca, provocados pelos filhos invisíveis da lua e pelos terríveis velhos dos rios”<sup>9</sup> (PEY, 2017, p. 8). Tal declaração permite compreender melhor sua relação com essa arte. A experiência no meio flamenco se intensificou ao longo de sua vida pelo contato com artistas flamencos de alta estatura como, por exemplo, a *bailaora*<sup>10</sup> La Joselito e o *guitarrista* Pedro Soler, que a acompanhava. Esses dois nomes são de grande presença do início ao fim desse livro e, por essa razão, vamos apresentá-los nas próximas linhas.

La Joselito, nome artístico de Carmen Gómez (GRAND, 2018), nasceu em Múrcia, comunidade autônoma vizinha da Andaluzia, e começa a bailar flamenco aos 4 anos de idade. Ainda adolescente, muda-se para Barcelona, onde recebe seu nome artístico do toureiro José Gómez y Ortega, conhecido como Joselito, que se encantou com o talento da jovem. Torna-se

<sup>8</sup> “Le flamenco, qui traversera toute ma vie, venu de mes ombres est un art de vivre, une ‘foliesophie’, un poème mis en corps et crucifié par la voix des interrogations supérieures du destin.”

<sup>9</sup> “Le flamenco m’avait piqué de ses aiguilles et les chardons de sa voix roulaient dans ma bouche, poussés par les enfants invisibles de la lune et les vieillards terribles des rivières.”

<sup>10</sup> Termo usado no meio flamenco para designar a dançarina. É do espanhol *bailadora*, porém, na pronúncia andaluza se diz *bailaora* e, no masculino, *bailaor* (*bailador*). Na Espanha, esses termos designam exclusivamente o(a)s dançarino(a)s de flamenco. Outro termo a esclarecer é *guitarra* que, em espanhol, significa violão, porém, no meio flamenco, embora bastante similar a um violão (de cordas de nylon) – tal como conhecemos no Brasil – possui particularidades que o diferenciam. Por esse motivo, é comum utilizar o epíteto *clásica* (em espanhol).

discípula de grandes nomes do flamenco, como La Macarrona. Desde cedo, apresenta-se em cafés cantantes e teatros, com sucesso. Nos anos 60, ela se estabelece em Toulouse, onde funda uma escola de flamenco, e permanece até o fim de sua vida. Viajou por todo o mundo, recebeu o prêmio Pablo Picasso pela UNESCO e formou muitos artistas de flamenco (FUENTES, 2003), como o próprio Pedro Soler, sobre quem vamos comentar a seguir.

Pierre Alfred Genard (1938- ), que adotou o nome artístico Pedro Soler, é um *guitarrista* flamenco, nascido em Narbonne, no sul da França. Teve como mestres grandes nomes da chamada “Idade de ouro do flamenco”, época marcante do fim do século XIX ao início do século XX. Suas primeiras apresentações ocorrem em Toulouse, acompanhando o *cantaor* granadino José María Rodríguez. A sonoridade de Soler é notada pelo célebre *cantaor* Jacinto Almadén que o toma como seu *guitarrista*. Sua carreira ganhou impulso e logo acompanhou artistas espanhóis de renome no *cante*, tais como Pericón de Cádiz, Rafael Romero, Bernardo de los Lobitos, Pepe de la Matrona, Juan Varea, Enrique Morente e, mais recentemente, Inés Bacán; no baile, Carmen Amaya e La Chunga. Porém, foi La Joselito a quem mais se dedicou a acompanhar (JAZZHALO, 2024). Soler não se restringiu ao flamenco e realizou muitas parcerias musicais com artistas de várias partes do mundo: Atahualpa Yupanqui, com o violonista brasileiro Nonato Luiz, em 1982, e Maria Bethânia, apenas para citar algumas delas.

O livro *Flamenco* remete a diversos momentos e características desses dois grandes artistas, homenageados ao longo de suas páginas. Ele está dividido em cinco seções: “Une lettre à Martin Elizondo” [Uma carta à Martin Elizondo], “Les Aiguiseurs de couteaux” [Os afiadores de facas], “Coplas infinies pour les hommes-taureaux du dimanche” [Coplas infinitas para os homens-touros do domingo], “La dialectique du compás” [A dialética do *compás*] e “Photos de la voix pour cinquante cantaors” [Fotos da voz para cinquenta *cantaores*]. Cada uma dessas seções contém uma unidade de poemas que é sustentada, de acordo com o próprio autor, por uma coluna vertebral de poemas visuais e desenhos que ele criou, baseado no ritmo dos pés e das mãos (palmas que, no flamenco, funcionam como percussão). Ao final, o livro contém uma entrevista concedida pelo autor ao poeta equatoriano Ramiro Oviedo em 1999, na qual encontramos explicações e

comentários sobre diversos elementos e pessoas que foram inspiração para a composição da obra, além dos artistas que apresentamos logo acima.

Realizada esta pequena apresentação da obra, passamos à explanação de alguns aspectos do poema que escolhemos para a tradução.

### **Sobre o poema “Soleá à la suite logique des chiffres de Pedro Soler – Poème de parole”**

O poema “Soleá à la suite logique des chiffres de Pedro Soler – Poème de parole”, reproduzido logo abaixo, paralelamente com a tradução proposta, é o sétimo da seção “Dialectique du *compás*”, que é uma “série de alegorias e notícias que aproximam a simbólica e a filosofia do flamenco através de um cotidiano transfigurado”<sup>11</sup> (PEY, 2017, p. 9). Afirma o poeta que esta parte “réúne os textos acerca da vida flamenca contados por La Jodelito e Pedro Soler. Desta forma, eu abria o flamenco aos objetos cotidianos que cercam a vida de La Jodelito. [...] Como tocar guitarra, a descrição da cama e das bijuterias da dançarina, a aventura das turnês [...]” (PEY, 2017, p. 13)<sup>12</sup>. Esse contexto, no qual o referido poema está inserido, tem como eixo o *compás* (compasso musical), termo que também costuma designar o ritmo (dado pelo *compás* ternário, quaternário ou de 12 tempos). Por exemplo, quando alguém executa o *baile* e sai do ritmo, diz-se que está fora de *compás* ou que *no tiene compás*. Isso vale igualmente para o *cante* e a *guitarra*.

Essa seção é composta por quarenta e três poemas, dentre os quais vinte e sete são chamados de *Soleá*. No flamenco, há várias dezenas de estilos (chamados de *palo*, no jargão); entre eles, a *soleá* a qual atribui-se a alcunha de *madre de los cantes* (mãe dos *cantes*). Ela é considerada uma das colunas vertebrais dessa arte, juntamente com as *seguiriyas* e *tonás*, formando parte do chamado *flamenco jondo* (profundo).

A *soleá* possui um compasso musical de doze tempos, também chamado de compasso de amálgama (6/8 e 3/4), cuja divisão confere-lhe elasticidade para quem quiser compor na *guitarra*. No entanto, sobretudo no

<sup>11</sup> “série d’allégories et de nouvelles, approchant la symbolique et la philosophie du flamenco à travers un quotidien transfiguré”.

