

Mariana Cristine Hilgert

TRADUAÇÕES

Tese submetida ao programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutora em Estudos da Tradução. Orientador: Prof. Dr. Werner Heidermann.

Florianópolis
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Hilgert, Mariana Cristine
Traduações / Mariana Cristine Hilgert ;
orientador, Werner Heidermann, 2018.
379 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução. 3.
Performance, dança, corpo. 4. Manoel de Barros. 5.
Poesia. I. Heidermann, Werner. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação
em Estudos da Tradução. III. Título.

Mariana Cristine Hilgert

TRADUAÇÕES

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “Doutora” e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC.

Florianópolis, 25 de maio de 2018.

Prof.^a Dr.^a Dirce Waltrick do Amarante,
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Werner Heidermann
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Dirce Waltrick do Amarante,
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Evelyn Martina Schuler Zea
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Zilá Muniz
Universidade do Estado de Santa Catarina

Para

os meus pais, pelo amor e apoio incondicional, por cultivarem em mim o gosto pelas letras e por acreditaram em minhas sapequices.

o meu irmão e a Ana, pelo carinho e por me darem o título mais bonito que já ganhei: o de tia e dinda da Catarina.

Com um obrigada

ao professor e orientador **Werner Heidermann** (Pget/UFSC), pela calma, liberdade e confiança ao longo dos quatro anos de pesquisa;

à professora e orientadora **Gabriele Brandstetter**, que me acolheu no instituto de Teatro e Dança da Universidade Livre de Berlim;

à **CAPES**, pelo apoio financeiro durante os primeiros anos de doutorado;

à **Konrad Adenauer Stiftung** e ao **Berthold Gees**, por acreditarem no meu projeto e apoiarem minha estadia na Alemanha;

ao pessoal da **PGET**, aos amigos e às amigas de Florianópolis e Berlim, pelas conversas, pelos cafés, pelas risadas;

às pessoas queridas que participaram voluntariamente das Oficinas de Transver, em 2015 e 2016;

aos amigos e amigas que gravaram seus pássaros cantando no quintal e tornaram possível a sexta performance;

à equipe do projeto *Art Genossen Kreative Medienarbeit*, que dividiu comigo seus olhos e sua sensibilidade;

aos amigos do treino de movimento e ao **Joseph Bartz**, que me ensinaram a aprender;

à **Daiane**, pela presença, pelas conversas;

à **Mayara**, pela leitura atenta da tese, e pela amizade tão repleta de poesia;

à **Bete**, pelos abraços por Skype;

a **Miriam, Nathalie** e **Emma**, pelo carinho sem tamanho;

ao **Paulo**, baita amigo, baita revisor, que nunca duvidou disso aqui;

ao **Tish**, à **Saski** e ao **Fabs**, que foram ouvido, abraço e família em Berlim;

à **Britta**, uma das surpresas mais bonitas do caminho;

ao **Manoel de Barros**, que me move;

e a você, leitor e leitora, que movem agora essas letras.

A concepção da poesia como magia implica uma estética ativa; quero dizer, a arte deixa de ser exclusivamente representação e contemplação; também é intervenção na realidade. Se a arte é um espelho do mundo, esse espelho é mágico: muda a realidade. (PAZ, 2013, p.69).

RESUMO

O primeiro objetivo desse trabalho é propor um caminho de entendimento para a poesia de Manoel de Barros com o corpo. A dança e a performance constituem a forma desse corpo, e também a natureza do caminho, confirmando com isso aquilo que sugere o poeta: poesia não é para compreender, mas para incorporar. Seis poemas de *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (2013), antologia português-alemão-fotografia de Barros e Britta Morisse Pimentel, compõem o corpus tradutório do trabalho. A cada um, proponho uma tradução que brota junto ao chão da cidade e ao solo poético de Barros – uma *tradução*. Essa noção reúne performance, poesia e espaço urbano, concretizando aquele objetivo inicial da tese. Ela tomou forma ao longo da pesquisa e, sobretudo, no contexto dos laboratórios de tradução realizados entre 2015 e 2016 – as Oficinas de Transver. As *traduções* possuem três estratos: referem-se, primeiramente, às seis traduções-performances realizadas por mim na cidade de Berlim, Alemanha, e disponibilizadas online por meio de registros em foto e vídeo (<https://marianahilgert.wixsite.com/traduacoes>). Enquanto conceito, sugerem, em segundo lugar, a possibilidade teórica de se traduzir entre palavra e movimento. Por fim, apontam para os relatos verbais de cada uma das performances e seus respectivos critérios tradutórios. A proposta das *traduções* ratifica, assim, uma forma lateral de se entender e, logo, de se traduzir. É um caminho tradutório indireto, de natureza de rodeio (BLUMENBERG, 1987; SCHULER ZEA, 2008, 2010), que faz ecoar os desvios poéticos de Barros. Daí tem-se o segundo objetivo do trabalho: pavimentar um caminho de entendimento para a tradução. Essa via, delineada por princípios hermenêuticos, convoca o corpo para o centro da discussão, abrindo espaço para questões de subjetividade, criatividade e temporalidade na tradução, e dialogando com a noção de pesquisa-artística. Compondo com esses dois objetivos centrais, a pesquisa propõe ainda um percurso pela poesia de Barros. Esse começa pela divisão dos capítulos, cada qual celebrando um verso do poeta; alcança *Canto* (2013) que, mais do que corpus tradutório, levanta questões sobre autoria e soberania do “original”; e chega a lugar nenhum, fazendo jus à incompletude que rege o entendimento de sua poesia.

Palavras-chave: tradução; *tradução*; dança; performance; Manoel de Barros; desvio.

ABSTRACT

The first goal of this work is to suggest a way of understanding the poetry of Manoel de Barros with the body. Dance and performance shape the form of this body and the nature of this way, attesting what the poet himself says, i.e., poetry is not to be understood, but to be embodied. The translation corpus consists of six poems from the portuguese-german-photography anthology *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (2013), produced by Barros and Britta Morisse Pimentel. In my work, I propose a translation to each poem, one that arises from the ground of the city and the poetic soil of Barros. This notion of translation, that brings together performance, poetry and the urban space is what I will call here *tradução*, or *translaction*, and gives form to the first goal of this work. It emerged over the years of research and mainly in the realm of the translation workshops that took place between 2015 and 2016, the so called *Oficinas de Transver*. The *translactions* consist of three layers. Firstly they refer to the six translations performed by me in Berlin, Germany, and made available online through photos and videos (<https://marianahilgert.wixsite.com/traduacoes>). As a concept, they confirm as well the theoretical possibility of translating between words and movements. Finally, they point towards the written reports on each performance and the suggested translation criteria. What the *translactions* are actually proposing is a lateral way of understanding and therefore of translation. It is an indirect path of translating, a detour (*Umweg*) (BLUMENBERG, 1987; SCHULER ZEA, 2008, 2010), that also resonates with the poetical detours of Barros. From this arises the second goal of this work: to pave a way of understanding translation. This path is outlined by hermeneutic principles, therefore pushing the body to the focus of discussion, acknowledging the role of subjectivity, creativity and temporality in translation and engaging with ideals of an artistic research. Aligned with these two goals, this work also proposes a journey through the poetical work of Manoel de Barros. It begins by the structure – each chapter refers to one verse of Barros –, reaches *Canto* (2013) – which brings up questions of authorship and the sovereignty of the “original” – and arrives nowhere, doing justice to the incomplete nature that rules the understanding of Barros’ poetry.

Keywords: translation; *translaction*; dance; performance; Manoel de Barros; detour.

SUMÁRIO

Entrando para árvore - introdução	17
1. Eu traduzo com o corpo (I)	25
2. Isso é traquinagem da sua imaginação	27
2.1 Entrelaçamentos pré-históricos	29
2.2 Entrelaçamentos imanentes	35
2.2.1 Sujeitos de entrelaçamento	36
3. É preciso transver	51
3.1 Artes do movimento	54
3.2 Tradução entre literatura e dança	62
4. Soberba desimportância científica	69
4.1 Hermenêutica, tradução, dança	73
4.2 A pesquisa artística	84
5. Um ser atônito	95
5.1 Um percurso antipoético	99
5.2 Aceitar que a incompletude	104
5.3 Poeta e poesia não se prendem	108
5.4 O volume deságua no corpo	113
5.5 O poeta que prefere linguar a narrar	116
5.6 O guardador de estranhezas	124
5.6.1 Uma fivela de prender silêncio	129
6. Que para ouvir o <i>Canto do Mato</i>	139
6.1 O corpo do corpus	141
6.2 O corpo-tradutora	150
7. Pegando por desvios	163
7.1 <i>Umwege</i> , rodeios, desvios	165
7.2 O des-vio em Barros	177
7.3 Para onde apontam	185

8. Para não afundar estradas, mas inventar caminhos	191
8.1 Transcrição: primeiro princípio	193
8.1.1 A via da adaptação	198
8.1.2 A via da tradução intersemiótica (TI)	204
8.1.3 Haroldo de Campos e a transcrição	211
8.2 Experiência: segundo princípio	216
8.3 O corpo poético: terceiro princípio	225
9. Passos para a transfiguração	233
9.1 Oficina de Transver I	236
9.2 Oficina de Transver II	255
10. Eu traduzo com o corpo (II)	277
10.1 Lapidar o verbo do corpo	280
10.2 Critérios tradutórios: espaço, forma, tema e corpus	287
10.3 O corpo verbal das <i>traduações</i>	301
10.3.1 <i>Traduação I</i>	302
a) Pré-histórias	302
b) Desexplicações	314
10.3.2 <i>Traduação II</i>	318
a) Pré-histórias	318
b) Desexplicações	323
10.3.3 <i>Traduação III</i>	327
a) Pré-histórias	327
b) Desexplicações	331
10.3.4 <i>Traduação IV</i>	334
a) Pré-histórias	334
b) Desexplicações	336
10.3.5 <i>Traduação V</i>	340
a) Pré-histórias	340
b) Desexplicações	342
10.3.6 <i>Traduação VI</i>	345
a) Pré-histórias	345
b) Desexplicações	348
10.4 <i>Traduações</i>: os outros olhos	352
Doutorado em formigas – considerações finais	357
Referências bibliográficas	361

Entrando para árvore¹ – introdução

Manoel de Barros escreve poesia. Ora, assim o fazem os poetas. Mas Barros beira outra categoria, ainda inominada – Barros é poeta que escreve poesia com o corpo:

- Difícil de entender, me dizem, é sua poesia, O senhor concorda?

- Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da inteligência que é o entendimento do espírito.

Eu escrevo com o corpo

Poesia não é para compreender, mas para incorporar

Entender é parede: procure ser uma árvore.

(BARROS, 2013 [1980], p. 163)

No poema acima, Barros ilumina dois caminhos de entendimento: o da sensibilidade e o da inteligência. O primeiro, diz, é da natureza do corpo. O segundo, do espírito. Para se compreender poesia, Barros sugere o primeiro caminho. Fala ainda a seu leitor virtual que poesia precisa ser incorporada. Saber ser árvore precede qualquer entendimento. Mas o que é “entender”, nesse contexto? O que significa “corpo”, o que significa “entender com o corpo”? Pode, afinal, o corpo entender?

A essas perguntas, Barros responde em silêncios. Porque escreve poesia, e não um tratado teórico, desvia de qualquer discussão fenomenológica sobre a relação corpo-mente e dispensa apontamentos sobre os termos que emprega. Daí o poema acima não servir para deitar definições. Mas ele se basta como uma confissão sobre a natureza do fazer poético de Barros. Dele brotam ecos: escuto um questionamento sobre como compreender as categorias sensíveis da vida; ouço ainda um convite a imaginar possibilidades de se traduzir essas categorias, de se traduzir com o corpo.

A presente pesquisa é, portanto, fruto de um ato escuta – mais poética do que científica. Ela é guiada por aqueles ecos, e com eles propõe entender a poesia de Barros como um ato de tradução do corpo. Noto que, embora essa hipótese parta de um poema, não busco aqui fazer de Barros

¹ Referência ao seguinte verso de *Livro sobre nada* (2013 [2000]): “Depois de ter entrado para rã, para árvore, para pedra — meu avô começou a dar germinios.” (BARROS, 2013 [2000], p.364).

matéria de teoria. O que levanto são apenas impulsos que o poema carrega na barriga, os quais se relacionam diretamente com meus próprios impulsos. (Poemas e pessoas, me parecem, estão sempre grávidos de impulsos, que são ideias em estado de devir.)

Quando conheci Barros, terminava o mestrado em Estudos da Tradução, em Heidelberg, Alemanha. Lia a obra do poeta avidamente, e mentalmente me perguntava como seria possível traduzi-la para o alemão. De que forma criar em outra língua o estado de infância e os deslimites de linguagem da poesia de Barros? Como fazer crescer em outro idioma as inspirações do Pantanal mato-grossense do poeta? Como traduzir o encantamento?

Em meados de 2013, encontrei a antologia português-alemão-fotografia *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (2013). A obra de poemas e imagens era o resultado de um trabalho conjunto de Barros e da tradutora e fotógrafa alemã Brita Morisse Pimentel. Ela vinha como uma provocação à minha curiosidade. Não apenas pela tradução dos versos do poeta em alemão, que chegava pela segunda vez, depois de mais de 10 anos², ao público da Alemanha. O que me intrigou foi a presença da fotografia, menos enquanto meio e mais enquanto via de entendimento para a poesia.

As imagens que compõem a obra trazem uma outra possibilidade de entendimento, tal qual demanda o poeta no verso do início dessa introdução. Entendendo-as igualmente como camada linguística da obra, elas inauguram uma nova abordagem do sensível na poesia de Barros. Ao superar a via do verbo, essa forma interpretativa e logo, também, tradutória, desvia da lógica imperativa do intelecto, e aponta para uma estradinha de terra: a do caminho da sensibilidade do olhar fotográfico, que vê e sente. Explorando o estado de infância e potencial encantatório de sua poesia pela imagem, a obra abre precedentes para outros diálogos e formas de entendimento.

