

O excêntrico mesmo mundo de antes: a abertura do desejo

Raphael Giammattey

*Temos todos duas vidas:
A verdadeira, que é a que sonhamos na infância,
E que continuamos sonhando, adultos num substrato de névoa;
A falsa, que é a que vivemos em convivência com outros,
Que é a prática, a útil,
Aquele em que acabam por nos meter num caixão.*

Álvaro de Campos¹

A voz: fabulação de imagem

Longínquo a quaisquer alegações sobre a poesia, sejam os cânones ou a crítica, seja a poética ou seus efeitos, sejam as figuras de linguagem ou o improvisado, seja a forma dos versos ou seu ritmo, sejam as interpretações dadas ou um tratado qualquer, preferimos tomar o caminho de saída destas vertentes de composição do texto poético, com o fim de não voltar o olhar para os sentidos vários que ele transmite, atestando a complexidade, ou em outras palavras, o poder de síntese da poesia. Nossa busca é outra, e implica a voz, no sentido de que ela participa na fabulação da imagem. Assim sendo, em virtude disto, a reunião de todas as partes analisáveis de um poema não podem ser aplicadas na leitura do texto poético. Na palavra falada, uma imagem segue forçosamente à outra, com uma ressalva a ser feita em relação ao que está já escrito: nenhuma palavra, sentido ou ideia podem ser acrescentados. Logo, o mesmo sentido, do momento em que alguém esmiúça uma imagem, não pode ser assegurado, em nenhuma das hipóteses de leitura. Quem fala um texto poético, se comete um equívoco, não tem o direito de se corrigir, sob pena de interromper o processo perceptivo ou não responder a sinais claros do corpo diante do erro. O que, para alguns, simboliza o fracasso da linguagem, é para outros, a descoberta do sujeito.

“A leitura do texto poético é escuta de uma voz”². A divisão habitual do poema em partes, por estrofes, identificando a flutuação dos temas em alguns conjuntos de versos, mata essa voz por asfixia. Nenhum fragmento, em si mesmo, escapa a uma visada estrutural. Por exemplo, a passagem de *Dactilografia* na epígrafe, constituída pela sexta estrofe do poema, só pode se tratar, lida de uma maneira aparte, sobre a reflexão pendular entre a realidade e o sonho. O que lemos deste fragmento é fixo, porque o discurso, neste caso, não é vivido, isto quer dizer, ele não é confrontado com uma tradução, entendida, aqui, duplamente: como a que vai de um idioma a outro, estrangeiro, e a que vai de uma palavra a outra, teatral.

Teatro: a palavra do corpo

Traçando uma analogia entre a língua estrangeira e a palavra teatral, podemos dizer que a última descarta todo o acúmulo de significados aceitos preliminarmente, caso algo novo surja a partir do contato corpo a corpo com o mundo, da mesma maneira que ficamos insatisfeitos com algumas frases vertidas para nossa língua de origem, simplesmente porque elas não condizem com o que esperávamos dizer delas, porque não toca a matéria do que é familiar, ao nível do indivíduo. Quando admitimos que alguns termos escolhidos por nós, em uma versão de um escrito que já existe, apresentam esse aspecto de desagrado, trocamos, sem hesitação, por outros que não foram pensados a partir de nossa própria inteligência.

Impressão: um contato particular

Para nosso olho é mais fácil reproduzir uma imagem amiúde reproduzida que reter o novo ou diferente de uma impressão, para que isso não sucedesse seria preciso mais força. Ouvir novos sons é difícil para o ouvido, compreendemos mal uma língua estrangeira e involuntariamente tratamos de transformar estes sons em palavras que nos parecem mais familiares. [...] Toda mudança, toda novidade nos provoca sentimentos de hostilidade. [...] Do mesmo modo que ante certas coisas concretas vemos apenas uma parte e nos imaginamos o resto, na presença das ocorrências mais estranhas fazemos da mesma forma, imaginando grande parte do acontecimento. [...] Por exemplo, durante uma conversa animada a figura de meu interlocutor se apresenta diante de mim segundo o pensamento que expressa ou que acredito ter despertado nele³.

Por incontáveis vezes, a infância foi e continua sendo uma temática da poesia. Entretanto, a versatilidade do tema, que seria da ordem da experiência, não ocorre com a

frequência que se supõe, afinal, é sempre como se estivéssemos falando de um outro na abordagem que fazemos desse período de nossas vidas. É com bastante dificuldade que falamos dela de maneira diversa. Estamos tão habituados em ser persuadidos pela ideia de que a infância é o melhor tempo e dizer isto aos outros, que soa desfavorável a quem fala, tecer um comentário, por exemplo, sobre o desejo de não retornar aos tempos de escola.

É preciso se convencer da ideia de que se vive os melhores tempos com a idade atual, ou então, em qualquer outra parcela de tempo que não acarrete na lembrança do passado. Caso contrário, o leitor estará sujeito a uma força universalizante, sendo incluído em um grande e generalizante “nós”. Ou isto, ou que uma percepção se faça presente para que a experiência aí tenha lugar. Deprendendo do fragmento do poema de Álvaro de Campos, ou concordamos que efetivamente *temos todas duas vidas* – uma verdadeira e uma falsa – ou se denuncia o que não é verdadeiro para uma pessoa.

Só com [o particular] o contato é possível. Por isso, porque ela é encontro e confronto pessoal, a leitura é diálogo. Meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o “prazer do texto”. [...] Da performance à leitura, muda a estrutura do sentido. A primeira não pode ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico; sempre alguma coisa dela transborda, recusa-se a funcionar como signo... e todavia exige interpretação: elementos marginais, que se relacionam à linguagem e raramente codificados (o gesto, a entonação), ou situacionais, que se referem à enunciação (tempo, lugar, cenário)⁴.