<sup>12</sup> “rassemble les textes autour de la vie flamenca racontés par La Jodelito et Pedro Soler. J’ouvrais ainsi le flamenco aux objets quotidiens qui entourent la vie de La Jodelito. [...] Comment jouer de la guitare, la description du lit et des bijoux de la danseuse [...]”

baile e no cante, contamos doze tempos para termos um apoio mais explícito. Na *guitarra*, além da flexibilidade na contagem métrica (desde que se respeite o compasso de doze tempos), há também certa flexibilidade harmônica e melódica. Conforme o musicólogo e pesquisador Faustino Núñez, atualmente um dos mais respeitados estudiosos da arte flamenca, a *soleá* é “um gênero ideal para a recriação dos guitarristas flamencos” (NÚÑEZ, 2011)<sup>13</sup>. A ênfase aqui dada à *guitarra* é pelo fato de o poema mencionado tratar de um *guitarrista*, Pedro Soler, que parece estar estudando ou/e compondo. Os números que aparecem na primeira parte do poema se referem aos tempos do compasso da *soleá*. Sendo assim, para um leitor não familiarizado com os códigos flamencos e, mais especificamente, com sua contagem rítmica, os números causarão bastante estranhamento.

Faz-se necessário esclarecer essa contagem que fazemos – em voz alta ou silenciosamente – do compasso nos estilos (*palos*) flamencos de doze tempos quando estamos executando-os. Dificilmente dizemos “once” e “doce” ao final. Após o “diez”, dizemos “uno”, “do” (de acordo com a pronúncia usual no universo flamenco de “dos” [dois]) e, em seguida, repetimos o “uno”, “do”, apenas por uma questão de menor esforço articulatório, como será mostrado logo abaixo. Imaginem que o compasso está sendo contado a partir do primeiro tempo:

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 1 - 2

De acordo com esquema acima, os tempos 1 e 2, ao final do compasso, são, na verdade os tempos 11 e 12. Importante lembrar que, na fala andaluza, é comum sílabas ou consoantes deixarem de ser pronunciadas como a palavra *soledad* (solidão), que passa a ser pronunciada *soleá*. Sendo assim, na contagem do compasso, poupa-se energia, principalmente quando o andamento da música é mais veloz.

Outro aspecto relevante a comentar, devido a sua presença no poema, é a acentuação do compasso da *soleá*, que se encontra nos tempos 3, 6, 8, 10 e 12. Para facilitar a visualização, esquematiza-se assim:

<sup>13</sup>“un género ideal para la recreación de los guitarristas flamencos.”





1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 1 (11) - 2 (12).

No entanto, o tempo 3, na execução, tem um pouco mais de destaque, sendo mais do que uma acentuação. Segundo o músico Fernando de La Rua (2024), a maior referência de guitarra flamenca do Brasil<sup>14</sup>, o tempo 3 funciona, na prática, como um ponto de ancoragem fundamental para quem toca, canta e baila. Ainda de acordo com de La Rua, o tempo 3 serve de “guia harmônico nas levadas [de Soléa]” e de referência quando o guitarrista acompanha a melodia, propiciando apoio para o(a) cantaor(a). Deste modo, compreende-se que os números que aparecem no poema integram o compasso de *soleá* – que está indicado em seu título –, estilo que o guitarrista estuda e compõe, num momento aparentemente mais intimista, sendo observado pelo poeta. Ademais, é importante sublinhar que o ritmo, chamado no jargão flamenco de *compás*, é algo considerado de modo bastante rígido nessa arte.

Mesmo para um(a) conhecedor(a) da arte flamenca, uma breve hesitação pode surgir na primeira leitura do poema em razão de certas zonas “de sombra”, ou seja, de versos ou segmentos cujo sentido é fugidio, perturbando expectativas. O ponto de apoio para a compreensão do poema está no título: *soleá* e Pedro Soler. Com isso, o leitor amante do flamenco espera reconhecer no poema algo familiar ao ler o título, mas não é exatamente o que ocorre. Serge Pey faz com que o leitor tenha que reorganizar o já conhecido. Para um leitor que não tem proximidade com o flamenco, o poema é ainda mais desafiador, em razão das particularidades dessa arte que são tratadas de maneira inusual.

O poema divide-se em quatro estrofes irregulares, a partir das quais se pode notar uma progressão semântica. Na primeira estrofe, os primeiros

<sup>14</sup> Iniciou sua carreira musical em São Paulo no início dos anos 80, tornando-se um dos grandes especialistas de guitarra flamenca no país, passando rapidamente, com sucesso, à cena internacional. Há mais de vinte anos residente em Madri, é docente no prestigioso Conservatorio Superior de Danza María de Ávila. Além de intérprete, é compositor premiado, cujos álbuns autorais “Nuances” de 2012 e “Aural” de 2017 obtiveram enorme êxito. Com centenas de atuações internacionais e nacionais, Fernando de La Rua participa ainda de diversos projetos com outros artistas de renome; dentre eles destacam-se o “Duo Arabiando”, o grupo “Los choros de Madrid”, “Sons y Sonidos” em parceria com a sua esposa, a bailaora Yara Castro, também uma grande referência do baile flamenco no Brasil.

sete versos compõem-se apenas de algarismos, que representam a contagem do compasso da *soleá* conforme foi explicado acima. Nessa mesma estrofe, os verbos “dizer” (duas ocorrências), “ler” (quatro ocorrências) e “escrever” (seis ocorrências) indicam que há um processo de composição escrita em curso, e os dois versos que dizem “na linha seguinte” (duas ocorrências) reforçam essa ideia. A segunda estrofe, porém, nos conduz para outro caminho: os versos “O 1 não se parece ao 2 /nem o 2 ao 3 [...]” (PEY, 2017, s/p)<sup>15</sup>, apontando para a criatividade do guitarrista que brinca livremente com o compasso sem, no entanto, sair do ritmo. Essa liberdade pode se referir a subdivisões que geram contratempos e síncope, o que tornaria a contagem – tal como foi apresentada, de forma esquematizada – inviável. Essa habilidade é alcançada quando o músico internaliza o *compás*, ideia corroborada pelos primeiros versos da terceira estrofe que diz: “[...] o conhecimento/ será sempre/ o homem ausente que não conta/ mais o número [...]”. Nessa mesma estrofe, o leitor é apresentado a um novo elemento no poema: “Tu dizes rosa e escreves”. Trata-se de um deslocamento semântico que pode ser compreendido de duas maneiras: a) a rosa pode estar relacionada com a *rosace* (em francês) ou *roseta* (espanhol) que é uma das partes que compõe a *guitarra* (e o violão clássico), sendo uma peça artística, em volta da boca, que transmite a identidade do instrumento, mas também funciona como um de seus reforços de ordem estrutural; b) a rosa faz parte da simbologia do flamenco, assinalando a relação estreita e íntima do músico com essa arte. Ou seja, o guitarrista se encontra numa relação fluida e de extrema conexão com o instrumento e o flamenco.