Foi daí que surgiu a ideia para esse trabalho. Quando encomendei pelo correio a antologia de Barros e Pimentel, buscava um tema para meu projeto de doutorado. *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (2013) chegou a mim com cheiro de chão fértil: deu-me a possibilidade de não apenas traduzir, mas de me inserir ativamente em seu emaranhado dialógico e criativo e iniciar uma nova trama no novelo tradutório. No

² A primeira tradução de Manoel de Barros foi da obra *Livro sobre nada*, publicada sob o título de *Das Buch der Unwissenheiten*, em 1996, na revista “Akzent: Zeitschrift für Literatur”.

entanto, não desejei trilhar um caminho de tradução para outra língua. Vi no fato de eu já falar o idioma verbal de Barros uma oportunidade para desenvolver esse entendimento de outra natureza e operar em outra linguagem. E porque, além de tradutora, sou também dançarina e performer, sonhei: o meu caminho de entendimento sensível, de tradução, teria de ser da natureza do corpo.

Um dos propósitos desse trabalho é apresentar essa forma tradutória pelo corpo, que ganhou até nome: *tradução*. *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (2013) se oferece como corpus, não apenas através dos poemas, mas também de seu corpo físico, que se insere como um dos critérios tradutórios. Por essa razão, esse trabalho acompanha também uma cópia da obra. Noto, no entanto, que meu foco tradutório direto são os poemas de Barros em português. É evidente que eles dialogam com as fotografias e as traduções para o alemão. Mas, nesse momento, não faço desse diálogo meu objeto de análise.

No total, apresento aqui seis *traduações*. São traduções, mas que convocam a ação performática dos poemas traduzidos para o centro do processo tradutório. Elas enlaçam o corpo que traduz – o meu corpo que dança no espaço urbano e que coincide com o texto traduzido. Além disso, as *traduações* apontam igualmente para os relatos verbais sobre as performances – a dança que é verbo – e se sugerem, ainda, enquanto figura conceitual. *Tradução* é, daí, também o caminho de reflexão teórica que proponho, uma forma tradutória imaginada, que sugere olhar a tradução de uma perspectiva poética e corporal.

Essa pesquisa navega, portanto, entre três sujeitos: poesia, tradução e corpo (dança e performance). Eles se entrelaçam nas duas perguntas fundadoras do trabalho:

*Por que e como traduzir a poesia de
Manoel de Barros para o corpo?*

Justificar a tradução para o corpo não é possível sem, de fato, traduzir para o corpo. Essas duas perguntas apontam, assim, para os dois mo(vi)mentos principais desse trabalho. O primeiro mo(vi)mento é de natureza reflexiva. O segundo mo(vi)mento é experiencial e físico. Embora sejam distintos, não os polarizo – num extremo, teoria, no outro, prática –, nem os delimito por aquilo que os distinguem. Sugiro os dois como momentos-movimentos que se entrelaçam, que se alimentam numa espécie de ideia-fagia. Eles se sobrepõem uns aos outros e relembram ininterruptamente o caráter transdisciplinar deste trabalho. Para além

disso, eles são ambos movimentos de tradução e por isso, ao mesmo tempo, reflexivos e experiências (cf. BERMAN, 2007).

Esses dois mo(vi)mentos se cristalizam também nas duas plataformas que configuram o presente trabalho. As justificativas, os objetivos, as reflexões teóricas, os apontamentos poéticos da pesquisa se apresentam ao longo dos dez capítulos da versão impressa do trabalho. Já as fotografias e os vídeos das traduções-performances propostas estão disponíveis num site criado especialmente para os fins da pesquisa. O corpo que escreve e o corpo que dança, suas diferenças e intersecções, se refletem nessa estrutura e dão origem a um espaço de “entre”. Esse trabalho emerge entre palavra e movimento, entre silêncio e inércia, entre meu corpo, entre os corpos no espaço público e os de quem, agora, lê.

Eu traduzo com o corpo I (1) é o primeiro capítulo e também a parte primeira desse trabalho. Sua natureza é virtual. Por meio da apresentação das fotos e vídeos referentes às *traduções*, isto é, às seis performances-traduções propostas, esse capítulo introduz a experiência tradutória do trabalho. O verbo é imagético e cinético: constitui-se pelas imagens e os vídeos referentes a uma gravação oficial das *traduções* em Berlim, Alemanha, produzidos pela equipe do *Art Genossen Kreative Medienarbeit*, e podem ser acessados no seguinte endereço: <https://marianahilgert.wixsite.com/traduacoes>.

As fontes das *traduções* são apresentadas já na segunda parte do trabalho, composto por três capítulos. Em **Isto é traquinagem da sua imaginação (2)**, apresento a justificativa da pesquisa, que nasce, de um lado, da comunhão dos meus interesses enquanto tradutora, dançarina e performer e, de outro, do entrelaçamento imanente entre essas disciplinas. Exploro esses cruzamentos e assumo esse espaço como um local de aprontamentos – à medida que apronto o chão da pesquisa, também admito aqui a natureza de travessura e sapequice que a define. Essa mesma natureza se alinha ao projeto poético de Barros e uma de suas propostas centrais: a de que **É preciso transver (3)**. Título do terceiro capítulo, o poeta celebra nesse pequeno verso o potencial de desformar da arte, que define também a relação entre os seus sujeitos. Assim, se no capítulo anterior sugiro que corpo e tradução se relacionam, apresento agora uma perspectiva possível de relacioná-los. Busco transver, imaginar novas relações para eles, considerando, sobretudo, a relação histórica entre tradução, corpo e literatura que autoriza esse trabalho. Após justificar e contextualizar os seus sujeitos, o próximo capítulo apresenta a hermenêutica como endereço metodológico da pesquisa. O intuito, aqui, é destacar a natureza interpretativa do trabalho, desmistificando (ou

enaltecendo) sua **Soberba desimportância científica (4)** como sugere o título do capítulo. Sua desimportância é ajustar o enfoque tradutório para aquilo que, nesse trabalho, é relevante: a subjetividade de quem traduz, a temporalidade da tradução e a criatividade. Nesse capítulo, também relaciono a postura hermenêutica à pesquisa artística e exploro de que forma esse modelo de pesquisa pode mediar a comunicação entre a prática artística e o discurso acadêmico.

Se a segunda parte desse trabalho introduz os elementos que autorizam a pesquisa (justificativa, contexto e metodologia), a terceira parte apresenta sua motivação íntima: a poesia de Manoel de Barros, **Um ser atônito (5)** sugere um percurso pela obra do poeta, reunindo a matéria poética de Barros e deixando sua poesia dialogar com a fortuna crítica. Um dos objetos desse capítulo é introduzir a figura do Estranho, elemento que permeia a obra de Barros e irá ajudar, posteriormente, a refletir o processo tradutório e a estruturar as performances. Esse capítulo deságua ainda em **Que para ouvir o Canto do Mato (6)**, cujo objetivo é apresentar a antologia de Barros e de Britta Morisse Pimentel como corpus tradutório do trabalho em suas diferentes dimensões. Não apenas como fonte das performances, seu papel na pesquisa também é abrir precedente para uma discussão e um alongamento de sentidos sobre tradução, tradutor ou tradutora. Nesse sentido, foco central do capítulo é apresentar, além do corpo do corpus, também o corpo, a voz e as letras de Britta Morisse Pimentel. Seu desejo de traduzir Barros resultou em *Canto do Mato – Gesang des Dickichts de Mato* (2013) e é, portanto, tão fundamental a esse trabalho quanto os versos do poeta.

A quarta e última parte da pesquisa retoma os elementos de pesquisa e poesia, entrelaçando-os na dimensão do projeto tradutório. Tomando por base as reflexões sobre o estranho e seu potencial criativo no projeto de Barros, o capítulo **Pegando por desvio (7)** introduz a figura dos *Umwege* (BLUMENBERG, 1987; SCHULER-ZEA, 2008; 2010). Traduzido como “rodeios”, essa imagem conceitual ajuda a pensar a natureza de um processo tradutório entre poesia e dança e que, mesmo que à distância, encontra ressonância também na poesia de Barros e em sua “poética de desvio”, como convenciono chamar aqui. Inaugurando uma espécie de fábula tradutória-teórica, os desvios e os rodeios se cruzam e desencontram nesse capítulo, ora pela voz de Blumenberg ou de Schuler-Zea, ora pelas letras de Barros, buscando unir diferentes níveis da pesquisa, que, embora de natureza distintas, convergem em direções similares. Eles ajudam a concretizar também a proposta das *traduações*.

A esse neologismo, inventado em termos manoelinos, dedico o capítulo seguinte. Ele nasce de um desejo da pesquisa: **Para não afundar estradas, mas inventar caminhos**. Introduzo a *tradução* enquanto solução imaginada para justificar a prática e reflexão tradutória propostas no presente trabalho. Ela se embasa em três princípios referenciais: é transcrição (CAMPOS, 2011), emerge da experiência e visa à criação de um corpo tradutório, poético e político pela ação performática. Mesmo que justificado frente às discussões teóricas sobre tradução (semiótica e adaptação), e entendido pelos pontos de contato entre performance e poesia, a *tradução* é, no entanto, uma rota inventada. Ela não se ambiciona teoria, mas ponto de partida ou convite para deslocar olhares e sacudir obviedades do corpo na tradução, dos espaços de tradução do entendimento dessa disciplina. Por meio das *traduções*, sugiro, por exemplo, que os espaços públicos da cidade sejam também superfícies de tradução; que o tradutor e a tradutora se apresentem ao leitor e à leitora não apenas pelo verbo, mas também pelo corpo; que a força de uma experiência tradutória desse gênero possa ser ao mesmo tempo poética e política. A poesia pode promover o arejamento da linguagem, sugere Barros (cf. 1990, p. 310). A tradução de poesia pelo corpo pode servir para arejar o entendimento da linguagem.

No capítulo seguinte, apresento os primeiros **Passos para a transfiguração (9)**, isto é, os primeiros movimentos para a tradução pelo corpo, que se deram por meio das Oficinas de Transver. Elas respondem diretamente à necessidade primeira da pesquisa em desenvolver um espaço para praticar ideias de tradução em corpo. Em duas edições, organizadas entre 2015 e 2016, reuni por meio delas o material caótico e criativo que trago aqui, e através do foram elaboradas as performances. As oficinas abriram espaço à poesia – de forma análoga, à palavra que nasce na voz do poeta, elas se tornaram o espaço de fazer nascimentos no corpo a fim de que ele pegue delírio (cf. BARROS, 2015, p. 65). Isso foi possível apenas devido a um grupo que participou voluntariamente dos encontros, das discussões propostas e compôs os dados – comentários, entrevistas, anotações esporádicas – que embasam a concepção das performances e a reflexão sobre as *traduções*.

Esse penúltimo capítulo encerra o ciclo de reflexões tradutórias, e retoma o primeiro capítulo da tese. **Eu traduzo com o corpo II (10)** ganha, aqui, sua segunda parte. Nesse espaço, toma forma o corpo do verbo, isto é, os relatos das *traduções*. Compostas por pré-histórias e desexplicações, elas acompanham as fotos e os vídeos disponíveis no site. O intuito desse capítulo não é apresentar resultados qualitativos para cada

tradução, tampouco descrever cada uma das performances. Assumindo a natureza de rodeios e desvios que caracteriza o trabalho, dou espaço também ao verbo poético. Além disso, introduzo os critérios tradutórios (espaço, forma, tema e corpus) que inscrevem o projeto enquanto uma pesquisa e um processo de tradutório e não apenas uma operação artística.

*

Na concepção desta tese há muito da noção sentido de “desvio” em Barros que, de maneira ainda introdutória, expliquei acima. Não se trata apenas do fio conceitual desta pesquisa; não se trata somente de um dos aspectos centrais da poesia de Manoel de Barros em torno do qual se desenrola a reflexão e, igualmente, as *traduações*. Mais do que isto, busco me manter atenta a esta noção enquanto a ética que rege o trabalho. Desviar, no sentido manoelino, pode querer dizer que ideias se encontram, se esbarram, se perdem no ritmo de um passeio que permite, a qualquer momento, virar aqui, entornar aqui, contornar, parar.

Sem o intuito de chegar a um destino específico que encerra e conclui a reflexão, o que sugiro ao leitor e à leitora é que não se prendam, necessariamente, à via que sugeri ali em cima, nem a qualquer linha de continuidade, de ordenamento, de números de página. Que recriem e deem sua própria forma a este passeio; que se andarilhem ao longo dos trajetos; que percebam no corpo a leitura; e que a natureza última desse trabalho se revele menos por entendimentos lógicos e mais pelo ritmo do flunar por estas linhas-letas que se sonham ladrilhadas. Que as páginas a seguir não sejam um compromisso de leitura, mas um passeio, que elas incitem tanto o movimento como a inércia, que façam lugar ao andar sem rumo e torto e à curiosidade pelos desvios.

Antecipo minhas desculpas pelas linhas que, mesmo apesar do meu esforço, se mostrarem rígidas e pouco convidativas. Torço que esse trabalho, por meio das palavras e dos corpos variados que aqui se entrelaçam, sirvam para aumentar os desconhecimentos sobre a poesia de Barros, sobre a tradução, sobre caminhos de entendimento. E desejo, por fim, que ele sirva ao leitor e à leitora também como um novo espelho em que possam enxergar a si mesmos com a mesma generosidade e humanidade que evocam as letras do poeta.

Eu traduzo com o corpo³ (I)

O presente capítulo é um site. Ele pode ser acessado no seguinte endereço: <https://marianahilgert.wixsite.com/traduacoes>. O site responde à natureza dessa pesquisa, que não se resume a um conteúdo verbal, mas também a imagens e vídeos. O objetivo desse capítulo virtual é, assim, apresentar os registros das seis performances-traduições que proponho nesta pesquisa, as *traduações*. Sugiro, com isso, que a leitura da pesquisa inicie pela experiência do corpo. O material apresentado refere-se às performances realizadas nos dias 4 e 6 de agosto de 2016, registradas pela equipe do projeto *Art Genossen Kreative Medienarbeit*, de Berlim, Alemanha. Apresento, ainda, imagens e vídeos de outras performances e, também, das Oficinas de Transver. Esta primeira parte é complementada pelo último capítulo do material aqui impresso, que traz o corpo verbal das *traduações*.

Palavras-chave: site, performances, *traduações*

³ O título desse capítulo faz referência a um poema de Barros da obra *Arranjos para assobio* (BARROS, 2013[1980]), o mesmo que motiva a pergunta dessa pesquisa. Nele, o poeta afirma escrever com o corpo (cf. BARROS, 2013[1980], p.163). Analogamente, proponho-me, nessa pesquisa, a traduzir com o corpo.