Fazer recair a ênfase na conjugação verbal *temos* e no número cardinal *duas* em detrimento do pronome indefinido *todos* e do substantivo plural *vidas*, no primeiro verso que abre a sexta estrofe do poema de Álvaro de Campos, subverte a informação que o poeta quis comunicar em relação à nostalgia do passado através de um sujeito lírico. Tentar ressaltar que a verdadeira vida é uma ilusão e a falsa é a que gostaríamos de viver é quebrar a sintaxe, mas não a regra do jogo que permite a transição, em um nível inicial, da leitura articulada por uma voz interna à leitura solitária em tom de murmúrio, e de modo intermediário, para uma leitura pública que se mistura com alguns aspectos performativos, e finalmente, até chegar na performance pura de gestos.

Tradução: a vontade de refazer

É primordial saber como tomamos a poesia, ou seja, como fazemos uso dela de modo cotidiano, para identificá-lo entre esses estágios. A princípio, devemos declarar se a

sequência de enunciados do texto escrito nos comunica algo poeticamente de forma direta ou apenas quer dizer exatamente o que está ali escrito, sendo que neste último caso a balança pende mais para o lado da informação do que para a vontade de refazer um texto. Poderíamos definir o objetivo da tradução, além da sua função utilitária, como uma restauração dos enunciados, seja refazendo os trechos ou propriamente o texto, em sua extensão integral. Seguidamente, devemos fazer uma leitura com ou sem o apoio do papel, com a diferença de que na primeira situação carecemos de uma leitura visual e na outra não.

Destarte, a leitura visual é que criará os leitores de poesia, e conseqüentemente, aqueles que compram os livros de poesia. A leitura visual será responsável por uma coleção de poemas do mesmo autor, pelas obras completas poéticas do mesmo, enfim, por estabelecer uma relação com o texto escrito que não prescreve o nosso uso quanto à ela. Há uma multiplicidade de respostas à questão por que se lê poesia, embora sejam todas dependentes das circunstâncias em que a poesia entra na cotidianidade do leitor.

O universo poético sem metáforas

As rodas de poesia são essenciais para entendermos melhor o uso que se pode fazer dela. Daremos, especificamente, um exemplo⁵. Imaginemos que, em cima de um tapete redondo, localizado centralmente no espaço de convivência onde se encontram pessoas conversando, sejam depositados uma grande quantidade de livros de poesia, cobrindo praticamente toda a área do tapete, e apresentando as seguintes características: majoritariamente composta por autores brasileiros, à exceção de poetas portugueses, poucos poetas contemporâneos, e possuindo edições mais antigas dos livros, além de uma preferência por antologias.

Estas pessoas passam a vasculhar aquele universo poético que lhes foi entregue em busca de um poema na qual gostariam de falar, ultrapassando o nível de leitura e alcançando um viés de conversa. Qual seria, possivelmente, o critério de seleção elegido por elas? O que rege no processo de vocalização?

Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está.

É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia. E se nenhuma percepção me impele, se não se forma em mim o desejo dessa (re)construção, é porque o texto não é poético; há um obstáculo que impede o contato das presenças. Esse obstáculo pode residir em mim ou provir de hábitos culturais (tal como chamamos o gosto) ou de uma censura...⁶

É uma ideia bastante difundida, porém, erroneamente, de que o ator passa “adiante as ideias de outro”⁷. É preciso ter claro que o ator não é nada além de um outro interlocutor do texto. Talvez, o que o distingue do espectador, seja o imenso prazer em falar as palavras de um autor ou de qualquer outro sujeito enunciativo que tenha dito algo. Seja por meio de suas próprias palavras ou não, o ator nunca pode tornar-se, literalmente, um “meio para a expressão das ideias de outro”⁸. Há sempre um valor interpretativo que se interpõe entre as palavras que um e outro diz. É nesse sentido que *todo texto poético é performativo*.

O peso das palavras e o valor dos conceitos

Retornando ao poema de Álvaro de Campos, deparamo-nos com a repetição de uma série de dois versos na segunda, na quinta e na oitava estrofe, que diz assim: “Ao lado, acompanhamento banalmente sinistro, / O tic-tac estalado das máquinas de escrever”. Este *dizer assim* é o que reproduzimos mecanicamente, nele não há um valor, por si, interpretativo, parece muito mais com um cenário em que perguntamos algo que não entendemos e pedimos para a pessoa repetir de novo aquilo que ela disse.

Certamente que uma análise estrutural desse poema, que, aliás, rejeitamos desde o princípio, associaria esta série de versos a uma ideia, levando a considerar apenas o escrito e desprezar qualquer outra fonte. Logo, aquele que se põe a ler o poema deve tentar ser fiel ao pensamento que o autor expõe. Assim, o tic-tac estalado das máquinas de escrever, marcaria a monotonia e o tédio. Entretanto, *a monotonia e o tédio* já são valores interpretativos, exceto que dados *a priori*. Não mais que uma impressão seria o suficiente para mudar toda a leitura que se tem do poema.

Afinal, “os conceitos dizem o que dizem, mas as palavras dizem o que dizem e, além disso, mais outra coisa. “A experiência não se define por sua determinação e sim por sua indeterminação, por sua abertura”⁹. Em uma performance pura de gestos, não comunicamos poeticamente através de metáforas, nesse ponto, se torna imperativa a

materialidade, o peso das palavras. Em vista disso, perguntamos: qual é o peso das palavras nesta sequência de versos “Ao lado, acompanhamento banalmente sinistro, / O tic-tac estalado das máquinas de escrever”?

Consoante minha experiência, segundo o meu corpo e a minha voz, os pesos se distribuem da seguinte forma: na segunda estrofe, *ao lado*; na quinta estrofe, *estalado*; na oitava estrofe, *acompanhamento*. Estas premissas foram alcançadas por um método de apropriação. Num primeiro momento do poema, é a imagem de uma escrita solitária que o sujeito enuncia, não para criar uma sensação de aprisionamento, e sim para indicar o trabalho da escrita quando feita por uma pessoa só. Desta forma, parece bem provável que, como temáticas, a infância e a escrita tenham a mesma natureza, como se a experiência, de nós, estivesse muito distante. Com efeito, o espaço da ficção precisa tomar certa distância da experiência, senão a leitura e a performance coincidem. E como sabemos, a performance é um dos dois momentos da leitura do texto.