O tempo verbal no presente do indicativo das duas primeiras estrofes passa ao futuro nas duas estrofes seguintes, indicando que o guitarrista se encaminha para algum resultado referente a seu processo de composição. A última estrofe enfatiza a internalização do ritmo musical, engendrando-se a unidade entre o homem, símbolo e música. O poema finaliza com o verso “como tu”, referindo-se a Pedro Soler, um guitarrista que logrou atingir essa junção. A tradução e o breve comentário, a seguir, esclarecerão outros componentes do poema.

<sup>15</sup> Apenas o prefácio contém numeração de página, porém, tendo-o em mãos, pode-se supor que contém mais de 300 páginas.

**Tradução do poema “Soleá à la suite logique des chiffres de Pedro Soler – Poème de parole”**

*Soleá para a série lógica das cifras de Pedro Soler - Poema de fala*

1	1	1
2	11	11
3	21	21
4	1 211	1 211
5	1112/21	1112/21
6	312211	312211
7	13112211	13112211
8	Tu dis 1 et tu l’écris	Tu dizes 1 e escreves
9	Ensuite tu écris encore 1	A seguir ainda escreves 1
10	puis tu dis 21	depois dizes 21
11	et à la ligne suivante	e na linha seguinte
12	tu écris ainsi un 2 et un 1	escreves assim um 2 e um 1
13	Donc tu le lis et tu écris 2 1	Então lêes e escreves 2 1
14	Et ainsi 2 1 si tu le lis	E assim 2 1 se leres
15	tu trouveras un 2 et un 1	Encontrarás um 2 e um 1
16	et tu écriras 11 et 12	e escreverás 11 e 12
17	à la ligne suivante	na linha seguinte
18	tu lis toujours	tu sempre lêes
19	11	11
20	12	12
21	et 21	e 21
22	et tu le lis et tu l’écris	e tu lêes e escreves
23	Le 1 ne ressemble pas au 2	O 1 não se parece ao 2
24	ni le 2 au 3 ni le 3 au 4	nem o 2 ao 3 nem o 3 ao 4
25	Le 5 ne ressemble pas au 6	O 5 não se parece ao 6
26	ni le 7 au 8 ni le 8 au 9	nem o 7 ao 8 nem o 8 ao 9

28	Et pourtant la connaissance	E mesmo assim o conhecimento
29	sera toujours	será sempre
30	l'homme absent qui ne compte	o homem ausente que não conta
31	plus le nombre	mais o número
32	Tu dis rose et tu l'écis	Tu dizes rosa e escreves
33	Ensuite tu écris encore Rose	A seguir ainda escreves Rosa
34	puis tu dis 2 roses	depois dizes 2 rosas
35	et à la ligne suivante	e na linha seguinte
36	tu écris ainsi un 2 et une rose	escreves assim um 2 e uma rosa
37	Donc tu le lis et tu écris 2 roses	Então lêes e escreves 2 rosas
38	Et ainsi 2 roses	E assim 2 rosas
39	si tu le lis tu trouveras un 2 et une rose	se leres encontrarás um 2 e uma rosa
40	et tu écriras	e escreverás
41	12 et rose	12 e rosa
42	La connaissance sera le nombre	O conhecimento será o número
43	Absent qui ne comptera plus l'homme	Ausente que não contará mais o homem
44	et une seule rose qui sera deux	e uma única rosa que será dois
45	hommes	homens
46	dans un homme	em um homem
47	et un seul homme qui sera deux roses	e um único homem que será duas rosas
48	dans une rose	em uma rosa
49	comme toi	como tu

### Comentário da tradução

Serge Pey valoriza a oralidade e, como foi dito mais acima, a declamação de seus poemas ocupa um papel bastante relevante em sua produção artística. Não é à toa que o título é acompanhado de uma explicitação: “Poema de fala”. Destarte, sugere-se que o poema seja lido em voz alta, o que é confirmado, de certo modo, por um desejo expresso pelo próprio poeta no prefácio do livro *Flamenco*: “Intitulei muitos desses textos de *bulerías* ou *soleás*, de maneira que possam ser adaptados em espanhol a esse tipo de

ritmo e de canto” (2017, p. 13)<sup>16</sup>. Conforme Debon (1997, p. 332), Pey não considera a escrita como um suporte sacralizado e único do poema; ela é pensada como uma das concretizações possíveis da poesia. Seus poemas são, deste modo, remodelados pela fala pulsante e expressiva. A declamação poderia ser executada como uma espécie de partitura, aspecto que tentamos levar em conta na tradução.

Outro sentido pode ser depreendido da palavra “fala” no título, que seria a do *guitarrista* que escreve e conta os números do *compás* em voz alta. Porém, pensamos que essa palavra tem uma função de instrução indicada ao leitor: a de falar o poema. Esta função nos guiou para levar em conta um público interessado nesse tipo de experiência com o poema: “a função do texto alvo não é alcançada automaticamente, a partir de uma análise do texto fonte, mas é pragmaticamente definida pelo propósito da ação tradutória” (NORD, 2016, p. 30). Consideramos, assim, ser pertinente manter ou até mesmo ressaltar o que Faleiros chama de “textura fônica” (2012, p. 143), visto que o poema está atrelado à música. Nosso propósito é que o texto traduzido tenha uma fluidez da oralidade, podendo ser declamado.

Escrito em versos livres, com estrofes irregulares e ausência de pontuação, o poema apresenta paralelismos sonoros, alguns deles reiterativos, e repetições de ordem sintática. Então, optou-se por traduzir mantendo, na medida do possível, essas características mais evidentes do texto fonte, tentando fazer com que o leitor tenha uma experiência estética mais próxima de quem lê (ou escuta) o original (BRITTO, 2012, p. 129) de Pey.

Na dimensão fonética, por exemplo, atendo-se à primeira estrofe do poema em francês, percebe-se que a vogal [i] tônica possui destaque (“dis”; “écris”; “ligne”; “ainsi”, “lis”), com dezesseis ocorrências. Soma-se a elas a semivogal [y], frequentemente associada à vogal [i] que acaba sendo predominantemente percebida. Mais ainda no caso das palavras “ensuite” (v. 9) e “puis” (v. 10), por estar numa posição acentuada (não sendo o caso da palavra “suivante”, nos versos 11 e 17, cujo acento tônico recai na vogal nasal [ɑ̃]). Na tradução, essa ocorrência da vogal [i] acentuada cai para quase

<sup>16</sup> “J’ai intitulé beaucoup de ces textes *bulerías* ou *soleás*, de façon à ce qu’ils puissent être adaptés en espagnol à ce type de rythme et de chant”.

metade, dividindo seu espaço sonoro com a vogal [e]. Porém, algo interessante ocorre: na pronúncia do português brasileiro, a vogal [e] em posição átona tende a ser pronunciada como [i], como é o caso da conjunção “e”, o que pode conferir certa proximidade com o efeito que o texto de Pey produz.