Isso é traquinagem da sua imaginação⁴

O presente capítulo traz a justificativa dessa pesquisa. Explico de que forma dança, performance e tradução se cruzaram ao longo do meu percurso pessoal, motivando a pesquisa. A seguir, introduzo cada um desses campos enquanto áreas de conhecimento autônomas, cuja natureza transdisciplinar, no entanto, abre brechas para entrelaçamentos. Por introduzir o tema do trabalho, este capítulo se constitui, de forma geral, enquanto um espaço de “aprontamentos”. De um lado, apronto o chão da pesquisa, apresentando os tópicos em questão; de outro, assumo a natureza do “aprontar” como fazem as crianças, confirmando a natureza de traquinagem poética dessa pesquisa.

Palavras-chave: justificativa, transdisciplinaridade

⁴ O título faz referência ao poema “Menino do Mato”: “(...) A Mãe que ouvira a brincadeira falou:/ Já vem você com suas visões!/ Porque formigas nem têm joelhos ajoelháveis/ e nem há pedras de sacristias por aqui./ Isso é traquinagem da sua imaginação.” (BARROS, 2013[2010], p. 417).

Um lugar de aprontamentos. Partindo de um jogo de palavras, assim defino esse capítulo. No sentido de aprontar, isto é, de preparar algo, esse capítulo é um espaço de arrumação, como um prefácio a arar o solo da pesquisa. Já o outro sentido de aprontamento deriva do uso coloquial do verbo “aprontar”, como quando se fala de travessuras de criança. Pois essa pesquisa é, também, travessura. Admitir essa sua natureza é permitir que ela também abrace seu estado de poesia – afinal, como a palavra poética, apenas o que chega ao grau de brinquedo pode ser considerado sério (cf. BARROS, 2013 [1996], p. 322).

Os aprontamentos desse capítulo dizem respeito aos sujeitos centrais da pesquisa:

- 1) A tradução enquanto caminho de entendimento da poesia de Barros;
- 2) A dança e a performance⁵ enquanto natureza desse caminho;

O primeiro momento desse capítulo trata de apresentar as fontes desses sujeitos. Refiro-me não às fontes bibliográficas, mas à pré-história da pesquisa, àquelas fontes que antecedem o saber institucionalizado. É um andar rumo ao criancimento das ideias que estão na base desse trabalho, e que exige percorrer e reconhecer os caminhos que me trouxeram até aqui. O segundo momento evolui a partir dessa pré-história. Apresento a tradução, a dança e a performance dentro de sua estrutura formal, enquanto disciplinas autônomas de natureza transdisciplinar. É o potencial de entrelaçamentos desses campos que possibilita esse trabalho.

⁵ Ao longo do trabalho, farei uso alternado dos termos “corpo”, “dança”, “performance”, “ato ou ação performativa”. De forma geral, eles são empregados enquanto sinônimos, convergindo para uma noção geral de arte do corpo. Pela dança, iniciei-me nessa arte e, por isso, assumo-a como ponto de partida dessa pesquisa. Ao longo dos quatro anos de pesquisa, no entanto, ampliei meu escopo e, agora, o trabalho incorpora também a noção de performance. Diferencio ambas, ainda nesse capítulo, enquanto áreas de conhecimento distintas. Contudo, elas não se contradizem, mas apenas lançam focos diferentes a aspectos distintos do trabalho. A noção de *tradução*, por exemplo, se desenvolve muito próxima de conceitos de performance (FABIÃO, 2008) que destacam a força de um ato para além do palco tradicional. Por outro lado, a *tradução* nasce pela dança, sobretudo a partir da minha experiência com a dança de rua. A linha é tênue, e também maleável, permitindo que “dança” e “performance” se complementem e se coincidam constantemente ao longo do trabalho.

O título desse capítulo – “Isso é traquinagem da sua imaginação!” (BARROS, 2013 [2010], p. 417) – relembra que a possibilidade do presente trabalho não foi sempre evidente. No poema “Menino do Mato”, do qual o excerto acima foi extraído, a Mãe adverte ao menino que suas brincadeiras com as palavras não têm validade, são apenas “traquinagem da sua imaginação”. O menino não se intimida: segue escrevendo. Da mesma forma, esse capítulo não nega: comungar Barros, tradução, dança e performance é fruto das traquinagens da minha imaginação. Mas, a exemplo do menino, faço dessa incerteza matéria das minhas letras e do meu corpo, método do meu trabalho e assumo, com elas, o risco dessa comunhão.

2.1 Entrelaçamentos pré-históricos

Não me recordo da primeira vez que li Manoel de Barros, nem mesmo de como cheguei até seus textos. Dos primeiros encontros, resta apenas a remota lembrança, um tanto quanto sinestésica, de querer colocá-los no corpo. Se “no descomeço era o verbo/ só depois é que veio o delírio do verbo” (BARROS, 2013[1993], p. 276), no meu descomeço era um corpo que se desejava delirado pelo verbo.

Sonhei dançar Barros, claramente não pelo desejo de contar uma história, já que nem sua poesia nem a dança têm na estrutura narrativa e linear suas principais qualidades. Antes, o que me fascinava era a ideia de incorporar, de colocar no corpo aquelas possibilidades que o poeta outorgava à língua. Seu amor pela invenção, aplicado às palavras, às estruturas sintáticas, ao sentido, rascunhavam em mim ideias para um novo corpo, ainda sem nomeação. Nesse novo corpo, seria possível fazer *crescer hera que, lasciva, baixaria em minhas próprias rachaduras*. Um corpo que seria *quando árvore e quando pedra* Um corpo que *serviria para inutensilio*. Um corpo que deixaria de ser “apenas o corpo físico da medicina ou o corpo próprio da fenomenologia” (GIL, 2004, p. 72), para se tornar matéria de poesia.

Reconheço nesse descomeço um desejo de “transver” a poesia de Barros pela potência da arte, como sugere o poeta:

Arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação
transvê.
É preciso transver o mundo.
Isto seja: Deus deu a forma.
Os artistas desformam.

É preciso desformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades.
(BARROS, 2013[1996], p. 324).

Esse desejo se corporifica enquanto ato, dá fruto pela imaginação e desvia da expressão reta – essa não sabe sonhar (cf. BARROS, 2013[1996], p. 324). O arquiteto e pintor austríaco Friedensreich Hundertwasser confirma: “A linha reta não é uma linha criativa, mas reprodutiva. Nela, Deus e o espírito humano habitam bem menos do que um bando de formigas sem cérebro, cobiçando conforto.” (HUNDERTWASSER, 1958, tradução minha)⁶.

O “desejar ser” do poeta, como inspira o título de um dos trechos do *Livro sobre nada* (BARROS, 2013[1996]), evoca a quebra do que é reto:

Prefiro as linhas tortas, como Deus. Em menino eu sonhava de ter uma perna mais curta (Só pra poder andar torto). (...) Se eu tivesse uma perna mais curta, todo mundo haveria de olhar para mim: lá vai o menino torto subindo a ladeira do beco toc ploc toc ploc (...). (BARROS, 2013 [1996], p. 313).

Tal qual o poeta, prefiro o torto, o corpo torto que, por curvar o óbvio, inventa. No espaço da pesquisa, assumo meu desejo de vestir a poesia no corpo e entortá-lo.

Meu andar também se assemelha às linhas tortas. Embora vinculada ao meio acadêmico desde a graduação, sempre dancei. Informalmente, isto é, fora do âmbito universitário, a dança sempre foi presente em meu cotidiano. Ao longo de 18 anos, estudei balé clássico e sapateado, *hip hop* e dança contemporânea, teatros italianos e a rua. Porém, mesmo frequentando aulas regulares e cursos distintos, participado de grupos de dança e atuando como professora na área, a minha prática de dança sempre existiu condicionada a um espaço secundário.

A dança sempre foi periférica e autorizada apenas em contraposição à atividade acadêmica e intelectual encarnada na escrita.

⁶ Trecho em alemão: “Die gerade Linie ist keine schöpferische, sondern eine reproduktive Linie. In ihr wohnt weniger Gott und menschlicher Geist als vielmehr die bequemheitslüsterne, gehirnlose Ameise” (HUNDERTWASSER, 1958).

Entendi-a como uma atividade de lazer que me auxiliava a executar o que merecia, de fato, relevância: os estudos, seja na escola, seja na universidade. Durante meu percurso acadêmico, a dança me acompanhou integralmente, da graduação de Jornalismo na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) ao mestrado em Estudos da Tradução (*Übersetzungswissenschaft*), na Universidade de Heidelberg, Alemanha. Ao longo do doutorado, não foi diferente: dancei tanto no período em Florianópolis, enquanto fiz da parte do grupo de dança LAUT!, quanto durante meu estágio-sanduiche em Berlim, na Alemanha.

Os meus universos de dança e pesquisa sempre coexistiram temporalmente. No entanto, eles jamais habitaram, conjuntamente, o mesmo espaço. Refiro-me, literalmente, aos espaços físicos dentro dos quais eu desenvolvia cada uma dessas atividades, isto é, os estúdios de dança e as salas de aula. A mudança que veio com essa pesquisa foi a possibilidade de entrelaçar esses espaços. Fui motivada por simplesmente observar, ao curso dessas experiências, que dança e tradução se relacionam intimamente, como se em sincronia, como se vinculadas por um fio rítmico invisível.

Octávio Paz fala desses encontros pelo viés da analogia. Para além de conceber “o mundo como ritmo: tudo se corresponde porque tudo ritma e rima” (PAZ, 2013, p. 71), a analogia oferece uma alternativa para se lidar com diferenças e oposições, à medida que não busca suprimi-las, mas reconciliá-las. Ao longo dos últimos quatro anos, busquei sensibilizar minha escuta para notar essas correspondências. Aprendi pelo corpo que a linguagem poética está muito próxima da natureza da dança, e que a dança se avizinha à tradução enquanto caminho de entendimento. Para realizar essa pesquisa foi preciso, assim, me aproximar do que já era, mas não nomeava: tradutora que traduz com o corpo.

Um dos desafios iniciais da pesquisa foi conseguir relacionar a tradução e a dança a partir da autonomia de cada um desses campos de conhecimento. Tinha dificuldade em visualizar essa distinção por estar, quase que exclusivamente, presa ao ângulo dos Estudos da Tradução. Como pesquisadora, minhas fontes e buscas bibliográficas, as conversas com colegas, as perguntas e, naturalmente, as respostas, estiveram por muito tempo limitadas à tradução enquanto lugar de fala e reflexão. O próprio quadro de disciplinas que visitei, já desde o mestrado e ao longo do doutorado, determinaram um espectro com pouco espaço de manobra – ou como diz o alemão, com uma sala de jogos (*Spielraum*) pequena demais.

No primeiro ano, ao pensar em traduzir a poesia de Barros em corpo ou em dança, conseguia enxergar essa proposição apenas pelo viés da tradução. Foi necessário me deslocar desse espaço, metafórica e literalmente, para poder enxergar uma outra camada na argumentação do trabalho: aquela que cabe ao corpo. Reconhecer esse novo local de fala foi uma virada necessária para o trabalho. Ela se deu de forma gradual, e foi influenciada por quatro acontecimentos, essenciais ao desenvolvimento do trabalho e, por isso, merecedores de algumas linhas.

O primeiro deles foi a *I Jornada TraduzIR*, da qual participei e a qual organizei ao lado de colegas da Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) em agosto de 2015. Nesse evento, presenciei uma troca concreta entre a tradução e a dança, pela fala da pesquisadora em Dança Jussara Xavier. Professora do curso de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) e convidada a participar de uma das mesas de discussão, Jussara abordou a “Tradução como ferramenta de composição na dança cênica” (2015), traçando diferentes caminhos para visualizar a tradução enquanto um “motor potente e capaz de impulsionar a criação”, um motor para a “recriação contínua” (XAVIER, 2015, s/p) em dança.

Ao reconhecer a relação entre tradução e dança, a autora sugere que se estabeleça uma delimitação de espaço entre um campo e outro. Por outro lado, ela enxerga que a tradução é um processo que pode ampliar a criação em dança, sobretudo no âmbito da dança contemporânea. Para além do conteúdo de sua reflexão, no entanto, a fala de Jussara me fez perceber a existência de um espaço de entrelaçamento entre a dança e a tradução. Não se tratava mais de enxergar a dança como tradução, mas de valorizar a potencialidade de cada área e o local de comunhão entre elas.

Outro momento central foi a participação na escola de verão de Tradução (EMUNI Translation Studies Doctoral and Teacher Training Summer School), realizada na cidade de Turku, na Finlândia, em 2015. As interações com outros doutorandos e os momentos de orientação com os professores convidados – a cada dia, era possível agendar até três encontros de meia-hora para esclarecer dúvidas sobre a própria pesquisa – me motivaram a seguir com a pesquisa, mesmo estando cada vez mais consciente seu caráter pouco ortodoxo. Lembro-me de uma aula com o teórico Yves Gambier, em que ele destacou o papel da imaginação na tradução. Naquele contexto, ele não empregou a palavra “imaginação” na relação com o processo tradutório, mas com o processo de refletir sobre tradução. Carrego comigo a anotação que fiz em meu caderno naquele dia: “A imaginação permite que você pergunte aquilo que as pessoas não

ousariam perguntar” (GAMBIER, 2015, s/p). Aquela aula, e o fato de Gambier ter apoiado o meu desejo em entrelaçar dança e tradução (naquele momento, ainda muito confuso e abstrato), serviram como impulso.

Uma contribuição importante veio também da disciplina “Abordagens do corpo na Arte, Filosofia e Ciência”. Oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) e coordenado pela professora Sandra Mayer Nunes, o encontro semanal consistia em discutir artigos relacionados ao grande sujeito “corpo”, cruzando-o com diferentes frentes. Atravessando Spinoza, Merleau-Ponty, Deleuze e Lepecki, senti-me, pela primeira vez, confortável em abrir a pesquisa à voz do corpo. Esse primeiro mergulho nos estudos relacionados ao corpo culminou ainda com a minha ida para a Alemanha. Ao longo do meu estágio de doutorado-sanduiche junto ao departamento de Teatro da Universidade Livre de Berlim e sob orientação da professora Gabriele Brandstetter, dei início a uma nova etapa na pesquisa. Entrei em contato com pesquisadores que trabalham, efetivamente, com o corpo enquanto prática e discurso, e pude amadurecer esse aspecto do trabalho.