É desse modo que se impõe a ideia normalmente difundida, ainda hoje, de que a poesia lírica tem como vocação “expressar” os sentimentos, os estados de espírito do sujeito na sua “interioridade” e em sua “profundidade”, e não a de representar o mundo “exterior” e “objetivo”. O lirismo se confunde com a poesia “pessoal” e mesmo “intimista”, e privilegia, assim, a introspecção meditativa, o mais das vezes em tom melancólico, como indica a moda da elegia¹⁰.

O peso das palavras se contrapõe à metáfora como o mundo exterior se opõe à interioridade. A exigência de interpretação: o escritor, à frente de uma máquina, ainda pensando no que vai escrever, pode apenas contar com seus instrumentos de trabalho, que é uma matéria ao mesmo tempo fina e espessa, além da sua forma de registro. Em virtude disto, o peso destacado é o que está *ao lado* do escritor, e não as sensações que advêm destas circunstâncias. Em seguida, uma ideia começa a se desenvolver e o material começa a ganhar forma, por isso, o peso dado é ao *estalado* das máquinas de escrever. Finalmente, um desejo absurdo de voltar à infância, obviamente, não se concretiza, e o que resta àquele que escreve é o *acompanhamento* banalmente sinistro, essa matéria ínfima, acontecimento vulgar, sobre o qual se pode escrever a despeito de outros temas que estão à disposição de um escritor, geralmente, temas julgados mais nobres. Pode-se dizer, então, que da experiência particular e da experiência alheia, criamos ficções, da mesma maneira que uma leitura leva a diversas interpretações, que, por sua vez, dão lugar a um conjunto de performances, tantas possíveis quantas forem as perspectivas, ligadas aos dêiticos da experiência.

Prazer de falar: o convencimento

Voltando ao primeiro exemplo que demos de universo poético, deixamos uma questão em aberto, sobre a escolha dentre uma profusão de outros poemas. A resposta a esta questão está tanto na procura do prazer de falar o poema quanto na persuasão de que aquele é o poema que se deve dizer. “O convencimento envolve um charme, um gesto errático que sempre denuncia o prazer daquele que se põe a convencer. O convencimento não captura, ele insinua. O convencimento não finaliza, ele suspende”¹¹. Não podemos presumir o significado de um poema por meio de uma análise estrutural porque ele muda conforme outras ideias se manifestam. Aquele sentido mais arraigado, pouco a pouco, deixa de ser predominante.

É importante ter claro nesta alternância de significados que uma interpretação não anula outra interpretação. É precisamente por esta razão que dois diretores de teatro conseguem encenar o mesmo texto, durante uma temporada, sem o prejuízo da imagem. Afinal, ela não substitui o que o autor queria dizer, nem traduz o que estaria por detrás do sujeito, por detrás do que seriam suas opiniões e seus sentimentos. Tentamos muitas vezes, instintivamente, salvar a nossa ideia de “representação” mediante a sua transposição para outro plano. “Quando não conseguimos relacionar a imagem com um motivo localizado no mundo exterior, tomamo-la por um retrato de um motivo que se acha no mundo interior do artista”¹². Porém, a ideia de representação, sempre que estiver ligada diretamente a um conceito, menosprezará o espectador, que interpreta a obra.

A “experiência” da infância

É reservada à infância, em *Dactilografia*, um lugar mítico. Os seguintes versos – “Outrora, quando fui outro, eram castelos e cavaleiros / [...] Outrora.” –, numa leitura descontextualizada, ou para dizer de outro modo, aparentemente sem uma referência clara a um sujeito, corroborariam para este ponto de vista. Com apenas uma sentença proferida, uma pessoa pode declarar ter regressado à infância e ninguém questioná-la. O cheiro de uma fruta, e está lá, a infância. Tudo volta. No poema de Álvaro de Campos, parece que é a palavra *Outrora* que funciona como chave que dá acesso à infância. Contudo, a forma de dizer, a entonação, o gesto em torno dela, faz a palavra ter um significado mutável. “Se, em uma linguagem formal, as convenções semânticas associam a cada termo e a cada frase um significado fixo, os termos empíricos de uma linguagem

natural são caracterizados por uma incompletude essencial que se reflete sobre a possibilidade de verificação dos enunciados que contém termos empíricos”¹³.

No dicionário Houaiss¹⁴, por exemplo, ‘outrora’ serve como um sinônimo para termos como ‘no passado’ ou ‘em termos passados’ e a expressão ‘antigamente’. Isto é, pronunciá-la converte-se num sinal de que o tempo, efetivamente, volta atrás. Assim, somos lançados imediatamente para as memórias de infância, ou então, uma época marcada excessivamente por uma grande distância temporal. Entretanto, ‘outrora’ tem outros usos, sobretudo para aquele que crava os olhos na infância, e depois, olha para frente, preferindo uma outra fase no decurso da vida. É possível, portanto, articular a palavra ‘outrora’ sem, necessariamente, ter a dimensão de uma volta, ou conferir certa importância a um ponto de partida.