Outra pequena compensação ocorre nos versos 28 e 29. A vogal nasal [ã] tônica nas palavras “pourtant” e “connaissance” não pode ser reproduzida, tal como os paralelos entre [uR] (“pourtant” e “toujours”). Logo, decidimos aproveitar a consoante [s] que ganha certo destaque, pela vizinhança, das palavras “connaissance” e “sera” para ressaltá-la na tradução desses dois versos: “E mesmo assim o conhecimento/ será sempre”.

Não poderíamos deixar de observar que o poema é finalizado com a palavra “toi”, sendo que não há outra ocorrência anterior com o som [wa] - a não ser o número três (cuja pronúncia em francês é [tRwa]) que aparece na forma de cifra, na primeira e segunda estrofe -, não sendo possível reproduzir esse paralelo em português no verso final. A ligação dessas palavras pelo som não nos parece ao acaso, com base na explanação do poema exposta anteriormente, a saber, a de que o poema trata da junção do homem, símbolo e música.

Passando ao nível sintático, três aspectos foram ponderados com maior atenção. Na segunda estrofe, a dificuldade residuiu numa tradução que não alterasse demasiadamente o número de sílabas comparado ao texto fonte. Por essa razão, optou-se por utilizar a preposição “a” com o verbo “parecer-se” que, embora menos usual, é aceita pela gramática normativa. Ademais, consideramos que a leitura em voz alta se tornaria mais fluente desse modo.

Outro ponto relevante a ressaltar é quanto ao uso do pronome “tu”, algumas vezes mantidos na tradução, outras não. Em francês, não existe sujeito oculto (à exceção da voz imperativa, cuja terminação do verbo indica o sujeito); deste modo, para um francófono, o uso reiterado do pronome sujeito não soa repetitivo. No entanto, hesitamos em escolher conservá-lo ou não na tradução com base no critério de tamanho do verso. Há 23 ocorrências desse pronome no poema em francês. Na tradução, esse número caiu para 5, sem que houvesse grande prejuízo no que tange à extensão do verso como

se poderia supor num primeiro momento. Com isso, mantivemos os versos num registro bastante próximo da oralidade, que era a nossa meta.

Respeitou-se a ordem sintática por entendermos que, nesse poema, ela constitui uma espécie de estrutura semântica que, se alterada, comprometeria a ideia sugerida de movimento, do estudo e composição do guitarrista para uma fusão com a música, símbolo e homem, conforme foi esclarecido na seção anterior. A presença do aspecto político (do qual não trataremos aqui) e as possibilidades de escrita que o surrealismo lançou é manifestadamente relevante na obra de Pey. No que diz respeito à língua, os poemas do livro *Flamenco* constantemente confundem o leitor devido às insubordinações semântico-lexicais. Não se pode dizer que são ininteligíveis, porém, exigem que o leitor reconfigure o já dado e, com isso, se habitue à instabilidade dos horizontes abertos por seus versos.

Segundo Rémy “a escrita surrealista pretende resistir, por definição, a tudo que implica submissão a um discurso, ela é por si só subversão de lógica, recusa de racionalidade (...)”<sup>17</sup> (1990, p. 3) e, por conseguinte, ela perturba as expectativas do leitor, fazendo-o adentrar em dimensões ocultas nas quais a própria língua é interpelada. No surrealismo, as relações convencionais entre as coisas e as palavras entram em suspensão para que outras relações se revelem. Com isso, elas expõem outros ângulos e potencialidades não apenas das coisas, mas da própria palavra. Um dos meios utilizados para tal, conforme nos lembra Rémy, ao mergulhar a expressão na confusão das categorias lexicais, é fazer com que termos abstratos e concretos sejam empurrados uns contra os outros, de modo que haja um “entrechoque dos termos advindos de domínios lexicais distintos”<sup>18</sup> (1990, p. 6), como por exemplo, nos versos 36 a 39 do poema traduzido: “escreves assim um 2 e uma rosa/ Então lê e escreves 2 rosas/ E assim 2 rosas/ se leres encontrarás um 2 e uma rosa”. Neste trecho, a palavra “rosa”,

<sup>17</sup> “L’écriture surréaliste veut résister, par définition, à tout ce qui est soumission à un discours, elle est en elle-même subversion de logique, refus de rationalité [...]”

<sup>18</sup> “L’entrechoc des termes empruntés à des domaines lexicaux différents.”



que ocorre na terceira estrofe do poema, parece deslocada, pois, embora remeta à flor ou sugira a roseta do violão, tem-se a impressão de que oculta alguma outra coisa, numa espécie de jogo entre as categorias lexicais que a envolvem. Há ainda uma ocorrência da palavra com letra maiúscula, no verso 33, sugerindo um nome próprio. Neste caso, o jogo reside na ocultação do significado corrente para constituir uma imagem com base nos espaços lacunares da própria palavra. E por essa razão, segundo Lécivain, a tradução de poemas surrealistas demanda um cuidado de ordem operacional e é preciso atentar para as imbricações semânticas (1992, p. 102), ou seja, as alterações empreendidas na tradução devem se pautar pelas implicações no conjunto do texto, buscando restabelecer seu equilíbrio global (que, claramente, dependerá da interpretação do tradutor). Com isso, fica claro que aceitamos filiar o poema à estética surrealista.

Essa leitura, referente ao equilíbrio global do texto, pode ser reforçada tanto pelo título que menciona uma “suite logique” (literalmente, “sequência lógica”) tanto pelo uso sistemático (e repetido na primeira e terceira estrofes) de conectores que marcam um ordenamento do discurso: “Ensuite”, “puis”, “et”, “ainsi”, “Donc”. De acordo com Faleiros, a reorganização paradigmática, que é definida como uma “recorrência de formas”<sup>19</sup>: “pode ser rica e complexa e gerar, no texto, um conjunto de contextos semioconotativos diferentes e, pelas engrenagens que aciona, a partir das relações que estabelece com os dispositivos fônicos e semânticos, construir uma densa rede de significações” (2012, p. 145). Entretanto, essa ordenação do discurso do poema não confere uma lógica acessível ao leitor. Essa lógica, mencionada no título, remete somente à sequência da contagem musical da *soleá*, estando muito distante de uma descrição realista do guitarrista em processo de composição. Com efeito, o ordenamento do discurso, juntamente com as repetições de vocábulos e versos e o recurso às anáforas, contribui imensamente à marcação do ritmo neste poema.

---

<sup>19</sup> Faleiros se baseia no “Précis de phonostylistique” de Pierre Léon para pensar as teias formadas pela reorganização das formas que “pode dar-se pela repetição de uma estrutura sintática, de uma pontuação ou afixo” (2012, p. 145), por exemplo.