Nesse processo, tornou-se claro que o corpo enquanto uma aparente alteridade esteve sempre presente na concepção do trabalho. Tentei, ao longo dos primeiros anos, disfarçar a sua diferença quase que por instinto, a fim de me proteger do meu próprio não saber. A disciplina da Udesc e meu estágio em Berlim deixaram claro que, para falar de tradução com e pelo corpo, seria necessário entender de que corpo eu estava falando, qual dança ou performance eu queria propor, e considerar os tipos de exigências específicas a uma pesquisa nessa área, de natureza artística e prática (*artistic research* e *practice-based research*, dois conceitos que abordo mais à frente).

Superar a lacuna de conhecimento em relação aos caminhos de pesquisa relacionados ao corpo, à dança e à performance se tornou prioridade. Com efeito, por estar durante anos envolvida com grupos e projetos de dança, e por também fazer parte das discussões dentro da comunidade de dança de Florianópolis, me sentia participando do discurso sobre dança. Mas havia outro discurso, possível e necessário, do qual tomei conhecimento apenas ao longo da minha pesquisa: o discurso *em* dança. Enquanto o primeiro se propõe a discutir um produto, o segundo se situa no processo, isto é, nos questionamentos que não se deixam visualizar no palco. Essa pesquisa se constrói sobre a base de um processo, e se propõe a desenvolver uma fala que envolva o traduzir, o

criar e o descobrir, e não (apenas) o produto final. Afinal, como uma pesquisa acadêmica a flertar com a arte, o interesse do trabalho não é criar um trabalho artístico para ser consumido. O objetivo primeiro é gerar reflexões e corpos que não se limitem nem ao espaço acadêmico nem ao artístico.

Esse novo local de fala no qual, em dado momento, me percebi habitando, é um espaço “entre”. Localiza-se sobre a borda que divide e, também, aproxima a tradução, a dança, a performance. Isso se reflete ativamente nessa pesquisa e ecoa no meu corpo, que nunca foi apenas acadêmico, nem apenas dançarino. Aceitar que não há contradição em habitar esse espaço de entrelaçamento – ou, ao menos, que qualquer contradição não é paralisante – teve um forte impacto no processo criativo de desenvolvimento desse trabalho.⁷

Por fim, uma última consequência de assumir esses pedaços de meu percurso como material do presente trabalho se reflete em assumir a minha voz na escrita. Embora a terceira pessoa se justifique na escrita de um texto científico, opto pela primeira pessoa a fim de me manter coerente com o projeto tradutório e o (des)caminho que pavimento ao longo da tese.

*

Reconheço, nas linhas acima, o estado de entrelaçamento que embasa essa pesquisa. Entrelaçar, em inglês, *to interweave*⁸, sugere o ato

⁷ Entretanto, a mera possibilidade de viver nesse “entre” não serve para afirmar a existência e a consistência desse espaço. Vejo nisso, também, a chama para uma outra discussão: de que forma a delimitação estrita de fronteiras entre campos de conhecimento dizima a força desse espaço de entrelaçamento? Qualquer tentativa de resposta exigiria um mergulho histórico, social e econômico em meandros do sistema educacional. Essa pergunta vai além dos objetivos desse trabalho. Deixo-a aqui como um impulso.

⁸ Deparei-me com o termo pela primeira vez em 2016. Naquele ano, quando começava meu doutorado sanduíche em Berlim, conheci o Centro Internacional de Pesquisas em “Interweaving Performance Cultures” (IPC), alocado junto à Universidade Livre de Berlim. Durante o período em que estive na capital alemã, pude frequentar encontros e conhecer as pesquisas dos membros do instituto. Essa oportunidade foi essencial para a pesquisa. O termo, como abordado no IPC, é uma metáfora frutífera que permite explorar camadas de cruzamento em culturas de performance. No entanto, a noção de entrelaçamento diz respeito também ao ato de cruzamento em si, abarcando questões relativas a movimentos de

de torção ou junção de dois ou mais elementos, de forma tal que estes não se deixam facilmente separar. Essa figura conceitual ajuda a instaurar espaço e voz para os diferentes lugares de fala que sugiro nesse trabalho. Coincide, até certo ponto, com a imagem da fita de *moebius*⁹, na qual também não é possível identificar oposições, direções, muitos menos origens. O dentro e o fora, o interior e o exterior, o lá e o aqui se encontram e desencontram continuamente.

Nesse trabalho, os sujeitos de entrelaçamento possuem diferentes naturezas. Primeiramente, há os que comungam porque se cruzam na minha história pessoal, como apresentei acima. São os entrelaçamentos pré-históricos, que servem para contextualizar essa pesquisa a partir de meu contexto histórico. Eles são o chão sobre o qual eu já pisava.

Já os entrelaçamentos que apresento a seguir são os que chamarei de “imanescentes”. Eles se referem a um chão que sucede aquele primeiro, e respondem a uma outra pergunta: como se relacionam, a nível de pesquisa, os diferentes sujeitos que já se entrelaçam na minha história? Qualquer resposta àquele “como” não prevê a explicitação de um passo a passo, mas sim a construção de uma interpretação. Evidencio o caráter hermenêutico dessa empreitada, na qual a consolidação de verdades dá lugar ao processo de busca por conhecimento, edificado historicamente e, logo, passível de transformação.

2.2 Entrelaçamentos imanescentes

A presente pesquisa se dá numa zona de entrelaçamento entre a tradução e os campos de dança e performance – os dois últimos estando conceitualmente muito próximos entre si. Essa zona é regida por um paradigma de movimento e, logo, de mudança, que se deixa resumir no prefixo “trans-”. Embora assuma diferentes formas ao longo da pesquisa, neste capítulo, o prefixo se refere especificamente à noção de transdisciplinaridade. Diretriz de reflexão e prática dessa pesquisa, a transdisciplinaridade supõe a “transgressão de fronteiras entre disciplinas e especialmente entre diferentes culturas acadêmicas” (HIRSCH

migração, poder econômico, realidades corporais, identidades políticas, entre outros.

⁹ A fita ou faixa de Moebius ou Möbius deve seu nome ao matemático alemão August Ferdinand Möbius. Trate-se de uma estrutura criada pela junção de duas pontas invertidas de uma fita retangular, cujos lados se tornam, ao mesmo tempo, internos e externos. A fita permite que se desloque o olhar das diferenças sobre o “dentro” e o “fora”, o “lá” e o “cá”, para o espaço não-binário do “entre”.

HADORN et al, 2008, p. 5, tradução minha) e é motivada também pelo desejo de superar a disparidade entre produção de conhecimento na academia, de um lado, e as demandas de conhecimento para a resolução de problemas sociais, de outro. (cf. HIRSCH HADORN et al, 2008, p. 5, tradução minha).

O movimento que rege o prefixo “trans-”, expresso aqui na noção de transdisciplinaridade, conversa ainda com a ideia de “comunhão” sugerida por Manoel de Barros:

Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores. (BARROS, 2015, p. 18)

O poeta deixa claro que seu objetivo não é apenas comparar diferentes campos de conhecimento – ou as aves do Pantanal em relação às suas pedras. Faz-se necessário, para além disso, comungar com esses elementos, deslocando-se até eles, vestindo sua alteridade e abrindo o olhar para o que emerge desse novo ângulo. A transdisciplinaridade é, da mesma forma, um caminho para entender o conhecimento que deriva dessa comunhão. E o entrelaçamento é a postura ética desse caminho.

Se esta pesquisa se encontra num espaço transdisciplinar, é porque ela faz comungar disciplinas autônomas, buscando, a partir de um conhecimento conjunto, enfraquecer os muros que separam uma pesquisa acadêmica de uma pesquisa artística. Para tanto, é essencial distinguir essas áreas a fim de que sejam reconhecidas pela sua capacidade de produzir conhecimento específico, num primeiro momento. Noto que o intuito desta distinção não está em fixar delimitações, mas em apontar as especificidades que tornam cada um desses campos individualmente frutíferos. A isso se propõem as linhas a seguintes.

2.2.1 Sujeitos de entrelaçamento

Início pelo campo dos Estudos da Tradução (EdT) ou, simplesmente, Tradução. Esse tema/termo tem definição fluida, o que implica num primeiro desafio. Fala-se de tradução em diferentes frentes,

muitas vezes enquanto metáfora para refletir processos de transição ou transposição em variados âmbitos¹⁰. Este uso evoca o sentido etimológico do termo – *transducere*, do latim, carrega o sentido de “levar além, conduzir de um lugar para outro, transferir.” (DIC. HOUAISS, 2017). Daí ser tão ampla a força imagética da tradução. Mas o termo pode sugerir muito mais do que transportar sentidos – pode até mesmo, para citar um exemplo, ajudar a refletir os movimentos de migração e transposição de localidades que caracterizam o mundo contemporâneo. (cf. BRANDSTETTER, 2015).

O entendimento de tradução que subjaz ao campo específico dos Estudos da Tradução se atém não somente ao movimento da transposição, mas à materialidade do que move, isto é, à linguagem, com ênfase na linguagem verbal. Em obras que traçam a história dos Estudos da Tradução, como é o caso de *Translation Studies* (BASSNETT, 2002), o marco inicial da disciplina está relacionado sobretudo à conferência *Louvain Colloquium on Literature and Translation*, realizada em 1976, na Bélgica. O teórico André Lefevere, em fala naquele evento, teria proposto que “Estudos da Tradução deveria ser adotada pela disciplina que se debruça sobre ‘os problemas levantados pela produção e descrição de traduções.’” (cf. BASSNETT, 2002, p. 12, tradução minha).

Outros autores consideram ainda que os primeiros passos em direção a uma disciplina de Tradução se deram a partir dos anos 1960. Seu desenvolvimento inicial teria sido marcado pelo *boom* da tradução literária nos Estados Unidos naquele período; pelos debates sobre teoria e prática das traduções da Bíblia, sobretudo a partir de Eugene Nida; pelas novas definições oferecidas por Roman Jakobson para outras possíveis formas de tradução (intralinguística, interlinguística e intersemiótica); pelo interesse sobre a natureza multicultural e intersemiótica das traduções, pouco exploradas até hoje. (cf. GENTZLER, 2014)¹¹.

¹⁰ Em 2015, participei da organização da I Jornada TraduzIR. Para a abertura do evento, produzimos um vídeo, interrogando diferentes pessoas dentro da universidade sobre o elas entendiam como “tradução”. Mesmo que de maneira informal, as respostas revelam a fluidez de um termo que não se deixa prender a apenas um campo, e a dificuldade em defini-lo. O fato de qualquer um opinar sobre um possível sentido do termo revela, ainda, a informalidade (e, logo, a potência) que lhe é inerente.

¹¹ GENTZLER, Edwin. “Translation without borders“. In: *Translation – A transdisciplinary journal* (2014). Disponível em: <http://translation.fusp.it/articles/translation-without-borders>. Acesso em: 27 fev. 2018.

Contudo, por mais questionável que seja relacionar a conferência de 1976 a uma espécie de oficialização da disciplina, há dois aspectos importantes naquela colocação de Lefevere: o primeiro, referente à definição de uma disciplina autônoma; e outro, relacionado à delimitação de seu escopo. O autor destaca a relevância do fim dos anos 1970 enquanto um momento histórico para a consolidação da área. É nesse período que o campo dos Estudos da Tradução começa a ser entendido enquanto

disciplina em si: não meramente como um ramo inferior dos estudos em literatura comparada, e tampouco apenas como uma área específica da Linguística, mas, sim, enquanto um campo vasto e complexo com inúmeras profundas ramificações. (BASSNETT, 2002, p. 12, tradução minha).

Ao longo das décadas seguintes, os estudos na área começam a se desenvolver em diferentes direções, galgando caminhos para o que hoje se entende como os quatro pilares ou áreas de interesse dentro desta área: história da tradução; tradução na língua de chegada; tradução e linguística; tradução e poética. Enquanto as duas primeiras áreas estariam mais direcionadas ao produto tradutório, com ênfase nos aspectos funcionais da tradução em relação ao texto de partida, as duas últimas enfocam em analisar o que se dá durante o processo tradutório. (cf. BASSNETT, 2002).

As linhas direcionais dentro da grande área dos EdT estão ancoradas, no entanto, a um aspecto comum: a da experiência da prática tradutória.

A necessidade de um estudo sistemático da tradução emerge diretamente dos problemas identificados durante o processo tradutório e, para aqueles trabalhando na área, é tão essencial trazer sua experiência prática para uma discussão teórica quanto é essencial que percepções teóricas sejam aplicadas na tradução de textos. Divorciar a teoria da prática, colocando o pesquisador contra o profissional, como já aconteceu em outras disciplinas, seria realmente trágico (...). Os Estudos da Tradução estão, assim, explorando novos terrenos, aproximando os vastos campos da estilística, história da literatura, linguística,

semiótica e estética. Ao mesmo tempo, contudo, não se deve esquecer que esta é uma disciplina firmemente enraizada em aplicações práticas. (BASSNETT, 2014, p. 19, tradução minha)¹².

O fato de ser possível levar a cabo pesquisas que se mantêm vinculadas aos EdT, mas flertam com outros campos de conhecimento, é uma evidência da transformação pela qual passou o campo da tradução. Isso se justifica pela abertura de programas de graduação, mestrado e doutorado em todo o mundo, desde a década de 70, o conseqüente avanço em pesquisa, e também pela rediscussão de paradigmas tradutórios.

Um dos paradigmas debatidos diz respeito à supremacia do texto de partida, ou “original”, sobre a tradução. O modelo colonialista que predominava e ainda predomina no próprio entendimento de cultura, segundo o qual uma cultura superior pode se apropriar de outra cultura considerada inferior, se refletiria também no entendimento de que a obra de partida ou de origem é superior à sua tradução, essa sendo reprodução da primeira. (cf. BASSNETT, 2014). A perspectiva para a tradução, que antes era a de ser uma obra derivativa, toma outros contornos com o tempo. Ela passa a ser vista, por exemplo, como um ato de reescrita (LEFEVERE 1985; 1992; 1995), não estando abaixo da obra de partida, mas compondo com ela o seu percurso na história.