Nenhuma criança tem a capacidade de entender que ela vive em um mundo mítico. Soma-se a isto outro conhecido fato: que criança alguma sabe bulhufas do “paraíso infantil” no qual, em algum momento do futuro, a criança já adulta compreenderá como parte expressiva de sua experiência. O motivo disto é que nos anos míticos a criança se preocupa com outras coisas que não envolvem nomear o modo como ela se comporta no mundo. À criança, cabe o direito de assim viver e conhecer o mundo. Quando ainda se tem pouca idade, apreendemos o mundo não – como se supõe – junto a uma relação direta e primitiva em direção às coisas, mas por meio dos seus atributos: palavras, tirinhas, estórias. *Qualquer que seja o momento, se uma sensação de êxtase se renova em frente a um pedaço de mundo, revela-se, bem em frente aos nossos olhos, que nos emocionamos porque já estamos emocionados; e estamos já emocionados porque, um dia desses, algo parece diferente, isolado do resto, por uma palavra, um conto de fadas, uma fantasia que nos diz respeito e nos encerra.* Para a criança, o atributo relacionado à coisa se converte em símbolo, porque, naturalmente, neste estágio, a fantasia atinge a criança como realidade e como pensamento, e não como uma potência criativa. (Que a infância seja vista como poética é apenas uma fantasia conforme a idade avança). No entanto, o atributo da coisa eleva, de forma categórica, seu elemento à representação mental da coisa, que com o tempo se torna nossa infinita imaginação. Tal qual o faz de conta infantil, e nele se testemunha que as coisas se descobrem, se denominam, somente através das memórias que se têm das coisas. Levando em consideração que, rigorosamente, não existe um <ver as coisas pela primeira vez>: a vez que importa é sempre uma segunda¹⁵.

Numa interpretação particular de *Dactilografia*, talvez o que transborde em sua performance é notavelmente o desejo de não salientar o tempo mítico ligado à infância, em especial, porque a dinâmica motora do poema de Álvaro de Campos, na leitura, consiste no preciso movimento entre sonho e realidade. Desarticulá-lo, com o propósito de exibir também outros fluxos de pensamento, redundaria no trânsito de novas impressões à movimentação do poema.

Em *Dactilografia*, parece que o sujeito poético se aferra às lembranças mais tenras de tal modo que não quer mais abandoná-las. Assim são os versos: “Há só ilustrações de infância: / Grandes livros coloridos, para ver mas não ler; / Grandes páginas de cores para recordar mais tarde”. Há, neste sujeito poético, uma recusa até mesmo ao meio como a criança vê o mundo, dado que as *páginas de cores* e os *livros coloridos* não lhe tocam em nada, são vazias, referem-se unicamente ao objeto em si.

“Receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação”¹⁶. “Somente o sujeito da experiência está aberto à sua própria transformação”¹⁷. Assim sendo, faz-se urgente que o sujeito poético conscientize-se de que esta dinâmica entre sonho e realidade só possa ser feita retrospectivamente, e que as experiências que teve como criança são fruto de seu entendimento no momento presente. Quando o sujeito poético divide infância e atualidade, ele não tem a compreensão de que o reino da infância é construído pela imaginação da pessoa adulta. Por esse motivo, ele acredita realmente que a contemporaneidade não é digna de ser vivida, uma vez não se pode sonhá-la, como nos tempos de criança, embora isto seja um mero engano.

Voz e Corpo

“A voz, quando a percebemos, estabelece ou restabelece uma relação de alteridade, que funda a palavra do sujeito. Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo”¹⁸. Não raro, em muitas situações do dia-a-dia, a presença é notada pela voz, sobretudo em circunstâncias nas quais a escrita e a leitura fazem parte do cotidiano das pessoas.

O *Voci di Letteratura Viva* é um curso oferecido às sextas-feiras pelo Instituto Italiano de Cultura¹⁹ do Rio de Janeiro, ministrado pela professora Chiara Gerbaudo desde o ano de 2015. No começo da noite, por duas horas e meia, um grupo de alunos se juntam para conhecer uma pequena parcela de textos de um autor italiano previamente selecionado, fazendo a leitura tanto em português quanto em italiano. Tendo a extensão



aproximada de dois meses, as seis ou sete aulas do curso culminam numa apresentação, geralmente feita na Biblioteca Parque Estadual²⁰ do Rio de Janeiro, com espectadores espontâneos, além do público que comparece aos eventos por ter uma relação, direta ou indireta, com o próprio Instituto, sejam por serem alunos ou conhecidos destes.

Uma das características peculiares do curso, que o difere de outros do mesmo tipo, concentra-se nos pré-requisitos²¹: não é necessário um conhecimento prévio do idioma. Em parte, isto se deve por conta da leitura em português, em outra, porque a atratividade não é o ensino de língua estrangeira, ou a imersão no idioma, e sim, o amor pela literatura e pela língua italiana. Isto funda uma relação completamente diferente entre o aluno e o professor: a paixão.

Mais um dos aspectos que distingue o curso é a sua metodologia: aprende-se por meio de exercícios teatrais, nos quais o corpo é um elemento altamente perceptível, exposto, concreto, evidente, em suma, indispensável. “O corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido”²². As leituras não são concebidas como se fossem um produto exclusivo da mente. Ler envolve estados de percepção, e a maneira como o corpo se submete em sala de aula se torna uma questão central. O teatro é uma presença em direção ao corpo, para que este não se anule.

A literatura faz o possível para sustentar que ela se preocupa com a mente; que o corpo é simplesmente uma lâmina de vidro através da qual a alma olha direta e claramente, e, salvo por uma ou duas paixões tais como o desejo e a cobiça, é nada, desprezível, e inexistente. Pelo contrário, justamente o oposto é verdadeiro. A criatura de dentro só pode espiar pela vidraça – manchada ou límpida; não pode, tal como a bainha da faca ou a vagem de uma ervilha, se separar do corpo por um único instante; tem de passar por toda a interminável procissão de mudanças, calor e frio, conforto e desconforto, fome e satisfação, saúde e doença, até que advenha a inevitável catástrofe; o corpo desfaz-se em cacos e a alma (é o que se diz) foge. Mas de todo esse drama diário do corpo não existe nenhum registro. As pessoas sempre escrevem a respeito dos feitos da mente; das ideias que lhes ocorrem; dos seus nobres planos; sobre como a mente civilizou o universo²³.