Cabe esclarecer aqui o que entendemos por ritmo. Há duas noções que se entrecruzam neste poema: a do ritmo musical e a do ritmo textual. Obviamente, ambas as noções se correlacionam no mundo da vida, porém, por uma necessidade de ordem metodológica, procederemos a uma distinção. O ritmo musical é tematizado, mas também constitui a forma dos primeiros versos, de acordo com o que foi explicado na seção anterior. Sua função pode ser deduzida do contexto de produção do livro, da relação de Serge Pey com o flamenco e da homenagem que o poeta presta a Pedro Soler, como também já foi apresentado. O ritmo que chamamos aqui de textual repousa na regularidade, no sentido de retorno dos mesmos elementos, de acordo com Bougault (1999, p. 243). Segundo a teórica, que se atém à poesia moderna, esses elementos podem ser prosódicos, fônicos, topográficos-tipográficos e semânticos (que ela denomina de produtores de ritmo), sem que a repetição se vincule a um esquema fixo ou à métrica. Tomando o batimento cardíaco como exemplo, que não deixa de ter ritmo mesmo quando acelera ou desacelera, ela cita e concorda com Meschonnic, para quem “o ritmo é a organização do que é movente” (1999, p. 245). A autora contesta, assim, a definição de ritmo calcada na ideia de regularidade de intervalos idênticos (e se fazemos uma analogia com a música, de intervalos metronômicos). Sua reflexão aponta ainda para a função dos fatores produtores de ritmo que é o efeito que gera na leitura, podendo levar à rapidez ou à desaceleração, por exemplo. O fato de o ritmo se manifestar na leitura, conforme a teórica (1999, p. 243), nos interessa sobretudo se consideramos a que é executada em voz alta, sobre a qual comentaremos na próxima seção.

Todavia, falta tratarmos do título, que foi deixado por último por acreditarmos que ele fornece uma importante chave para a compreensão do texto. Para o leitor não familiarizado com a arte flamenca, a relação entre os signos do poema e o processo de estudo e composição de um *guitarrista* flamenco é difícil de ser detectada sem os indícios que o título propicia. Evidentemente, o nível de compreensão irá depender do repertório (no sentido que Wolfgang Iser dá a esse termo) do leitor, de sua expectativa e de certa intimidade com a poesia contemporânea.

Podemos afirmar que o título possui dois aspectos: temático, referindo-se a Pedro Soler (a quem a voz do poema se dirige quando diz “tu”); e o remático quando diz “Soleá”, sem artigo definido, indicando um estilo musical flamenco (em sua forma genérica). Ou seja, conforme o poeta, é uma “soleá” também enquanto uma forma de poema (como “ode”, “canto” etc). É pertinente lembrar que a *soleá* é um dos estilos da música flamenca (assim como *seguiriya*, *alegrías*, *cantiñas*, *bulería por soleá*, *caña*, *tangos*, *bamblera*, *tarantos*, *bulerías*, entre muitos outros). Conforme Genette (2009, p. 84), os títulos compartilham de uma função comum – que se realiza de modos distintos – que é descritiva do texto por meio de “uma de suas características, temática (este livro fala de...) ou remática (este livro é...)” (2009, p. 84). Destarte, o título do poema trata da forma e do conteúdo. O subtítulo “Poema de fala” assinala ainda outro aspecto genérico da forma, também de tipo remático.

É essa duplicidade do título, pois revela igualmente sua forma poemática (“soleá” e “poema de fala”) e seu conteúdo (um poema dirigido a Pedro Soler e a sua contagem, sequência lógica, das cifras do compasso) que dá indicações de como compreender o texto.

No entanto, mesmo com essas pistas, o poema não é de leitura descomplicada. A palavra “soleá” causa bastante estranhamento e, por essa razão, na tradução, optou-se por colocar a palavra “soleá” em itálico, para dar um destaque e indicar ao leitor que se trata de uma palavra estrangeira ou que não é de uso comum. Em francês, não há nenhuma marcação e, para os franceses, a referida palavra também é estrangeira e de uso incomum. Porém, há uma cultura flamenca no sul da França, devido à imigração espanhola que ocorre desde o século XIX e atinge seu ápice nos anos 30. Muitos desses imigrantes são provenientes da região de Andaluzia e da Catalunha, onde o flamenco se desenvolveu consideravelmente (muitos ícones do flamenco, nasceram lá; entre eles, a *bailaora* Carmen Amaya, nascida em Barcelona). Um dos grandes festivais flamencos da Europa, fora da Espanha, é o *Festival Flamenco de Nîmes*, que é anual e com grande repercussão nacional e internacional. O flamenco é tema frequente de emissões da *Radio France*. Todas essas informações buscam apoiar nosso argumento de que há mais familiaridade na França com a cultura flamenca

do que no Brasil. Sendo assim, a escolha em destacar essa palavra na tradução para o português brasileiro pretende chamar a atenção para a relevância que ela ocupa no contexto do poema.

Outro ponto a destacar no título é a ênfase nítida dada à vogal [i] na parte “suite logique des chiffres”. Em português, não sendo possível reproduzir essa assonância, a opção foi de traduzir “série lógica das cifras”, palavras acentuadas na primeira sílaba que, apesar de terem vogais tônicas distintas, são todas de timbre aberto, realçando os acentos desse trecho.

Tendo explicitadas algumas de nossas escolhas tradutórias passemos às reflexões e aos questionamentos suscitados pela tradução.

### **Algumas considerações dos aspectos culturais e da oralidade na tradução de poesia**

Partimos do pressuposto de que língua é cultura. A cultura, tal como a compreendemos, coaduna com o sentido dado por Cordonnier: “referimo-nos aqui ao sentido hoje muito difundido de modos de vida e de pensamentos comuns de uma dada comunidade e que levam os indivíduos pertencentes a essa comunidade a agir, em certas situações sociais, de uma maneira comum”<sup>20</sup> (2002, p. 40). Trata-se de modos de ser que induzem os tradutores a realizarem escolhas orientadas tanto por sua bagagem quanto pelo contexto no qual se inserem. Disso resulta uma interação entre os modos de traduzir e os modos de ser das culturas. Por fim, a tradução é uma operação cultural (CORDONNIER, 2002, p. 40).