O aspecto político da tradução também é redefinido. Uma das maiores vozes nesse sentido é a de Lawrence Venuti, em *The translator's invisibility* (2004). O autor enfatiza o aspecto potencialmente subversivo do ato tradutório, no qual o tradutor emerge enquanto agente e artista, criando e mediando entre diferentes espaços de língua e de cultura. Gayatri Spivak, em *The Politics of Translation* (1992), também contribui

¹² Trecho em inglês: “The need for systematic study of translation arises directly from the problems encountered during the actual translation process and it is essential for those working in the field to bring their practical experience to theoretical discussion, as it is for increased theoretical perceptiveness to be put to use in the translation of texts. To divorce the theory from the practice, to set the scholar against the practitioner as has happened in other disciplines, would be tragic indeed. (...) Translation Studies, therefore, is exploring new ground, bridging as it does the gap between the vast area of stylistics, literary history, linguistics, semiotics and aesthetics. But at the same time it must not be forgotten that this is a discipline firmly rooted in practical application.” (BASSNETT, 2014, p.19).

na consolidação desse espaço de discussão. A autora (des)constrói reflexões dentro de uma rede que liga pós-estruturalismo, feminismo, línguas à margem do discurso predominante e os efeitos políticos da tradução, para citar alguns pontos. Ela destaca ainda a importância de se pensar sobre políticas da tradução a partir da linguagem enquanto um processo de construção de sentidos. (cf. SPIVAK, 1992).

O debate em torno dos paradigmas da tradução levantam novas forma de se entender o próprio papel de quem traduz, as quais também ecoam com as necessidades de um mundo de fronteiras mais fluídas. Num mundo assim, o papel do tradutor ganha outro significado. (cf. BASSNETT, 2014, p. 11). O tradutor e a tradutora passam a ser vistos como liberadores, livrando o texto “dos signos fixos de sua forma original, tornando-o não mais subordinado ao texto fonte, mas visivelmente se esforçando em transpor o espaço entre o autor e texto de partida e o eventual público leitor de chegada.” (BASSNETT, 2014, s/p, tradução minha). O papel de quem traduz se relaciona, nesse novo paradigma, a um ato criativo, mesmo que ainda dentro desse espaço de reflexão restrito.

O questionamento desses paradigmas impulsiona, certamente, o desenvolvimento de pesquisas na interface com outras áreas. Mas outro aspecto que contribui nesse sentido é a própria essência transdisciplinar dos Estudos da Tradução.

Muitas reflexões interessantes sobre tradução estão vindo de pessoas que não se definem, necessariamente, como pesquisadores em Estudos da Tradução (...). E por vezes, ao dizer esse tipo de coisa em um evento de Estudos da Tradução, sou acusada de não dar “próprio” destaque à tradução. Mas acredito mesmo que há oportunidades para formas de pensar mais transdisciplinares, envolvendo pesquisadores de outras áreas que não apenas tradução. (BASSNETT, 2014: s/p, tradução minha)¹³¹⁴.

¹³ BASSNETT, Susan. “Translation and Interdisciplinarity: An Interview with Susan Bassnett” (2014). Disponível em: https://www.academia.edu/7568237/Translation_and_Interdisciplinarity_An_Interview_with_Susan_Bassnett_2014_. Acesso em: 29 jun.. 2017

¹⁴ Trecho em inglês: “Some very exciting thinking about translation is coming from people who might not necessarily define themselves as Translation Studies scholars, from classicists, comparative literature, world literature, or

A obra organizada por Dror Abend-David *Media and Translation: An interdisciplinary approach* (2014), que reúne contribuições vindas de diferentes áreas e pesquisadores, também dá voz a esse aspecto de cruzamento que permeia os Estudos da Tradução. Os autores reconhecem a necessidade de se ampliar o olhar sobre a noção de tradução, que já não mais diz respeito apenas à transferência de textos entre línguas e culturas. As abordagens transdisciplinares na tradução também ganham espaço em *Translation – A transdisciplinary journal*, publicação semestral que “faz esforços genuínos para redefinir o que ‘tradução’ significa no mundo contemporâneo.” (BASSNETT, 2014: 9, tradução minha). Em “Translation without borders”, ensaio publicado naquela revista e previamente citado, o teórico Edwin Gentzler também se posiciona favoravelmente à urgência de se estender o conceito de tradução, entendendo-a “em seu sentido mais absoluto, amplo e significativo, reconsiderando antigos conceitos, expandindo definições e destruindo fronteiras.” (GENTZLER, 2014, tradução minha¹⁵).

O entrelaçamento é, assim, uma espécie de *default mode* da Tradução. Não apenas por essa estar, desde sua origem, sempre vinculada a outras áreas. Mas também por sua expansão enquanto disciplina autônoma ter se dado pela relação com outras áreas, entre as quais se destacam linguística, literatura, antropologia, filosofia, história, ciência políticas, estudos culturais, etnografia. (cf. GENTZLER, 2014¹⁶). Um dos objetivos desse trabalho é ampliar esse tear, e evidenciar as relações possíveis também com a dança e a performance.

*

De forma semelhante à tradução, a pesquisa sobre e em dança, e sua consolidação como um campo de conhecimento independente, também se dá na interface com outras áreas – enquanto espaço de reflexão teórica, por exemplo, a dança floresce junto à antropologia e a pesquisas

globalization studies. And sometimes when I have said this sort of thing at Translation Studies events, I have been accused of not giving “proper” prominence to translation. But I do think there are opportunities for more transdisciplinary ways of thinking, involving scholars from disciplines other than translation.” (BASSNETT, 2014, s/p).

¹⁵ GENTZLER, Edwin. “Translation without borders“. In: *Translation – A transdisciplinary journal* (2014). Disponível em:

<http://translation.fusp.it/articles/translation-without-borders>. Acesso em: 27 fev. 2018.

¹⁶ Idem.

sobre folclore. Nesse sentido, uma das principais fontes para o desenvolvimento da área é, sobretudo, a crítica em dança. Através de análises de espetáculos, a crítica “focada não apenas em avaliar o trabalho de coreógrafos, mas dando destaque também à estética da dança e validando uma forma de prática.” (O’SHEA, 2010, p. 6, tradução minha) contribui na solidificação da área.

Uma das alterações substanciais neste campo de estudos, no entanto, se deu com o desenvolvimento da Semiótica. Enquanto ferramenta teórica de análise e interpretação de coreografias, os estudos na área auxiliam a ratificar a legitimidade da dança à medida que viabilizam sua análise. (cf. O’SHEA, 2010).

Como reflexo das diferentes influências sobre a área, o período entre o fim dos anos 1980 e início dos anos 2000 é especialmente intenso para a pesquisa acadêmica em Dança, sobretudo pelos novos interesses que se abrem neste campo.

Escritores de dança deixaram de se ocupar apenas com o trabalho de dança e a biografia do artista, passando a focar também em como as danças acionam seus contextos sociais, históricos, políticos e econômicos. Publicações de meados ao final dos anos 90 falam da emergência de uma “nova pesquisa em dança” (...) [incluindo] a necessidade de traduzir o corpo em movimento para a palavra escrita, a análise da dança como “texto”, a relação da prática de dança com sua teorização e as intersecções entre o corpo que dança e identidades individuais e de grupo (Morris 1996, Desmond 1997a). (O’SHEA, 2010, p. 1, tradução minha)¹⁷.

¹⁷ Trecho em inglês: “Dance writers no longer concerned themselves only with the dance work and the artist’s biography but also with how dances engage with their social, historical, political and economic contexts. Publications of the mid to late 1990s speak of the emergence of ‘new dance scholarship’ (...) the need to translate the moving body to the written word, the consideration of dance as ‘text’, the relationship of the practice of dance to its theorization, and the interconnections between the dancing body and individual and group identities (Morris 1996, Desmond 1997a)”. (O’SHEA, 2010, p.1).

Soma-se a esse movimento o fato de a dança, enquanto área de estudos, ser historicamente transdisciplinar. O fato de estar, por muitas décadas, não apenas relacionada ao discurso de outras disciplinas, mas também subjugada a outros campos, como o Teatro, a Música e a Educação Física, são exemplos disso. Por outro lado, o potencial dessa disciplina em produzir conhecimento exigiu que este campo se distinguísse e se estabelecesse de forma autônoma.

Esse processo se deu e ainda se dá de diferentes formas, sobretudo no que diz respeito à relação entre a prática e a reflexão teórica em dança. Nos Estados Unidos, por exemplo, a cristalização desse campo de conhecimento se deu pela separação desses dois momentos. A maior parte das instituições alemãs, por outro lado, opta por distinguir esses espaços de forma menos abrupta. Uma das razões para essa diferença seria a “forte tradição de envolvimento conceitual e intelectual com dança por parte de artistas ao longo do período inteiro dos séculos 20 e 21” (FOSTER, 2014, p. 26) no contexto alemão. Além disso,

as várias publicações de Rudolf Laban, as investigações de Ausdruckstanz por artistas de dança-teatro nos anos 70 e 80, as abordagens divergentes sobre coreografia se manifestando na Alemanha oriental e ocidental até a queda do muro, e as mais recentes inovações em dança conceito (Konzepttanz), todas elas acionam questões culturais, políticas e estéticas que caminham paralelamente a questionamentos acadêmicos sobre a importância da dança. Dessa forma, embora aulas de dança tenha sido raramente incorporadas à universidade enquanto tal, havia um conjunto claro de conexões a serem feitas entre investigações por coreografia e por pesquisa acadêmica. (FOSTER, 2014, p. 26, tradução minha)¹⁸.

¹⁸ Trecho em inglês: “(...) the many publications of Rudolf Laban, the investigations of Ausdruckstanz by Tanztheater artists in the 1970s and 80s, the divergent approaches to choreography manifesting in East and West Germany up through the fall of the wall, and the more recent innovations in concept dance (Konzepttanz), all engage with cultural, political, and aesthetic issues in ways that run in tandem with scholarly inquiry into dance’s significance. Thus, even though dance classes have rarely been incorporated into the university as such, there was a clear set of connections to be made between investigation through choreography and investigation through scholarship.” (FOSTER, 2014, p.26).

No entanto, qualquer reflexão sobre a autonomia da Dança ou sobre sua força enquanto disciplina acadêmica não pode ser excluída de um contexto anterior, sobre como a dança é inserida dentro da escola. Faço aqui uma pequena digressão, que, no entanto, se relaciona intimamente ao tema desse capítulo.

Há muitos fatores em favor da inserção da dança no ensino para crianças e jovens: enquanto uma expressão artística, ela oferece um caminho alternativo a formas de pensar e agir, podendo auxiliar, nos anos de vida iniciais, a desenvolver habilidades não apenas físicas, mas emocionais e intelectuais, e a aprofundar o conhecimento sobre si e o próprio corpo. A dança também contribui ativamente na superação de barreiras linguísticas, incentivando a comunicação não-verbal e criativa, e contribuindo para transpor diferenças sociais e culturais. (cf. BEYELER; PATRIZ, 2012/2013, tradução minha). No Brasil, por exemplo, há uma corrente favorável em fortalecer o papel da dança no âmbito da educação. Nesse sentido, um grande avanço em solo brasileiro se deu com a implementação da dança como disciplina obrigatória no Ensino Básico pela Lei 13.270/2016.

O reflexo direto dessa nova lei é o aumento na demanda por profissionais com qualificação, e logo, na relação entre instituições acadêmicas e mercado:

Se por um lado se trata da implantação de um modelo de escola mais abrangente, observa-se imenso avanço na aplicação dos saberes dos licenciados, o que se configura como fomento importante no mercado de trabalho para professores na área artística. (SILVA, 2016, p. 32).

Atualmente, 16 universidades federais, além de 5 instituições estaduais e outras nove privadas cobrem a demanda por profissionais da área, oferecendo um total de 41 cursos de graduação em Dança (27 de licenciatura e 14 de bacharelado) no Brasil (cf. SILVA, 2016, p. 31). Por outro lado, a inexistência de um curso em Santa Catarina, onde se realiza o maior evento anual de dança da América Latina, evidencia a dificuldade dessa área em conquistar um espaço na esfera acadêmica.

Falar sobre a implementação de programas em dança passa também por entender no que implica um “bom” curso de graduação na

área. Costa (2016) revela o paradoxo dessa questão: “Supondo que não se saiba de fato, de antemão, como alguém se torna capaz de dançar, ou como alguém vem a fazer dança bem, então, como ensinar (e ensinar bem) a dançar, a fazer dança, a tornar-se um artista da dança?” (COSTA, 2016, p. 40). Sugerindo uma relação entre o ato de formar, isto é, o ato educativo, e o ato inventivo, o autor sugere que a educação em/para a dança seja “singular, anômala, estranha, em vez de uma que fabrica indivíduos e/ou corpos serializados, normalizados, consumidores, além de facilmente governáveis e úteis ao sistema.” (COSTA, 2016, p. 40). Uma formação em dança permitiria, assim, uma formação na própria alteridade.

A instituição de Estudos em Dança se mostra essencial para que mais questionamentos e, sobretudo, para que caminhos alternativos sobre o entendimento da condição humana tenham espaço para emergir. Da mesma forma que a ciência, as artes e, nesse caso, a dança, são formas de acessar a realidade. Mesmo assim, ela segue nas bordas do que se costuma entender por conhecimento válido.

Retomo aqui a discussão da tese. Um dos mais fortes argumentos por trás dessa barreira à dança seria a suposta dificuldade em se teorizar na área. Refiro-me ao que parece ser um dos cerne de toda pesquisa nesse campo, e que é também questão para o presente trabalho: sendo a prática do corpo e no corpo o escopo central de qualquer reflexão em dança, como legitimar um discurso teórico que, em geral, é desassociado do corpo?