Que corpo é este que fala uma língua estrangeira? Realizando uma genealogia das motivações, de modo superficial, poderíamos dizer que se aprende uma nova língua porque se vai viajar para um país no qual não se fala o idioma, porque há antepassados que vieram de terras distantes, porque os contatos de trabalho podem se expandir com tal

aprendizado, porque há tempo livre na aposentadoria para aprender muitas coisas. Mas, de fato, que corpo é este que fala uma língua estrangeira, em relação aos outros? Numa situação diversa dos cursos regulares, em que os alunos estão no mesmo nível, aprendendo a partir das mesmas lições, verificando as mesmas referências, sendo cobrados pelos mesmos equívocos e acertos, percorrendo conteúdos no mesmo objetivo de alcançar a fluência no idioma, definindo os seus trajetos fora dos caminhos pessoais, forjando uma condição comunicativa mais do que a criam, que corpos são estes: o corpo de quem aprende e o corpo de quem ensina?

Corpo e Palavra

“A palavra não é delimitada pelo ato de sair do corpo, ela *tem* um corpo. O que é uma hora de aula? Um encontro com o oxigênio vivo da história. Isto acontece toda vez que a palavra de quem ensina abre novos mundos. Cada oportunidade é um despertar. O impacto com o corpo da palavra, quando ocorre, é sempre um encontro erótico”²⁴. De acordo com a minha experiência – e como toda experiência, ela é particular – o meu corpo era de quem não sabia nada de italiano, em meio à gente que sabia. Então, o corpo reagia: qual é a pronúncia dessa palavra? A qual classe pertence? A forma como eu acabei de falar tem sentido na língua estrangeira? Que voz eu utilizo, será que mudo minha voz? Como eu leio o que nem sei ainda decifrar, se visualmente aquele texto é um grande ponto de interrogação? Qual é a estrutura da frase?

Estranhar, em tal caso, é conhecer. “O professor sabe que é somente na suspensão do conhecimento que se pode começar uma busca pelo conhecimento”²⁵. Os livros que primam pelo didatismo no ensino de línguas faz a mediação pelos alunos, afastando o mundo de estranheza que é qualquer nova linguagem, assim como a maioria das formas de arte, como por exemplo, a música. Os professores se baseiam no modo com o qual os alunos acessam o conhecimento para preparar suas aulas. Assim, estão cientes do nível de familiaridade que eles possuem com o universo que pretendem estudar. Os livros didáticos controlam o relacionamento entre saber e não-saber, apagando de suas páginas o que é desconhecido, ou convertendo-o rapidamente em algo reconhecível.

Na ocasião do curso de *Literatura Viva*, o desconhecido não pode ser domado. Somente um olhar retrospectivo, de cada aluno, poderá explicar as bases pelas quais ele passou a conhecer aquilo que ele não tinha a mínima ideia antes. Um sujeito de fora poderia perguntar: como você aprendeu o italiano? E a resposta não pode ser dada

simplesmente, a não ser que o aluno tenha conhecimento de como ele conheceu todas as coisas que ele aprendeu, o que exige um esforço epistemológico. Ao invés da mediação por parte do professor de um conhecimento, sua tarefa foi a de *abertura de novos mundos*.

Na doença, as palavras parecem ter um elemento místico. Apreendemos o que está para além de seu significado superficial, deduzimos instintivamente isto, aquilo e aquilo outro – um som, uma cor, aqui uma ênfase, ali uma pausa – que o poeta, sabendo que as palavras são descarnadas em comparação com as ideias, espalhou por sua página para evocar, quando reunidas, um estado de espírito que nem as palavras podem expressar nem a razão explicar. Na saúde, o significado impõe-se sobre o som²⁶.

Mente e Corpo

A última edição do curso de *Literatura Viva* aconteceu nos meses de janeiro e fevereiro de 2016, começando o ano com a literatura de Cesare Pavese. Por intermédio das aulas ministradas pela professora Chiara Gerbaudo, atravessaremos, mais uma vez, o campo da educação, por meio do ensino de língua estrangeira, o campo da arte, por meio do teatro e da performance, e o campo da sedução, por meio do jogo de prazer em fazer passar algo do meio escrito para a via oral.

Na primeira aula do dia 8 de janeiro de 2016, nenhuma leitura de um texto que Cesare Pavese tenha escrito foi feita. Fomos introduzidos, inicialmente, ao pensamento do autor, no qual ele assinala a infância como um mito, vivida de maneira espontânea. Todos construíram uma linha do tempo, com alguns pontos de referência determinados, a saber: o nascimento, os seis anos de idade, os dezoito anos de idade, o primeiro trabalho, a primeira desilusão, o primeiro amor, uma grande satisfação, e por fim, a mudança de endereço da casa dos pais. Para cada ponto de referência, uma frase, e logo depois, uma palavra que remetesse à ocasião lembrada. A descoberta da infância como um lugar mítico não foi através das palavras da professora, por intermédio de uma enunciação, mas sim, ao destacar na linha do tempo, após todos terem completado de preencher os pontos de referência, o lugar mítico, que se encontrava por volta dos oito aos vinte e um anos de idade na representação do quadro. Este contato inicial com o autor mostra como é possível não separar o corpo e a mente em sala de aula, através de uma prática pedagógica que conjuga a mentalidade de Cesare Pavese com nossa matéria de

vida, nossas lembranças. Neste dia inaugural, estavam presentes a mãe e a tia da professora, que, cabe destacar, são italianas de origem, da região do Piemonte, lugar onde nasceu e viveu Cesare Pavese.

A atividade prosseguiu com a leitura individual de um poema, contido em um livro trazido pela mãe da professora, escrito em dialeto piemontês. Ouvimos e repetimos as palavras que ela disse, tão estranhas como são as palavras desconhecidas em outra língua. Então, colorimos um desenho da região da *Langa*, sobre o qual Pavese escreve, regidos pela tia da professora, que, na Itália, fez um curso de aquarela e sabe pintar. Desde o primeiro encontro, o corpo estava tão investido quanto à mente, apesar do teatro e da literatura ainda não fazerem parte propriamente das atividades do dia.