Dessa operação cultural, pontuaremos dois elementos, sobre os quais refletimos no decorrer de nossa tradução. O primeiro deles é a modalidade de explicitação dos referentes culturais. Muitas vezes, com o propósito de contemplar o leitor estrangeiro, o tradutor recorre à explicitação cultural. Geralmente, quem lê uma tradução demonstra ter alguma disponibilidade para se abrir ao *outro* e a capacidade para assimilar algo novo ou desconhecido com relação àquilo que se sabe (LEDERER, 2004, p. 17). No entanto, um excesso de estranhamento ou a percepção de algo

<sup>20</sup> “nous nous référons ici au sens aujourd’hui très étendu de modes de vie et de pensée communs à une communauté donnée et qui conduisent les individus appartenant à cette communauté à agir dans certaines situations sociales d’une façon commune.”

demasiadamente insólito pode levar à impressão de inacessibilidade e, conseqüentemente, ao distanciamento do leitor. Assim, ao tradutor cabe a tarefa de buscar, na medida do possível, a dosagem adequada entre o implícito e o explícito culturais. Porém, como fazer isso em um poema, dadas as particularidades desse gênero textual no tocante à forma? No nosso caso, uma pequeníssima explicitação foi feita ao colocarmos, na tradução, a palavra “Soleá” em itálico. Conforme já foi mencionado, isso permitiria assinalar, com ênfase, ao leitor uma palavra estrangeira ou de uso não corrente e que irá oferecer uma chave de compreensão do poema. No mais, as alusões flamencas, portanto culturais, do poema, em sua maioria desconhecidas para leitores estrangeiros, foram todas conservadas, em razão de sua função no poema.

A fim de reforçar essa reflexão mais pontual, permitimo-nos uma pequena digressão. Lançaremos mão de outro exemplo do livro *Flamenco*. Trata-se do poema “Méthode de guitare”, também integrante da seção “Dialectique du compás”. Sua temática é uma espécie de aconselhamento ou sugestões para o *guitarrista* flamenco tocar para a *bailaora* La Joselito. Pense-se o *toque* para além da relação entre a guitarra e as mãos. Importa-nos o título: para o público brasileiro, a palavra “guitarra”, se traduzida literalmente, leva a pensar na guitarra elétrica. Se traduzida como “violão”, leva a pensar no violão clássico ou até no violão de corda de aço. Uma opção seria a de traduzir como “violão flamenco”, deixando claro que o violão referido é especificamente o de flamenco. Há diferenças entre um violão clássico e a de flamenco: com relação à madeira, à construção interior, à distância entre o corpo do instrumento e as cordas e à sonoridade (o violão flamenco possui um timbre mais metálico). É verdade que, se o leitor se depara com esse poema no livro de Pey, cujo título contém a palavra “flamenco”, ele poderá estabelecer a vinculação com essa arte. Entretanto, as diferenças entre um violão clássico e o violão flamenco são conhecidas num âmbito muito restrito dos músicos flamencos. Logo, nossa escolha ficaria entre traduzir “Método de violão flamenco” ou “Método de guitarra flamenca”, com destaque para a palavra “guitarra”, a fim de destacar uma diferenciação. Um dos problemas de ordem pragmática que se coloca na

tradução, a nosso ver, é sobre os limites daquilo que pode ser explicitado e de que forma, considerando a diversidade de estilos e recursos do poema.

Lederer (2004, p. 5-9), embora se concentre em textos de prosa, propõe uma divisão pertinente dos referentes culturais a serem considerados e que iremos apresentar a partir de nossa tradução do poema “*Soleá* para a série lógica das cifras de Pedro Soler – Poema de fala”: a) elementos culturais extralinguísticos, como por exemplo, no contexto deste trabalho, a familiaridade e forte presença da *guitarra* flamenca, sobretudo na Andaluzia, entre os nativos e habitantes dessa região; b) nessa categoria encontram-se as alusões culturais extralinguísticas, que podemos vincular aos números da contagem rítmica, que não são nada estranhos para um andaluz, sobretudo tendo a palavra “*soleá*” que serve como referente; c) elementos culturais propriamente linguísticos, que, no nosso caso, é a própria palavra “*Soleá*”, cujo sentido é associado facilmente ao estilo flamenco para os andaluzes ou conhecedores dessa região. Como se pode perceber, tais referentes culturais, distantes do público brasileiro, são claros para os espanhóis ou franceses da região fronteira com a Catalunha, onde há grande contingente de nativos descendentes de imigrantes espanhóis. Esses referentes são da ordem da vida cotidiana, de vivências e hábitos que se estabeleceram historicamente. São também, portanto, parte da língua, ou melhor dizendo, da fala. Logo, buscamos, conforme Nord preconiza, adotar a posição “de um analista que se coloca na situação tanto dos receptores pretendidos do TF [texto fonte] como dos possíveis receptores reais do TF, e [...] no nível de um receptor competente da CA [cultura alvo], e assim lê um TF ‘através dos olhos’ do público pretendido do TA [texto alvo], tentando se colocar no lugar desses” (2016, p. 42).

Passamos, então, ao segundo elemento que nos instigou na tradução: a oralidade. Os poemas de Pey retratam uma cosmogonia íntima, cuja força é extraída da oralidade empregada na fala (DEBON, 1997, p. 336): versos frequentemente curtos, correspondendo à proferição em um só fôlego, abandono das rimas, a presença de fenômenos de repetição ou retomadas, apenas para mencionar alguns. No entanto, Debon nos chama a atenção para o fato de que a oralidade tampouco implica num discurso facilmente acessível, dado que “a palavra de Serge Pey se apresenta

constantemente sob uma forma enigmática, da qual é excluída a lógica tradicional, que se assemelha aos vaticínios dos profetas” (1997, p. 336)<sup>21</sup>. Observa-se, deste modo, que essa oralidade não necessariamente é associada à coloquialidade. Nem no âmbito morfolexical, nem no âmbito sintático. A oralidade, para Pey, significa o poema realizado pelo sujeito. Esse sujeito é um agente de desordem, pois ele executa um ato singular e único (Debon, 1997, p. 337). Na oralidade, ou seja, pela voz, a polissemia do poema se mostra e se amplia (1997, p. 337). Voz é corpo e para Pey “a oralidade mantém o prazer do texto que se faz corpo” (2003, p. 49)<sup>22</sup>. Tal concepção incide no projeto tradutório porquanto tende a conduzir a escolhas que repercutiriam numa leitura em voz alta. Varga afirma que o poema é atualizado (no sentido de passar do estado virtual para o atual) na leitura em voz alta, mas pondera que a leitura silenciosa, lenta e atenta, se aproxima da que é efetuada em voz alta (1977, p. 5). Zumthor, por sua vez, declara que “muitos leitores de poesia se aplicam em articular, na solidão de sua leitura, interiormente pelo menos, os sons” (2000, p. 67). De todo modo, a implicação do corpo numa leitura em voz alta se dá num grau de intensidade muito maior, além de se aproximar da *performance* – que para Pey é a *poesia oral de ação*. Ela permite a recepção coletiva (supondo que essa leitura seja realizada para determinado público, interagindo com ele). Para Debon, a poesia de Pey preconiza um retorno à comunicação que se dá pela voz e corpo. Trata-se de restaurar o protagonismo da voz, o que pode parecer incongruente dada a quantidade de poemas escritos e publicados pelo artista. Ocorre que, segundo Pey, “o poema é a reunião de dois signos, sua oralidade e sua escrita”<sup>23</sup> (PEY, 2003, p. 51). Assim, seus versos conclamam à leitura em voz alta. Essa nostalgia da voz (ZUMTHOR, 2000, p. 58) pode estar vinculada a uma necessidade de maior conexão material com o outro. Dado que a arte de Pey é política, tal conexão não deixa de ser um ato político<sup>24</sup>.