Brandstetter (2004) sugere que o aspecto teórico da pesquisa em dança serve como um caminho para a cristalização desse campo enquanto via de reflexão crítica sobre a sociedade, a política, a cultura, e não como entretenimento. Segundo a autora,

Uma das tarefas dos Estudos em Dança (*Tanzwissenschaft*) seria o de providenciar pesquisa histórica e reflexão teórica para a formação acadêmica de coreógrafos e bailarinos, bem como para os estudos culturais e artísticos. No sentido oposto, as investigações de bailarinos e coreógrafos, especialistas em pesquisa de movimento e conceitos do corpo, são responsáveis por levantar questões inesperadas e soluções inovadoras, iluminando, com isso, a percepção cultural do corpo e da interação do movimento. Em um lugar onde tal espaço de experimentação se

mostra fértil, a dança está, não raramente, à frente da teoria. É chegado o momento de perceber e tematizar o significado da dança em nossa cultura, na totalidade da dimensão e do efeito que lhe cabe na modernidade. Não se trata de dança como entretenimento, decoração e uma (dispensável) opção de lazer, mas de dança enquanto modelo para processos de inovação cultural e política: numa sociedade que prioriza questões de mobilidade e flexibilidade; em uma cultura que, continuamente, faz e circula informação, bens e corpos e levanta questões relativas a seu controle, a coreo-grafia é um projeto político eminente. É necessário abrir tal perspectiva, a fim de reconhecer à dança um espaço que há muito lhe pertence. (BRANDSTETTER, 2004, p. 4, tradução minha).¹⁹

No prefácio à obra *Dance [and] Theory* (2014), Susan Foster se aprofunda no termo “teoria”. Há muitas formas de se teorizar em dança, sugere a autora, uma delas sendo a própria coreografia enquanto espaço

¹⁹ Trecho em alemão: “Es wäre eine der Aufgaben von Tanzwissenschaft, historische Forschung und theoretische Reflexion für das Studium von Choreographen und Tänzern, ebenso aber auch für andere Kunst- und Kulturwissenschaften bereitzustellen. Umgekehrt sind es die Forschungen der Tänzer und Choreographen – denn sie sind die Experten für Bewegungs-Recherchen und Körperkonzepte –, die unerwartete Fragen und innovative Lösungen inszenieren und damit die kulturelle Wahrnehmung des Körpers und der Bewegungs-Interaktion beleuchten. Da, wo ein solcher Experimentier-Raum produktiv wird, ist der Tanz nicht selten der Theorie voraus. Es ist an der Zeit, dass die Bedeutung des Tanzes in unserer Kultur in der ganzen Breite und Wirkung, die er in der Moderne einnimmt, wahrgenommen und thematisiert wird: Es geht nicht um Tanz als Unterhaltung, Dekoration und (entbehrliche) Freizeitform! Sondern um Tanz als Modell für Prozesse von Innovation in Kultur und Politik: in einer Gesellschaft, die sozialen Fragen der Mobilität und Flexibilität einem hohen Stellenwert beimisst; in einer Kultur, die beständig die Ströme der Information, der Güter und der Körper umwälzt und Fragen ihrer Steuerung thematisiert, ist Choreo-Graphie ein eminent politisches Projekt. Es bedarf der Öffnung einer solchen Perspektive, um dem Tanz jenen Raum zuzuerkennen, den er längst einnimmt.” (BRANDSTETTER, 2004, p. 4).

para refletir o corpo e, conseqüentemente, questionar a separação entre teoria e prática.

Discuti com exaustão a favor do entendimento da coreografia enquanto um ato teórico, cujas decisões tomadas acerca do desenvolvimento e da seqüência de movimentação conduzem a uma reflexão sobre identidades corporais, individuais, sociais e políticas. (FOSTER 1998: 3-6). Uma coreografia, assim sugeri, pode ser vista como a apresentação de uma teoria sobre o que é o corpo, o que ele tem sido historicamente, e o que ele pode se tornar no futuro (...). Tal noção de coreografia autoriza um re-pensar da relação entre teoria e prática, igualando o status entre acadêmicos e coreógrafos e sugerindo a influência mútua entre eles. (FOSTER, 2014, p. 27, tradução minha)²⁰.

Teorizar em e sobre dança começa, assim, no corpo, através de decisões coreográficas e da abordagem de questões sociais, culturais, políticas dentro da ação performática, mesmo que estas emergem de maneira oblíqua no ato da apresentação. Há outros caminhos, no entanto, que se abrem à teorização em dança: “A dança foi teorizada como um texto, labor, ato discursivo, ferramenta retórica, forma de mobilização, sistema intertextual de signos empregando métodos da semiótica, como análise genealógica, como etnografia.” (FOSTER, 2014, p. 31, tradução minha). A possibilidade de entrelaçamento com outras áreas de estudo, entre os quais estão, por exemplo, os estudos culturais e pós-coloniais, os estudos críticos sobre raça, sobre sexualidade e estudos da diáspora e globalização (cf. FOSTER, 2014, p. 31), também abrem à dança outros caminhos de reflexão.

²⁰ Trecho em inglês: “I have argued at length for a consideration of choreography as a theoretical act in which decisions made about the development and sequencing of movement entail a reflection on corporeal, individual, social, and political identities (FOSTER 1998: 3-6). Choreography, I have proposed, can be seen as presenting a theory of what the body is, what it has been historically, and what it might become in the future. (...) Such a notion of choreography enables a re-thinking of the relationship between theory and practice by leveling the status between scholars and choreographers and by suggesting their mutual influence upon the other.” (FOSTER, 2014, p.27).

Embora tenha me detido apenas à disciplina da Dança ao longo das linhas acima, sugiro relacionar esta pesquisa também aos Estudos da Performance. Esse campo contribuiu ativamente na definição das *traduções*, performances-traduições que proponho nessa pesquisa.

A reflexão do teórico e pesquisador em dança e performance André Lepecki ajuda a entender a relevância desse campo. Em entrevista conduzida por Diana Taylor, diretora e fundadora do Instituto Hemisférico de Performance e Política, Lepecki entende a área dos Estudos da Performance, ou *Performance Studies*, de forma geral, enquanto “um ponto de chegada conceitual na academia, que autoriza uma forma de agir teórica e praticamente dentro do campo.(...)” (LEPECKI, 2002)²¹.

Se os Estudos da Dança estão, no geral, focados na dimensão do movimento e em como interpretar e capturar movimentos dentro de variadas técnicas, práticas e composições coreográficas (cf. LEPECKI, 2002), os Estudos da Performance podem servir como uma janela, abrindo à Dança outras formas de pensar a si e seus sujeitos de interesse.

Seria a dança apenas sobre movimento ou seria a dança sobre muitos outros fatores que podem ou não estar presentes no palco no momento da performance? Pensando em termos de políticas de identidade, estudos raciais, teoria crítica, condições pós-coloniais, essas são formas, são moldes nos quais os Estudos da Performance vem operando há algum tempo e que poderiam, de fato, ajudar ou informar os Estudos em Dança e levá-los a dar uma passo além desse tipo de regime de escopo que foi estabelecido pelo modernismo. (...) A maneira como os Estudos em Dança podem contribuir aos Estudos da Performance é, talvez, pela ênfase na materialidade, esse entendimento de dentro (...)

²¹ LEPECKI, André. Disponível em: <http://hidvl.nyu.edu/video/003305739.html>
. Acesso em: 27 fev. 2018.

sobre como o corpo pode informar teoria.
(LEPECKI, 2002)^{22 23}.

Enquanto um campo de pesquisa, os Estudos da Performance dão ênfase ao aspecto político que implicam expressões artísticas do corpo. Por se constituir como um ramo de pesquisa que resiste a enquadramentos de qualquer gênero, ela permite outros entendimentos de movimento, como os que vou propor aqui a partir de Barros – e que, por vezes, não têm movimento nenhum. Assim, refiro-me ainda ao longo da pesquisa à grande área da Dança como minha principal interface, mas uso o termo “performance” como uma espécie de referência que aponta para o mesmo lugar – o do corpo em cena – e que, conforme for necessário, irá apontar também para outras camadas de reflexão. No capítulo 8, exploro mais a fundo esse termo e aproximo-o também de minha proposta tradutória.

²² Trecho em inglês: “Is it dance only about movement or is it dance about many other factors that may or may not be even on stage at the moment of the performance? Thinking in terms of identity politics, racial studies, critical theory, postcolonial conditions, are ways in which, are molds in which PS have been working for a while that could actually help dance studies or inform dance studies to step a little bit outside of this kind of scopie regimes that was established basically by modernism (...). The way dance studies can contribute to Performance Studies is perhaps by this emphasis on materiality, this understanding from within (...) how is it that the body can inform theory?”. (LEPECKI, 2002).

²³ Idem.

É preciso transver²⁴

A fim de contextualizar a pesquisa, o presente capítulo apresenta alguns possíveis caminhos para relacionar tradução e dança. Se no capítulo anterior, defendo a imanência de entrelaçamentos entre tradução, dança e performance, busco agora sugerir um caminho para essa comunhão. Neste momento, falo ainda em termos gerais, insistindo no uso do termo tradução ao invés de, por exemplo, adaptação (exploro a diferença entre esses termos no capítulo 8). Entendendo-as enquanto formas de arte que se vinculam pelo movimento, proponho possíveis caminhos para relacionar tradução, dança e performance. Parto da noção de “transver” de Barros, que preza pelo desformar da forma e dos sentidos. Foco desse capítulo é, além disso, traçar um panorama sobre o papel da literatura entre os sujeitos de entrelaçamento, e sensibilizar para os aspectos históricos que permeiam essa relação.

Palavras-chave: contextualização, literatura, entrelaçamentos

²⁴ O título remete ao poema “As lições de R.Q”: “(...) É preciso transver o mundo. Isto seja: Deus deu a forma. Os artistas desformam.(...)” (BARROS, 2013 [1996], p.324).

Embora não se restrinjam a refletir sobre movimento, os campos de Estudos em Dança e Performance têm no movimento – de conceitos, de conhecimento, de ideias – seu fundamento. No ensaio “Translatio” (2016), Kéline Gotman parte do termo “tradução” para falar sobre o constante mover entre diferentes conceitos que rege no âmbito daqueles dois campos.

Conceitos não são fixos. Eles viajam – entre disciplinas, entre acadêmicos e acadêmicas, entre períodos históricos e entre comunidades acadêmicas dispersas geograficamente (...) O que significa “viajar” (como metáfora) para eles, e como eles são transformados no processo? Será que um conceito pode mesmo se tornar fixo? Proponho voltar ao conceito medieval de estudos da tradução (*translation studii*) e impérios da tradução (*translation imperii*), noções que denotam respectivamente a passagem entre campos (*studii*) e impérios (*imperii*), como no caso de Atenas a Roma e Roma a Paris, para pensar sobre como conceitos “viajantes” realizam passagens, transferências, traduções com os corpos e os livros – as verdadeiras condições materiais – pelo quais tal tipo de movimento é viabilizado. (GOTMAN, 2016, p. 17, tradução minha)²⁵.

A reflexão de Gotman é interessante à medida que reflete o movimento da própria tradução enquanto termo protagonista desse trabalho, dentro dos diferentes campos de estudo que aqui se entrelaçam. “Traduzir” ou “tradução” são termos que não apenas elucidam movimento. Para além disso eles estiveram, historicamente, em

²⁵ Trecho em inglês: “Concepts are not fixed. They travel – between disciplines, between individual scholars, between historical periods, and between geographically dispersed academic communities. (...) What does it mean for them to ‘travel’ (as a metaphor), and how are they transformed in the process? Is a concept ever fixed? I propose a return to the medieval concepts of *translation studii* and *translation imperii*, notions denoting respectively transfer or passage between fields (*studii*) and empires (*imperii*), as from Athens to Rome and Rome to Paris, to think about how ‘travelling’ concepts perform passages, transfers, translations, with the bodies and books – the real material conditions – by which such movement can be enabled.” (GOTMAN, 2016, p.17)

movimento entre diferentes territórios de conhecimento, adquirindo novas facetas, ganhando possibilidades de significar, mas permanecendo intimamente vinculados à ideia de mover que explicita a etimologia da palavra através do prefixo “trans-”.

Esse prefixo, já presente na reflexão anterior a despeito do caráter transdisciplinar da tradução, da dança e da performance, anuncia agora outras noções.

O sentido inicial do prefixo ‘trans’ vem da mesma raiz etimológica da palavra ‘árvore’. Desde então, ela passou a significar a superação do binarismo, de polaridades, por meio de processo de hibridização entre diferentes categorias. ‘Trans’ aporta uma expressão mais nítida em debates sobre pós-modernismo em arte, definida por meio de atributos como ecletismo, a mistura de referências de diferentes períodos históricos, culturas, técnicas, disciplinas artísticas, mas também das ciências e da vida cotidiana. Há diversas expressões associadas diretamente a ele: transcultural, transgênero, transdisciplinaridade, transgressão, transhumano, transmissão. (MADEIRA, 2016, p. 37, tradução minha).²⁶

A palavra *tradução* em inglês, *translation*, carrega visualmente esse potencial, expresso naquela reflexão de Gotman. Daí qualquer ato de tradução ou *translation*, seja de conceitos, de ideias, de corpos, de linguagens, estar intimamente relacionado a um processo de *transformação*, *transição*, *transfiguração*, *transcrição* – e, manobrinamente, de *transvisão*. Além disso, sugere Gotman, “a performance pensa a *translatio*, eu arrisco, como uma forma de imaginar

²⁶ Trecho em inglês: “The initial meaning of the prefix ‘trans’ came from the same etymological root as the word ‘three’. It has since come to mean overcoming binaries, polarities, through processes of hybridization between different categories. ‘Trans’ comes up with a clearer expression in debates about postmodernism in art, defined via traits such as eclecticism, the mixing of references from different historical periods, cultures, techniques, artistic disciplines, but also from the sciences and even everyday life. There are several expressions directly associated with it, among them transcultural, transgender, transdisciplinarity, transgression, transhuman, transmission.” (MADEIRA, 2016, p. 37)

a transformação – aquilo que Paul Gilroy chama de transfiguração – de ideias partindo de um plano de enunciação, um local, um corpo, um movimento, a outro (Gilroy 1993: 37).” (GOTMAN, 2016, p.18, tradução minha). Essa transfiguração se aplica ao próprio conceito de tradução, que dentro dos da dança e da performance, assume formas distintas daquelas empregadas no âmbito dos Estudos da Tradução.

Ao longo do período de estágio-sanduíche na Alemanha e pelo contato com o discurso na área de dança e de performance, fui tomada de assalto com o emprego do termo “tradução” nas mais diferentes frentes. “Tradução” e “traduzir” são, com frequência, empregados enquanto princípios de entendimento que auxiliam a superar binarismos e polaridades e questionar frequentes relações de dominação entre o que seria, por exemplo, “uma cultura traduzida/ uma cultura tradutora, uma cultura estrangeira/uma cultura hospedeira (...)” (BÉNINCHOU, 2016, p.22). Seu uso abre uma discussão evidente sobre o papel do Outro, da alteridade e seu aspecto político nas artes do corpo.