Tradução: vontade de refazer

Na segunda aula do dia 15 de janeiro de 2016, um vídeo feito a partir do poema de Cesare Pavese, *Lavorare Stanca*²⁷, com direção de Andrea Galli e fotografia de Andrei Tarkovski, foi exibido em sala de aula. Como sabia, antecipadamente, que estudaria Cesare Pavese, adquirei o livro de mesmo nome, *Lavorare Stanca* – já o havia lido na altura da segunda semana – e conseqüentemente, o poema não me causava uma sensação de estranhamento. Quando o vídeo foi reproduzido, o que me chamou mais a atenção foi a versão imagética do poema, feita para o cinema. Interessava-me esta transposição do domínio da palavra para o domínio das imagens. Como em um curso dessa espécie não se vai apenas para aprender um novo idioma, pude tomar o meu tempo para observar estes detalhes que me agradam e abrem novos mundos. Da mesma forma que não era uma aula voltada para cinema, a ideia do diretor e toda a concepção do vídeo ficou clara para mim, de modo quase instantâneo: o fundamento é retirado da primeira estrofe, e mais especificamente, da primeira palavra: *traversare* (transpor). No começo do vídeo, um homem ajeita uma pequena tábua nos trilhos, empurrando-a para o que parece ser o início da linha, enquanto dois homens chegam de carro, param, e atravessando a água parada que os separavam do primeiro homem, se juntam a ele. No *plano* seguinte da sequência, estão os três nos trilhos, em movimento, à espera de que o caminho seja transposto, enquanto, em *voice-over*²⁸, ouvimos o poema. Também nesta segunda aula, experimentamos pela primeira vez a tradução, ainda que ela tenha se dado de maneira um tanto confusa, por duas razões: foi feita em dupla e com poucos recursos, ou em outras palavras, com pouco auxílio de dicionários e significados literais.

*Solamente girarle, le piazze e le strade
sono vuote. Bisogna fermare una donna
e parlarle e deciderla a vivere insieme.
Altrimenti, uno parla da solo. È per questo che a volte
c'è lo sbronzato notturno che attacca discorsi
e racconta i progetti di tutta la vita²⁹.*

Simplesmente vagar, pois as praças e ruas
estão ermas. Forçoso é abordar uma mulher
e falar-lhe e fazê-la viver com você.
Do contrário, se fala sozinho. É por isso que às vezes
algum bêbado à noite dispara discursos
e repassa os projetos de toda sua vida³⁰.

Apenas andar pela rua, com as praças e as ruas
estando vazias. Faz-se necessário encontrar uma mulher
falar por ela e fazer com que queira viver comigo.
Caso contrário, passa a se falar sozinho. Não é sempre –mas é por isto–
que surge de dentro da noite um bêbado que fala sobre todos
e lhes descreve os planos que fez durante a vida³¹.

A primeira citação é o original em italiano de Cesare Pavese. A do meio, é a tradução de Maurício Santana Dias, em livro publicado pela Cosac Naify, em 2009. A última é a tradução feita pelo próprio autor, em sala de aula, no curso de *Literatura Viva*. A diferença entre as duas versões reside no motivo que propulsou cada tradutor. Enquanto a de Maurício primou pelo ritmo, o que me tomou de assalto foi o que o autor argentino Jorge Luis Borges³² menciona como um aspecto demasiado importante para a tradução: a imaginação.

Evidentemente, o tradutor também precisa caminhar ou correr segundo o andamento que os versos lhe impõem, já que o ritmo é um dos elementos centrais de qualquer poesia – e não só de poesia. Henri Meschonnic costumava dizer que “o modo de significar, muito mais que no sentido das palavras, está no ritmo, assim como a linguagem está no corpo, e por isso traduzir passa por uma escuta do contínuo”. Acho que podemos dizer que o próprio ritmo já constitui e informa em grande parte o sentido do poema, e replicar esse ritmo (uso “replicar”, aqui, em suas duas acepções: fazer de novo e responder ao texto de partida) foi uma das minhas preocupações nos Poemas, até para que o sentido pudesse se dar a ver em toda sua complexidade³³.

Estabelecendo comparações entre a poesia de Pavese e a tradução de Maurício, é notório que o ritmo foi o seu viés de tradução. Lemos, sem alteração da respiração, em italiano e em português, como se a interpretação fosse a mesma, dando a impressão de que apenas os fonemas foram mudados, e nada mais tivesse sido alterado. É uma forma de traduzir, legítima. Todavia, no espaço desta investigação, tomamos o significado da palavra como seu uso, que se distingue da significação pelo ritmo, principalmente no que se refere ao valor de comunicação do poema. Pois, para manter praticamente igual o ritmo, o tradutor Maurício se vale de uma linguagem formal na língua portuguesa, ao mesmo tempo que o poeta Pavese faz uso de um registro coloquial da língua italiana. Uma quantidade razoável de alunos do curso de *Literatura Viva* não apreciaram a tradução justamente por conta deste fato.

“Traduções assim se tornam alvos de críticas. Uma delas é com relação ao seu estilo: se ele é fiel ou não ao estilo do texto original”³⁴. No texto de Jorge Luis Borges, *Las dos maneras de traducir*³⁵, ele opõe a literalidade à perífrase, figuras de linguagem que competem às palavras do autor. Na tradução de Maurício, se sobrepormos o poema em italiano ao poema em português, não perceberemos quase diferença alguma em sua forma visual. Podemos dizer que o estilo literal é o que comanda a tradução. No caso da minha, é preciso, na página em branco, um espaço maior que foi destinado às palavras no original, uma vez que há um número superior de palavras, modificando a visualidade e alterando, desta feita, o ritmo.