Numa leitura em voz alta, o efeito textual ficaria em segundo plano e o lugar da obra “se investiria dos elementos performanciais, não textuais,

<sup>21</sup> “la parole de Serge Pey se presente le plus souvent sous une forme énigmatique, d’où est exclue la logique traditionnelle, et qui s’apparente aux vaticinations des profetes.”

<sup>22</sup> “L’oralité reste le plaisir du texte qui se fait corps.”

<sup>23</sup> “Le poème est la réunion des deux signes, son oralité et son écriture.”

<sup>24</sup> Deixamos este aspecto da obra de Pey para desenvolver em outro trabalho.

como a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural [...]” (ZUMTHOR, 2000, p.18). O jogo do intérprete está ligado ao ritmo da leitura que, sob uma ótica socioantropológica, é cultural. Voltando à afirmação de Bougault, mencionada na seção anterior, de que o ritmo se manifesta na leitura, destacamos aqui sua maleabilidade. Se nos ativermos à prosódia, por exemplo, o ritmo seria, de acordo com a autora, “uma missão do sujeito. A experimentação imprevisível da alteridade sobre a identidade” (1999, p. 245). Para Varga, o ritmo também é maleável, característica sensível em se tratando de verso livre (VARGA, 1977, p.5). A dicção pode variar e afetar o ritmo do poema, pois o apoio acentual torna-se instável.

Sendo assim, um problema se coloca para o tradutor: o poema elaborado por Pey deveria ser, preferencialmente, lido em voz alta, o que nos impõe levar em consideração a oralidade na tradução. No entanto, num aspecto pragmático do traduzir, oralidade liga-se a registros de língua. Na tradução que propusemos, excluímos os pronomes oblíquos átonos, que, na língua francesa, são obrigatórios. Acabamos retirando o pronome sujeito “tu” na grande maioria dos versos porque o sujeito oculto faz parte da língua portuguesa e decidimos conjugar os verbos de acordo com a gramática padrão. Porém, sabemos que em muitas regiões do país é comum ouvirmos (ou dizermos) “tu lê”, “tu escreve”; ou ainda, em lugar do “tu”, usar “você”. Com isso, escolhermos uma dessas formas significaria excluir variantes que são comuns. Ademais, na poesia de Pey, o uso *standard* da língua em nível morfossintático é raramente transgredido.

Concordamos com Nord quando declara que “o tradutor deve analisar não apenas as características do público (ou dos receptores) do TF [texto fonte] e a sua relação com o texto fonte, mas também as características do público do TA [texto alvo], cujas expectativas, conhecimento e papel comunicativo irão influenciar a organização estilística do texto alvo” (2016, p. 103). Para nós, o público do texto alvo seria o de leitores de poesia moderna, sem que possamos definir com maior precisão qual tipo de registro da língua lhe seria mais social e afetivamente próximo. Por outro lado, lembramos que, para Pey, oralidade não pressupõe coloquialidade. Eis



porque esclarecemos melhor aqui a razão pela qual preferimos a proximidade com o texto fonte.

Enfim, à vista de tudo o que foi dito, é tentador produzir um aparato de notas – ou até mesmo uma espécie de “instruções para leitura do poema” que acompanhem e completem a tradução. Porém, segundo Lederer, “a maioria dos leitores de textos literários traduzidos lê pelo prazer da leitura, para descobrir outra cultura, um autor estrangeiro, sua maneira de pensar e ver as coisas”<sup>25</sup> (2004, p. 13). Seria estimulante expor tais elementos culturais juntamente com o poema? Ou sugerir a leitura em voz alta, testando dicções? Em tempos de celeridade e impaciência, não seria pertinente esse aparato justamente para oferecer ao leitor, de modo facilitado, informações que lhe serviriam de porta de entrada para a cultura do *outro*? Eis uma questão cuja resposta, a nosso ver, demandaria uma abordagem sociocultural e *antropológica*. Seja como for, a tradução é comunicação e ela nunca será integral. No entanto, a tradução permite que se transmita boa parte da cultura do *outro*, aproximando povos (LEDERER, 1998, p. 49). No livro *A prova do estrangeiro* (1984, p. 20), Berman sublinha a [nova] recepção de um autor que o tradutor inicia em outro sistema literário e cultural. Assim, a tradução passa de uma tarefa aparentemente de ordem apenas pragmática para uma intermediação cultural.

### Considerações finais

Este artigo teve como objetivo apresentar alguns questionamentos decorrentes da tradução comentada do poema “Soleá à la suite logique de chiffres de Pedro Soler – Poème de parole” de Serge Pey, entre eles a relação entre aspectos culturais da arte flamenca e oralidade na tradução. Delimitamos a discussão em poucos elementos, em razão de a pesquisa ainda estar em elaboração. Comentamos brevemente acerca da modalidade de explicitação de referentes culturais e sobre o que compreendemos por oralidade, visto que o poema contém uma indicação para ser lido em voz alta.

---

<sup>25</sup> “la majorité des lecteurs de textes littéraires traduits lisent pour le plaisir de la lecture, pour découvrir une autre culture, un auteur étranger, sa façon de raisonner et de voir les choses [...]”



Mostrou-se que o poema “*Soleá* para uma série lógica das cifras de Pedro Soler – Poema de fala” manifesta uma progressão semântica da sequência de números da primeira estrofe, remetendo à contagem rítmica de uma *soleá* para finalizar numa convergência entre o homem, conhecimento e a rosa. Essa convergência, cara ao universo flamenco, não é explícita para quem não tem familiaridade com a arte flamenca sendo, portanto, de difícil apreensão. Quanto ao aspecto cultural, arriscamos a hipótese de que a percepção parcial da cultura do outro é, em parte, o que amplia essa dificuldade. No Brasil, de modo geral, constata-se amiúde que o flamenco é diretamente associado às *rumbas*, o que acaba gerando, a nosso ver, um apagamento de seu lado *jondo* (profundo). Essa faceta profunda é encontrada, por exemplo, nas *soleares* (entre outros estilos) que marcam de forma contundente os dramas vividos e os lamentos dos povos que contribuíram para forjar essa cultura e que são invisibilizados por estereótipos. A solidão e a melancolia são indissociáveis da *soleá*. O poema de Pey, para além das questões formais que destacamos de maneira não exaustiva, marca essas características em sua teia léxico-semântica e imagética. Preservamos, então, o texto fonte no que foi possível. De certo modo, este trabalho teve como intenção ampliar a recepção da obra de Pey, mas também da própria arte flamenca.