No entanto, por vezes, o uso daqueles termos é embasado em acepções mais generalizadas. No âmbito da dança, seja na esfera acadêmica ou no discurso crítico, histórico e reflexivo da área, o termo “tradução” é, não raramente, relacionado a noções de compreensão, interpretação, explicação. Não me parece haver um problema nesse sentido. Talvez a maior dificuldade seja em extrapolar essas relações sinonímicas e explorar outras potencialidades que termos da família semântica da tradução podem trazer para o âmbito dos estudos relacionados ao corpo.

Proponho, nas linhas a seguir, destacar alguns pontos de contato entre a tradução, a dança e a performance em diferentes níveis discursivos. Pretendo superar o aspecto da transdisciplinaridade – assumo-o, antes, enquanto uma premissa que autoriza justamente as relações sugeridas a seguir. Apresento a tradução e a dança na sua relação pelo movimento, e em seguindo, inserindo a literatura nessa relação, introduzo alguns dos caminhos já desbravados nesse sentido, sobretudo na interface entre dança clássica e dança contemporânea. Por fim, procuro me concentrar na possibilidade de se falar em tradução na relação entre performance e poesia, buscando galgar meus caminhos.

3.1 Artes do movimento

Olhar a história da dança pelo viés da tradução é possível, assumindo que à dança, em suas diferentes expressões, cabe uma

necessidade intrínseca de traduzir. Dançar e traduzir se avizinham enquanto atos hermenêuticos, de compreensão, expressão e busca por entendimento.

As danças chamadas primitivas foram compreendidas como expressão de gratidão, de pedido, de revolta, de conquista, de reverência, de comunicação com os deuses, de exorcismo dos demônios, como necessidade de contato com o mistério e o sobrenatural. O balé se ocupou de traduzir tanto uma posição social, quanto uma música, uma história ou poesia. A dança moderna, chamada pelos alemães de ‘expressionista’, se firmou como o tipo de dança que expressa os sentimentos e emoções do bailarino por meio de seus gestos, estabelecendo uma relação íntima entre movimento e vivência pessoal. A partir daí, tornou-se cada vez mais evidente a impossibilidade de uma mesma pessoa fazer o mesmo tipo de movimento. E foi desse desejo de exteriorização de experiências pessoais, autênticas e singulares, que sobreveio a dança contemporânea, cujo plano de composição visa a diferença, em oposição à homogeneização e padronização do corpo (...). (XAVIER, 2015, s/p).

Os variados tipos de relações tradutórias que as diferentes danças sugerem revelam também como a dança foi compreendida ao longo da História. A dança cênica ou de palco, por exemplo, que teve sua origem nas cortes italianas ao longo do século XV, foi “idealizada e elaborada para ser apresentada como o produto final de um processo artístico, para se diferenciar das danças populares e/ou sociais presentes no cotidiano que, em geral, apresentavam tópicos e valores religiosos, míticos ou de entretenimento.” (AGUIAR, 2013, p. 23). O interesse desse gênero era traduzir a singularidade de um certo posicionamento social, distanciando-o e distinguindo-o do que, naquele período, se entendia por popular. Além disso, a dança clássica esteve por muito tempo vinculada à literatura, com a qual inevitavelmente estabeleceu uma forte relação de natureza tradutória. A partir de textos literários, criaram-se inúmeras composições que, até hoje, fazem parte do repertório de diversas companhias de balé do mundo – trago alguns exemplos a seguir.

Outro aspecto interessante que estas variadas relações tradutórias trazem à tona – não somente com obras literárias, mas também com a subjetividade do bailarino e questões culturais de um grupo social específico – é o caráter da dança enquanto arte que, ao mesmo tempo, expressa e explica. Essa natureza dupla torna-se evidente quando, ao final de um espetáculo de dança, por exemplo, o público depara-se com uma certa dificuldade em dar sentido, em verbalizar um significado para o trabalho recém visto. A duplicidade da dança é incorporada pelo bailarino, que porta ao mesmo tempo o papel de tradutor e de traduzido. Como destaca Jussara, “o que está sendo dito coincide, sempre, com o corpo que enuncia.” (XAVIER, 2015, s/p).

Essa percepção é reiterada pelo coreógrafo russo George Balanchine (1904-1983). A dança, para Balanchine,

é uma arte absolutamente independente, e não uma mera acompanhante secundária. Penso que ela é uma das grandes artes. Tal qual a música de grandes músicos, ela pode ser desfrutada e compreendida sem nenhuma introdução ou explicação verbal... O que é importante no balé é o movimento, em si, como o é o som em uma sinfonia. Um balé pode conter uma estória, mas é o espetáculo visual, e não a estória, o elemento essencial.^{27 28}

Há dois aspectos dessa citação de Balanchine que gostaria de destacar. O primeiro: a dança é uma arte autônoma, que existe por si, não almejando, por isso, qualquer tipo de explicação verbal – ela é expressão e explicação ao mesmo tempo, a tradução e o traduzido. O segundo: a dança pode, sim, narrar uma história, mas a história, em si, não é a essência da dança. Essencial à dança é a dança em si – “the movement itself”, como diz o coreógrafo.

²⁷ Cf: BALANCHINE, George. Site do New York City Ballet. Disponível em: <http://www.nycballet.com/Explore/Our-History/George-Balanchine.aspx>.

Acesso em: 1. nov. 2015

²⁸ Trecho em inglês: “(...) is an absolutely independent art, not merely a secondary accompanying one. I believe that it is one of the great arts. Like the music of great musicians, it can be enjoyed and understood without any verbal introduction or explanation ... The important thing in ballet is that movement itself, as it is sound which is important in a symphony. A ballet may contain a story, but the visual spectacle, not the story is the essential element.”

O entendimento da dança e do bailarino que propõe Balanchine, repudiando a necessidade de um sentido estritamente lógico e linear, reflete na prática de dança do bailarino e coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009). Tal qual Balanchine, Cunningham também rompe com uma visão de dança arraigada na necessidade de dar sentido ao movimento por meio da construção de narrativas análogas a textos literários. Para o coreógrafo, a dança enquanto arte do movimento

existe por si mesma (existência que não se justifica por qualquer utilidade), não tem obrigação de exprimir, demonstrar, significar ou emocionar, nem de ilustrar uma música, história, iluminação ou cenário. Ou seja, pode existir como acontecimento. (XAVIER, 2015, s/p).

Enquanto coreógrafo, o interesse de Cunningham não era dar destaque à subjetividade do bailarino, propor uma narrativa com começo, meio e fim, ou ainda, fazer com que seu público entendesse, objetivamente, seu trabalho. Seu intuito maior era aproximar o público de experiências de diferentes ordens, cinéticas ou visuais, as quais poderiam ser por ele livremente interpretadas ou, simplesmente, sentidas. (cf. BANES, 2011, p. 6).

O trabalho coreográfico de Cunningham condiz com uma percepção de arte vigente nos Estados Unidos da década de 1960, contrária à busca de significações encerradas em si. Esse posicionamento se reflete na voz da crítica literária Susan Sontag. Em seu livro de ensaios *Against Interpretation* (1962-1965), ela resume o *zeitgeist* de uma época que insiste em

aprender a ver mais, escutar mais, sentir mais. Nosso dever não é encontrar a maior soma de conteúdo em um trabalho artístico, menos ainda de extrair mais conteúdo da obra do que já nela existe. Nosso dever é reduzir o conteúdo a fim de poder enxergar a coisa... (SONTAG, 1964, p. 10, tradução minha)²⁹.

²⁹Cf. SONTAG, Susan. “Against interpretation”. Disponível em: <http://employees.csbsju.edu/dbeach/beautytruth/Sontag-Against%20Interpretation.pdf>. Acesso em: 06 nov. 2015.

Uma dança que significa o que ela é, isto seja, apenas “uma coisa que é justamente a coisa que está aqui” (CUNNINGHAM apud GIL, 2004, p. 67), reflete um princípio presente até os dias de hoje. Sobre tudo na prática de composição e coreografia em dança contemporânea, essa premissa também fundamenta as relações entre dança e tradução, tornando evidente a “impossibilidade de descrever o movimento dançado querendo apreender todo o seu sentido, (...) de que é tarefa impossível buscar uma tradução verbal literal para cada movimento de uma dança.” (XAVIER, 2015, s/p). Por outro lado, permanece a certeza de que falar sobre dança é necessário.

Dança não serve meramente para decoração ou entretenimento, não é apenas uma forma de escapar da realidade para o belo e o fantástico, embora ela possa ser isso também. Dança é vida, é vital, é um local de significado; ela configura e é configurada pela cultura, ela tem poder e traz consequências. (HIVLAND, s/a, s/p, tradução minha).³⁰

Esse seria um critério para diferenciar processos tradutórios entre espetáculos de dança gerais e aqueles que se vinculam ao discurso da dança contemporânea. Enquanto os primeiros se constituem pelo cruzamento explícito entre mídias de naturezas distintas – “os corpos em movimento estão conectados a sonoridades, cenografias, figurinos, iluminação, textos, vídeos, enfim, são tecidos por uma série de operações tradutórias” (XAVIER, 2015, s/p), uma performance de dança contemporânea, por outro lado, “agencia a diferença” (XAVIER, 2015, s/p). Isto é: embora convivam no mesmo espaço e tempo, os elementos de uma dança desse gênero, que podem ser, para além do movimento, também imagens, vídeos, música, apresentam uma dramaturgia individual, refletindo sua independência. (cf. XAVIER, 2015, s/p). Nesse contexto específico, as mídias envolvidas não mais se organizam segundo uma hierarquia, mas, antes, partindo de um campo dinâmico de relações de diferentes naturezas. “O sentido circula e é gerado no espaço de fluxo entre tais multiplicidades. A tradução opera como recriação contínua.” (XAVIER, 2015, s/p).

³⁰Cf. HIVLAND, Linda Caruso. Conclusion. “Susan Foster! Susan Foster! Three performed lectures”. Disponível em: <http://danceworkbook.pcah.us/susan-foster/conclusion.html> Acesso em: 19 fev. 2018.

O processo tradutório é inerente também ao processo de composição, e serve-lhe como um impulso para a criação. Afinal, é possível dançar a partir de tudo. Em 2015, o coreógrafo Luiz Fernando Bongiovani, a partir de *Alice no país das Maravilhas*, de Lewis Carrol, criou um espetáculo homônimo junto à companhia alemã Ballet im Rivier. Um ano depois, o bailarino e coreógrafo Elias Aguirre apresenta no palco do TAC, em Florianópolis, o solo *Flightless*³¹, criado a partir da imagem de um pássaro incapaz de voar. Dois anos mais tarde, Nancy Sherich, partindo de um problema matemático sobre propriedades da geometria, gravou um vídeo-dança e ganhou a competição “Dance your Ph.D”. Promovido anualmente pela revista *Science*, o concurso foi criado para incentivar pesquisadores de diferentes áreas a traduzirem suas pesquisas de doutorado pela dança.³²

As diferentes produções se vinculam entre si pela potência tradutória que revelam. Revelam que não há como delimitar as fontes de uma tradução para a dança e que é possível criar também a partir “(...) de um conceito filosófico, de uma fórmula matemática, do salto de um animal, de uma cor, de um verbo, de uma pintura, do cacoete de um colega, de um espaço arquitetônico, etc.” (XAVIER, 2015, s/p). Daí que a tradução é, ao mesmo tempo, subjacente à criação e a própria criação em si.

Como um motor de criação, a tradução também emerge durante o movimento da dança moderna nos Estados Unidos. Ela abre perspectivas para o corpo, inaugura novas possibilidades de composição coreográfica e ajuda a reorientar o foco para a subjetividade do bailarino, que vira tradutor de sua própria experiência. Um exemplo disso é a visão pedagógica desenvolvida pela coreógrafa Margaret H’Doubler (1982-1989). Como explica, Zilá Muniz, Doubler entende a dança justamente enquanto

uma forma de tradução da experiência emocional individual em relação à subjetividade de cada artista ou bailarino (ROSS, 2000; FOSTER, 2011). Ela desenvolveu uma pedagogia que buscou ampliar a compreensão do corpo como um suporte

³¹ Descrição da performance. Disponível em: <http://eliasaguirre.es/flightless/> . Acesso em: 28 fev. 2018.

³² Matéria sobre o vídeo vencedor da competição “Dance your Ph.d” (2017). Disponível em: <http://www.sciencemag.org/news/2017/11/announcing-winner-year-s-dance-your-phd-contest> . Acesso em: 28 fev. 2018.

técnico fundamental para a possibilidade de traduzir o sentimento na dança e, ainda, para potencializar a propensão deste deslocamento para o movimento dançado. (MUNIZ, 2011, p.108).

Também a música constrói com a dança uma relação que pode ser entendida de uma perspectiva tradutória. Historicamente, a dança exerceu um papel meramente ilustrativo e de acompanhamento da música, operando como ferramenta de visualização ou corporificação de um conteúdo.

Por exemplo: a música diz ‘quando a gente se abraça’ e nesse momento os bailarinos se abraçam. Este modo de tradução – relacionar sonoridade e movimento de um jeito trivial, com tendência à literalidade – é uma solução redundante, pouco criativa. (...) Poderíamos dizer que é uma tradução muito mal feita? (XAVIER, 2015, s/p).

A relação tradutória entre música e dança no âmbito da dança contemporânea extrapola o potencial de criação, não se limitando a uma compreensão literal daquilo que expressa a música. Essa pode ser vista como um impulso criador, que não se coloca no caminho da dança enquanto expressão artística autônoma. É o que acontece, por exemplo, no processo de composição artística do Grupo Corpo Cia de Dança. A prática da companhia vai de encontro à busca de linearidade e narratividade e constrói-se, sobretudo, a partir da música, pela escuta de Rodrigo Pederneira, coreógrafo da companhia desde sua origem, em 1975.