Existem várias outras diferenças entre a tradução de Maurício e a feita por mim, que demarcam claramente escolhas de como traduzir um texto, entendido, aqui, como um desejo de refazê-lo, isto é, vontade de levar algo a alguém, que não se circunscreve, apenas, ao que gira em torno da publicação de um livro. Não é somente a paixão pela literatura que os alunos do curso de *Literatura Viva* demonstram ao realizarem o curso seguidas vezes, é sobretudo o desejo de levar a literatura italiana a uma quantidade de pessoas que não teriam outra oportunidade de conhecê-la, nem gostariam, ao mesmo tempo, de se aprofundar nas leituras como os alunos fazem.

Um dos contrastes entre as traduções encontra-se no conhecimento que cada um possui da língua italiana. Cada qual possui a sua fluência, sendo o mais importante, não o conhecimento extensivo de uma língua, e sim a experiência individual, o que é levado em conta por um corpo, em sua individualidade, afinal, é característica do corpo ser constantemente vivido como meu³⁶. É comum que um aluno que saiba bastante a língua se

importe com uma pronúncia perfeita, palavra a palavra, e acabe, de fato, esquecendo a relevância do papel comunicativo que existe em *levar algo a alguém*, em repetir as palavras de um autor a um público.

“O tradutor, se bem contextualizado, se aproxima, nesse sentido, dos próprios contadores de histórias”³⁷. Novamente, no texto de Jorge Luis Borges, *Las dos maneras de traducir*, o autor opõe a tradução que privilegia a obra de arte daquela que privilegia o artista. Nesta última, a literalidade é crucial para o processo de tradução, uma vez que distorcer uma só palavra que o autor deixou escrito é uma atitude que se deve tentar evitar ao máximo. Na primeira, a imaginação tem centralidade.

O “não dito” nas entrelinhas de Borges é o pressuposto de que a imaginação tenha um papel tão relevante na tradução quanto a razão: sem ela se recairia no literalismo puramente mecânico e dependente de dicionários (combatido pelo autor com tanta veemência), que não consegue olhar para além da palavra e de seu sentido imediato. Sem a imaginação, não se consegue fazer uma recombinação adequada dos elementos do texto original para forjar um novo texto ao mesmo tempo igual e diferente do texto original. Mas com ela, abarca-se mais de um sentido das palavras usadas pelo autor, procurando penetrar em mundos, épocas e localidades diferentes daquela do próprio tradutor. Graças a ela também se consegue tornar a tradução legível e apetecível ao leitor da própria época do tradutor, o que tange já ao campo da estética³⁸.

Exercícios teatrais: imaginação

As seguintes aulas do curso de *Literatura Viva* sobre o Cesare Pavese centraram-se na leitura e na tradução pelos próprios alunos do texto *La Casa in Collina*, que não tem uma versão oficial em português. Desta forma, a professora idealizadora do projeto, Chiara Gerbaudo, foi condizente com a fala de Cesare Pavese de que se conhece um autor traduzindo as palavras deste, e não de outro modo. Afinal de contas, Pavese era tanto escritor quanto tradutor, e apaixonado pela literatura norte-americana, levou *Moby Dick*³⁹ para a Itália, do mesmo modo que os alunos do curso de *Literatura Viva* levaram um pouco de Cesare Pavese e do norte geográfico italiano para o centro da cidade no Rio de Janeiro, na Biblioteca Parque Estadual.

Os exercícios teatrais orientados pela professora Chiara, como se poderia supor, não estão restritos a um estabelecimento de vínculo com a literatura de Cesare Pavese, muito pelo contrário, ele é deixado um tanto de lado para que a performance dos

corpos dos alunos tenha lugar. A prática de teatro remete às convenções desta arte: as entradas, as saídas, as marcações, o desenho de movimento, a divisão de movimento, entre outros aspectos que contribuem para o momento da recepção coletiva do texto.

“O espaço em que se inserem performance e leitura é ao mesmo tempo lugar cênico e manifestação de uma intenção de autor”⁴⁰. A apresentação pública não concerne ao simples ato de dar voz ao que está escrito, é uma “colocação em cena do sujeito, em relação ao mundo e a seu imaginário”⁴¹. Isto reflete no modo como cada um elabora sua própria tradução. O tradutor é autor, mediando a relação entre o mundo e o texto. Só assim se pode ter uma cena, fazer teatro e imaginar uma performance. A imaginação cria algo completamente novo. A tradução da frase do diário de Cesare Pavese: “*La mia parte pubblica l’ho fatta — ciò che potevo. Ho lavorato, ho dato poesia agli uomini, ho condiviso le pene di molti*”⁴², depende de quem a imaginou, um dia. A seguir, estão cinco versões da frase, composta por cinco alunos diferentes.

O que pude fazer para os meus, eu fiz. Trabalhei, dei poesia a eles, da aflição de tantos, participei. // Com o meu trabalho procurei fazer o meu melhor para a sociedade. E com a minha poesia pude aliviar as suas dores. // A minha contribuição social a dei na forma que podia. Trabalhei, fiz poesia para os homens e participei das agruras de muitos. // Fiz o que pude pela sociedade: trabalhei, dei poesia aos homens, compartilhei a pena de muitos. // A minha parte pública eu fiz, aquilo que posso. Eu trabalhei, eu dei a poesia para os homens e compartilhei com muitos.

Raphael Giammatthey atualmente é mestrando em Estudos Críticos das Artes pelo Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF).

Artigo submetido aos avaliadores em 12/04/2016

Artigo avaliado em 09/08/2016

1. DACTILOGRAFIA. 19-12-1933. *Poesias de Álvaro de Campos*. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1944 (imp. 1993). – 301. 1ª publ. in *Presença*, 2ª série, nº1. Coimbra: Nov. 1939.

2 ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 84.