As características culturais envolvidas no poema, cuja grande maioria é desconhecida do público brasileiro, levou-nos a pensar sobre o papel de intermediário do tradutor que teria uma função quase didática, se é que, de fato, esta tarefa lhe cabe e é possível. Essa função seria o de propor a abertura ao outro. Para tanto, o apoio de um aparato de notas ou outros metatextos seria, sim, interessante, sob a condição de lembrarmos, como nos diz Lederer (2004, p. 13), que já está na hora de assumirmos que as culturas do mundo estão muito mais próximas pelas redes de comunicação, significando que os leitores possuem mais recursos para acolher tais culturas. Tais reflexões apontam para pesquisas futuras concernentes à tradução de aspectos culturais, em particular, na poesia vinculada a uma tradição

musical e à oralidade e suas implicações na recepção da cultura do *outro*.

### Referências

- ABES, Gilles. Reflexões sobre a tradução comentada como gênero acadêmico. **Revista de Letras**, [S. l.], v. 1, n. 42, 2023. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/revletras/article/view/85156>. Acesso em: 30 jul. 2024.
- BERMAN, Antoine. **L'Épreuve de l'étranger**. Paris: Gallimard, 1984.
- BOUGAULT, Laurence. À propos du rythme en poésie moderne. **Revue Romane**, vol. 34, n. 2, 1999. Disponível em: [https://tidsskrift.dk/revue\\_romane/article/view/30174/27853](https://tidsskrift.dk/revue_romane/article/view/30174/27853). Acesso em: 29 jul. 2024.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CORDONNIER, Jean-Louis. Aspects culturels de la traduction: quelques notions clés. In: **Meta: journal des traducteurs/ Meta: Translators' Journal**, vol. 47, n. 1, 2002. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2002-v47-n1-meta691/007990ar.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- DEBON, Claude. Serge Pey et la « poésie orale d'action ». **Australian Journal of French Studies**. Volume 34, Number 3, 1997. Disponível em: <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/abs/10.3828/AJFS.34.3.332>. Acesso em: 28 jul. 2024.
- LÉCRIVAIN, Claudine. Traduire les poèmes surréalistes : réflexions sur littéralité et traduction. **Littéralité 2**, Presses Universitaires de Bordeaux, vol 1, 1992, p. 97-105. Acesso em: 25 mar. 2024.
- FALEIROS, Álvaro. **Traduzir o poema**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.
- FUENTES, José María Ruíz. **El arte de vivir el flamenco**, 2003. Site enciclopédico sobre flamenco. Disponível em: <https://elartedevivirelflamenco.com/bailaores230.html>. Acesso em: 24 mai. 2024.
- GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.



GRAND, Philippe. **L'œil de la letra – guide du flamenco et librairie flamenca**, 2018. Textos informativos e investigativos sobre flamenco e livraria, com obras específicas sobre flamenco. Disponível em:

<https://www.loeildelalettra.com/tag/serge-pey/>. Acesso em: 20 abr. 2024.

JAZZHALO. **Pedro Soler, Bélgica, 2024. Musician's file**. Disponível em: [jazzhalo.be/musicians-files/pedro-soler/](http://jazzhalo.be/musicians-files/pedro-soler/). Acesso em: 25 jan. 2024.

LEDERER, Marianne. Traduire le culturel: la problématique de l'explicitation. **Palimpsestes**, n. 11, 1998. Disponível em:

<http://journals.openedition.org/palimpsestes/1538>. Acesso em: 05 abr. 2024

LEDERER, Marianne. Quelques considérations théoriques sur les limites de la traduction du culturel. **FORUM**. Revue Internationale d'interprétation et de traduction, vol. 2, n. 2, 2004, p. 73-94. Disponível em:

[https://www.researchgate.net/publication/292952159\\_Quelques\\_considerations\\_theoriques\\_sur\\_les\\_limites\\_de\\_la\\_traduction\\_du\\_culturel](https://www.researchgate.net/publication/292952159_Quelques_considerations_theoriques_sur_les_limites_de_la_traduction_du_culturel). Acesso em: 12 dez. 2023.

NORD, Christiane. **Análise textual em tradução**: bases teóricas, métodos e aplicação didática Coord. da tradução e adaptação de Meta Elisabeth Zipser. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

NÚÑEZ, Faustino. **Flamencopolis**. 2011. Córdoba: Esp. Disponível em: [https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id\\_palo=soleares](https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id_palo=soleares). Acesso em : 26 nov. 2023.

PEY, Serge. **Flamenco**: le souliers de La Joselito. Limoges: Les Fondateurs de Briques/ Dernier Télégramme, 2017.

PEY, Serge. La langue arrachée. Or et littérature. **Horizons Maghrébins** - Le droit à la mémoire, N° 49, 2003. Conte, conteurs et néo-conteurs. Usages et pratiques du conte et de l'oralité entre les deux rives de la Méditerranée. pp. 46-51. Disponível em:

[https://www.persee.fr/doc/horma\\_0984-2616\\_2003\\_num\\_49\\_1\\_2151](https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2003_num_49_1_2151). Acesso em: 03 jan. 2024

PEY, Serge. **Serge Pey – Poésie d'action**, 2022. Site pessoal do poeta. Disponível em: <https://www.sergepey.fr/>. Acesso em: 10 dez. 2023.

REMY, Michel. Vers une problématique de la traduction des textes surréalistes. **Palimpsestes**, n. 2, 1990. Disponível em:

<http://journals.openedition.org/palimpsestes/723>. Acesso em: 8 set. 2023.



RUA, Fernando de la. **Sobre os tempos da Soleá na execução musical**. Instagram. 23 mai. 2024. 14:29. Instagram [chat]. 3 mensagens.

VARGA, Áron Kibédi. **Les constantes du poème**. Paris: Éditions Picard, 1977.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

### Resumo

A partir da tradução comentada do poema "Soleá à la suite logique des chiffres de Pedro Soler – Poème de parole", de Serge Pey, com base em Nord (2016), Faleiros (2012) e Bougault (1999), este artigo discute algumas implicações de aspectos interculturais (Lederer, 2004; Cordonnier, 2002) e da oralidade, compreendida a partir de Pey (2003) e Zumthor (2000), nas escolhas tradutórias. Destarte, este trabalho tem os objetivos gerais de problematizar certos aspectos da tradução da poesia contemporânea e apresentar parte da obra de Serge Pey ao público acadêmico brasileiro.

### Palavras-chave

Serge Pey; Tradução comentada; Flamenco; Interculturalidade; Oralidade

### Résumé

À partir de la traduction annotée du poème "Soleá à la suite logique des chiffres de Pedro Soler - Poème de parole" de Serge Pey, basée sur Nord (2016), Faleiros (2012) et Bougault (1999), cet article propose la discussion des implications des aspects interculturels (Lederer, 2004 ; Cordonnier, 2002) et de l'oralité (Pey, 2003; Zumthor, 2000) dans les choix effectués par la traductrice. Ce travail a donc pour objectifs généraux de problématiser certains aspects de la traduction de la poésie contemporaine et de présenter l'œuvre de Serge Pey au public universitaire brésilien.

**Mots-clé** Serge Pey ; Traduction annotée ; Flamenco ; Interculturalité ; Oralité