3 NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal*. Curitiba : Hemus S.A., 2011, p. 105-106.



- 4 ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 63,73.
- 5 O exemplo faz menção à experiência do autor como aluno de poesia falada da Casa Poema, um lugar no qual a atriz e poetisa Elisa Lucinda, junto a outros parceiros, ensinam a dizer poesia de modo conversado.
- 6 ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 55.
- 7 CRAIG, Edward Gordon. O ator e a supermarionete. Tradução: Almir Ribeiro. *Sala Preta* (Revista de Artes Cênicas), Universidade de São Paulo, Ano 12, n. 1, p. 104, 2012.
- 8 Ibid., p. 105.
- 9 LARROSA, Jorge. Tremores: escritos sobre experiência; tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte : Autêntica, 2014, p. 43.
- 10 COMBE, Dominique. A referência desdobrada: *O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia* . Revista USP, Brasil, n. 84, p. 115, feb. 2010.
- 11 COSTA, Luciano Bedin da. Biografema como estratégia biográfica: escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller. 2010. 180 f., p. 108. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2010.
- 12 GOMBRICH, Ernst Hans. *Meditações sobre um Cavalinho de Pau e Outros Ensaios sobre a Teoria da Arte*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 3.
- 13 BIANCHI, Claudia. Significado como uso: uma interpretação. Tradução: Renato Railo. *Fundamento* (Revista de Pesquisa em Filosofia), Universidade Federal de Ouro Preto, Ano 3, n. 4, p. 166, 2012.
- 14 HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.
- 15 FERIA d'agosto, Einaudi, Torino 1946, p. 209-18. (tradução nossa) (grifo nosso).
- 16 ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 53.
- 17 LARROSA, Jorge. Tremores: escritos sobre experiência; tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte : Autêntica, 2014, p. 26.
- 18 ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 80, 83.
- 19 <http://www.iicrio.esteri.it/IIC_Riodejaneiro>
- 20 <<http://www.cultura.rj.gov.br/espaco/biblioteca-parque-estadual-bpe>>
- 21 Para informações sobre o curso *Voci di Letteratura Viva*, acessar a seguinte página:
<http://www.iicrio.esteri.it/IIC_RioDeJaneiro/Menu/Imparare_Italiano/I_corsi_di_lingua/>
- 22 ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 75.
- 23 WOOLF, Virginia. O sol e o peixe : prosas poéticas ; seleção e tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 68.
- 24 RECALCATI, Massimo. L'ora di lezione: Per un'erotica dell'insegnamento. Torino: Einaudi, 2014, p. 90-91.
- 25 Ibid., p. 122-123.
- 26 WOOLF, Virginia. O sol e o peixe : prosas poéticas ; seleção e tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 79.
- 27 Trabalhar Cansa, título em português do livro de estreia de Cesare Pavese.
- 28 Voz inserida em obras audiovisuais que não faz parte da diegese da cena, por exemplo, a voz de um narrador.

- 29 Fragmento do poema *Lavorare Stanca*, de Cesare Pavese.
- 30 Tradução de *Lavorare Stanca*, feita por Maurício Santana Dias.
- 31 Tradução de *Lavorare Stanca*, feita pelo próprio autor.
- 32 Autor argentino, bilíngue desde a infância, *O Aleph* sendo a sua obra mais famosa.
- 33 PEIXE ELÉTRICO. Entrevista de Denise Bottmann a Maurício Santana Dias. Acesso em: <<http://www.peixe-eletrico.com/#!Maur%C3%ADcio-Santana-Dias-fala-de-Pasolini-e-Pavese/cctx/560be6090cf25fa7fe1ed0e4>>
- 34 GREGGERSEN, Gabriele. Tradução e imaginação: um ensaio baseado em Jorge Luis Borges. In-Traduções. Universidade Federal de Santa Catarina, Ano 6, n. 10, p. 322, jan./jun. 2014.
- 35 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-dos-maneras-de-traducir/>>
- 36 MALDONATO, Mauro. Passagens de tempo. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2012, p. 27.
- 37 GREGGERSEN, Gabriele. Tradução e imaginação: um ensaio baseado em Jorge Luis Borges. In-Traduções. Universidade Federal de Santa Catarina, Ano 6, n. 10, p. 331, jan./jun. 2014.
- 38 Ibid., p. 325.
- 39 Moby Dick, romance do autor estadunidense Herman Melville.
- 40 ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 44.
- 41 Ibid., p. 44.
- 42 *Il mestiere di vivere* (Diário 1935-1950), Einaudi, Collana Supercoralli, Torino, 1962.

Referências Bibliográficas

- GOMBRICH, Ernst Hans. *Meditações sobre um Cavalinho de Pau e Outros Ensaios sobre a Teoria da Arte*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência; tradução de Cristina Antunes*. Belo Horizonte : Autêntica, 2014.
- MALDONATO, Mauro. *Passagens de tempo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal*. Curitiba : Hemus S.A., 2011.
- RECALCATI, Massimo. *L'ora di lezione: Per un'erotica dell'insegnamento*. Torino: Einaudi, 2014.
- WOOLF, Virginia. *O sol e o peixe : prosas poéticas ; seleção e tradução Tomaz Tadeu*. Belo

Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

Zumthor, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

COSTA, Luciano Bedin da. Biografema como estratégia biográfica: escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller. 2010. 180 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2010.

BIANCHI, Claudia. Significado como uso: uma interpretação. Tradução: Renato

Railo. *Fundamento* (Revista de Pesquisa em Filosofia), Universidade Federal de Ouro Preto, Ano 3, n. 4, 2012.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: *O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*. Revista USP, Brasil, n. 84, feb. 2010.

CRAIG, Edward Gordon. O ator e a supermarionete. Tradução: Almir Ribeiro. *Sala Preta* (Revista de Artes Cênicas), Universidade de São Paulo, Ano 12, n. 1, 2012.

GREGGERSEN, Gabriele. Tradução e imaginação: um ensaio baseado em Jorge Luis Borges. In-Traduções. Universidade Federal de Santa Catarina, Ano 6, n. 10, jan./jun. 2014.