O minimalismo de Philip Glass (Sete ou Oito Peças para um Ballet, 1994), o vigor pop e urbano de Arnaldo Antunes (O Corpo, 2000), o experimentalismo primigênio de Tom Zé (Santagustin, de 2002 e, em parceria com Wisnik, Parabelo, de 1997), a africanidade de João Bosco (Benguelê, 1998), versos metafísicos de Luís de Camões e Gregório de Mattos à luz de Caetano Veloso e José Miguel Wisnik (Onqotô, 2005), a modernidade enraizada de Lenine (Breu, 2007), a diversidade sonora de Moreno, Domenico e Kassin (Ímã, 2009), as canções medievais de

Martín Codax na releitura de Carlos Nuñez e José Miguel Wisnik (Sem Mim, 2011) dão origem a espetáculos de tâmperas essencialmente diversas – cerebral, cosmopolita, interiorano, primordial, existencialista, brutal, moderno, lírico – sem que se percam de vista os traços distintivos do Grupo Corpo.³³

Em contraposição ao balé de ação, cuja temática e criação coreográfica eram ditadas pelos libretos de ópera, as gerações mais contemporâneas propõem relações muito menos dependentes. Essa característica pode ser rastreada até os primeiros movimentos em dança, que culminariam com o que, hoje, se entende por dança contemporânea.

Onde Isadora Duncan e Ruth St. Denis produziram visualizações em dança de música sinfônica, Mary Wingman, uma geração depois, preferiu usar apenas percussão; Cunningham faz danças que não correspondem estruturalmente à música (apenas por acidente); os coreógrafos pós-modernos analíticos dançaram, com frequência, em silêncio. (BANES, 2014, p. 169, tradução minha)³⁴.

No geral, as relações tradutórias levantadas pela dança contemporânea se deixam vincular a um conceito propriamente tradutório: a “transcrição”. Essa noção, desenvolvida pelo poeta e tradutor Haroldo de Campos, vai dar base à proposta tradutória que sugiro mais à frente no trabalho. Mas ela já adianta, aqui, um princípio que é comum a produções em dança contemporânea. Como aponta Jussara, a transcrição resume o princípio do que poderia constituir uma política de tradução na dança e no corpo: a busca, aqui, não é uma suposta “equivalência”, mas, sim, a transformação e a criação.

³³ Informações sobre o Grupo Corpo. Disponível em: <http://www.grupocorpo.com.br/companhia/historico>. Acesso em: 03 nov. 2015.

³⁴ Trecho em inglês: “Where Isadora Duncan and Ruth St. Denis made their dances visualizations of symphonic music, Mary Wingman, a generation later, preferred to use simples percussion; Cunningham makes dances that do not correspond structurally to the music at all (except by accident); the analytic post-modern choreographers often danced in silence” (BANES, 2014, p. 169).

Seja através do estilo de movimentação, da história, da música, do potencial pedagógico e de composição, as inúmeras formas de se relacionar a dança a noções de tradução demonstram não somente a diversidade dessa “arte exata”, como sugere Steiner (2005, p. 295). A pluralidade de relações tradutórias destaca a complexidade e a potencialidade de recursos criativos que podem ser ativados na criação de uma produção em dança.

A fim de não me afastar do escopo dessa pesquisa, gostaria de aprofundar-me, a seguir, nas relações tradutórias entre dança e literatura. O objetivo é levantar referenciais teóricos que permitam falar de uma relação tradutória, agora já em termos mais específicos, entre estas mídias.

3.2 Tradução entre literatura e dança

A dança cênica tem sua origem no balé clássico da Itália renascentista e da França do século XVI, em meio às óperas e aos balés de corte. Naquele período, no entanto, ela não é entendida em termos de uma arte autônoma. A fim de alcançar esse status, ela “precisou incorporar regras adotadas pelas outras belas artes. Uma das principais características incorporadas foi a capacidade de narrar histórias – peculiaridade genuinamente literária.” (AGUIAR, 2013, p. 27). A valorização da dança vem, assim, da habilidade de significar aos moldes de uma narrativa.

O balé de ação, como conhecido atualmente, emerge da habilidade de seus coreógrafos em traduzir histórias em movimento, cena, relações, figurinos, já desde o século XVIII. E muitos caminhos foram trilhados nesse sentido. A fim de atingir a expressividade de uma obra literária em seu balé, Jean-Georges Noverre, como expressa em *Lettres sur la danse* (1760), introduz o recurso da pantomima, que passa a ser empregado pelos coreógrafos da época a fim de aproximar a dança ainda mais do real, reproduzindo gestos e expressões que conferissem verossimilhança à ação. A pantomima é entendida, nesse contexto,

como uma linguagem que articula com a rapidez do relâmpago, universal e imediata. Não há descontinuidade entre o sentir e o expressar. Ela pode ser compreendida por todos os povos do mundo. A universalidade da nova forma de expressão, no teatro e na dança, é correlata à indigência atribuída às línguas, tanto no âmbito da

pantomima quanto no das inflexões. É preciso muitas palavras para exprimir um sentimento ou pensamento, mas basta um gesto para retratá-los. (MONTEIRO, 1998, p. 140, grifo da autora).

O período áureo do balé de ação é marcado também pela importância dos libretos. Elaborados por intelectuais e poetas da época e embasados em diferentes obras da literatura, estes pequenos textos conferiam “status de obra complexa e autônoma aos balés”, além de terem sido “a maneira mais conhecida de interferência exercida pela literatura na criação da dança.” (AGUIAR, 2013, p. 27).

O balé de ação define os contornos da dança cênica, sobretudo a partir do período Romântico, no qual a literatura passa a exercer ainda mais influência sobre as criações coreográficas. A relação entre literatura, música e dança se estreita nesse período, ao longo do qual nascem muitos dos balés mundialmente reconhecidos até os dias de hoje, todos eles coreografados a partir da estrutura narrativa de libretos inspirados em diferentes obras literárias da época. A seguir, alguns exemplos: *La Sylphide* (1832), com libreto de Adolphe Nourrit, criado a partir de um conto de Charles Nodier; *Dom Quixote* (1869), coreografado por Marius Petipa a partir da obra de Miguel de Cervantes; *Giselle* (1841), coreografado a partir de libreto de Théophile Gautier, por sua vez, tem por inspiração a obra *De l'Allemagne* (1813), de Heinrich Heine; e *Coppélia* (1870), com libreto de Charles Nuitter e Arthur Saint-Léon, baseado no conto “O homem de areia”, de E.T.A. Hoffmann.

Ao longo da História, as relações entre dança e literatura se fortalecem, mas começam a assumir outros rumos. Marius Petipa, coreógrafo na Rússia czarista do século XIX, tornou-se reconhecido por seu trabalho de tradução de contos de fadas de Charles Perrault, entre eles *A Bela Adormecida* (1890) e *Cinderela* (1893). Em comparação com Noverre, seu modo de coreografar sugere diversas mudanças: “Apesar de manter as narrativas e a pantomima em seus balés, o coreógrafo foi atraído pelo movimento de dança livre de uma narrativa complexa.” (AGUIAR, 2013, p. 30-31). As alterações sugeridas por Petipa tornam-se gradativamente mais influentes sobre o trabalho de outros coreógrafos. Os balés russos de Diaghilev, por exemplo, trazem em suas composições clássicas perspectivas modernas, tornando-se célebres por levarem à dança *Le spectre de la rose* (1911), coreografada a partir de um poema de Théophile Gautier, bem como *L'après-midi d'un faune* (1912), musicada por Claude Debussy e inspirada em poema de mesmo nome do poeta

francês Stéphane Mallarmé. A grande diferença entre essa nova tradição do balé e o balé romântico é a forma de apresentar as narrativas. Segundo Aguiar,

as narrativas não formam tramas complexas, com muitos personagens. Elas orientam o leitor-espectador a visualizar uma situação mais propriamente do que uma história. (...) Uma modificação importante é que a pantomima, o procedimento que explicava a narrativa nos grandes balés românticos, é praticamente banida. Em *Le spectre*, a técnica da dança clássica é o vocabulário corporal utilizado para a composição. Em *L'après-midi*, em contraste, vemos emergir um novo repertório de movimentos para satisfazer novas experiências de linguagem, sem a pantomima e sem os movimentos da dança clássica. (AGUIAR, 2013, p. 32).

No próximo século, a relação entre literatura e dança se intensifica, mas de maneira radicalmente distinta. Nesse sentido, uma forte influência vem do trabalho de Marta Graham (1894-1991), referência do período da dança moderna americana, que constrói suas produções a partir de diversos mitos e tragédias gregos. Seu vocabulário estabelece um claro distanciamento em relação ao balé clássico. Sua forma de conceber a dança, influenciada por artistas surrealistas e as reflexões teóricas de Sigmund Freud e Carl Jung, abre espaço a formas alternativas de traduzir a literatura.

A construção narrativa começa a dar lugar, assim, a outras abordagens, também através dos trabalhos do coreógrafo americano Merce Cunningham. Bailarino da companhia de Graham entre 1939 e 1945, Cunningham rompe com a dança moderna da época, desafiando as composições lineares vigentes. Para isso, lança mão de recursos como a colagem, em que a narrativa da dança moderna dá lugar a cenas fragmentadas, sobrepostas, sem linearidade. (cf. MUNIZ, 2011, p. 74). As experiências de Cunningham, impressas também nos bailarinos que o acompanharam no Judson Dance Theater, na década de 60, refletem os seguintes preceitos:

- 1) qualquer movimento pode ser material para uma dança;
- 2) qualquer procedimento pode ser um

método válido de composição; 3) qualquer parte ou quaisquer partes do corpo podem ser usadas (sujeito a limitações naturais); 4) música, figurino, decoração, iluminação e dança possuem, cada um, lógicas e identidades separadas; 5) qualquer dançarino na companhia pode ser um solista; 6) é possível dançar em qualquer espaço; 7) uma dança pode ser sobre qualquer coisa, mas fundamentalmente e primariamente sobre o corpo humano e seus movimentos, começando com o ato de andar. (BANES, 2011, p. 6, tradução minha).³⁵

Por conta de suas reflexões e práticas, a arte de Cunningham é situada entre o moderno e o pós-moderno. Sua prática, também pela colaboração com o compositor e pianista John Cage, embasa e impulsiona o trabalho de coreógrafos pós-modernos, seja no sentido contrário ou por extensão. (cf. BANES, 2011, p. xvi). O trabalho de Cunningham também se insere numa percepção de arte que vai de encontro à busca de significados e interpretações, dando lugar à experiência do sentir. Isto se insere na compreensão da época sobre a arte, em geral, refletida por Susan Sontag, como mencionado anteriormente. A autora enxerga na arte o potencial de lançar à tarefa de aprender a enxergar, ouvir e sentir mais do que apenas buscar conteúdo. Em seus escritos, ela sugere que, ao invés de uma hermenêutica da arte, é preciso almejar por uma erótica da arte. (cf. SONTAG, 1964, p. 10).

Os coreógrafos pós-modernistas refletem uma visão da dança contrária às premissas narrativas e expressionistas da dança moderna. Para estes novos representantes da dança,

as qualidades formais da dança podem ser razão suficiente para uma coreografia, e (...) o propósito de produzir danças pode ser simplesmente o de criar uma estrutura dentro da qual é possível olhar

³⁵ Trecho em inglês: “1) any movement can be material for a dance; 2) any procedure can be a valid compositional method; 3) any part or parts of the body can be used (subject to nature’s limitations); 4) music, costume, decor, lighting, and dancing have their own separate logics and identities; 5) any dancer in the company might be a soloist; 6) any space might be danced in; 7) dancing can be about anything, but is fundamentally and primarily about the human body and its movements, beginning with walking.” (BANES, 2011, p. 6).

o movimento em si. (BANES, 2011, p. 15, tradução minha).³⁶

As diferentes relações tradutórias entre literatura e dança não se restringem apenas aos clássicos do balé, nem mesmo a companhias e bailarinos norte-americanas, mas encontra expressão também em trabalhos de companhias brasileiras menos ou mais conhecidas.

O Homem de Jasmin (2000), de Marta Soares, é uma tradução da obra homônima da escritora alemã Unica Zürn (1916-1970), *Der Mann im Jasmin*, O Homem-Jasmim. Clara Trigo traduziu a obra do poeta Manoel de Barros em *Ideias de teto* (2002). Márcia Rubim traduziu *Katherine Mansfield em Algumas maneiras de dizer sim* (1998). Vera Sala traduziu *A hora da estrela* de Clarice Lispector em *Estudo para Macabéa* (1998). Mariana Muniz traduziu a obra de Ferreira Gullar em *Túfuns* (2000) e *Floribela Espanca* em *Dantea* (1999). *Hyperbolikós* (2004), da Cia *Corpos Nomades*, é uma tradução de Paulo Leminsky. *Santa Cruz* (1997) e *Joaquim Maria* (2000) são traduções de Machado de Assis, de Márcia Milhayes. Gilsamara Moura traduziu *Macunaíma*, de Mário de Andrade, em *Ursa Maior* (200). Sandro Borelli traduziu *O processo* (2003), *A Metamorfose* (2002) e *O Abutre* (2003), de Kafka. *+ simples* (2004) de Ana Vitória é uma tradução de *Seis propostas para o próximo milênio* de Ítalo Calvino. *O Auto do Estudante que se Vendeu ao Diabo* (1999) é a tradução do cordel de João Athayde, realizado pelo Grupo Grial. Kleber Lourenço traduziu um poema de Murilo Mendes em *Jandira* (2005), e o livro *Contos Negreiros*, de Marcelino Freire, em *Negro de Estimação* (2007). AGUIAR, 2013, p. 36-37.

A estes acrescento ainda o trabalho da própria Aguiar (2013) que, em sua tese de doutorado, analisa cinco traduções de Gertrude Stein para dança. Também a montagem “Ignorãça”, dirigida pela já citada

³⁶ Trecho em inglês: “the formal qualities of dance might be reason enough for choreography, and (...) the purpose of making dances might be simply to make a framework within which we look at movement for its own sake.” (BANES, 2011, p. 15).

pesquisadora Jussara Xavier, no âmbito do curso de graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), em 2015, apresenta uma relação tradutória direta com a poesia de Manoel de Barros. Da mesma forma como proponho nesse trabalho, a intenção de Xavier não era traduzir *O livro das ignoranças* (1993) do poeta no sentido de “interpretar ou representar cada um de seus versos no corpo em movimento” (XAVIER, 2015, s/p). Mais do que isso, o objetivo da proposta era traduzir uma certa forma de entendimento para o corpo, isto é,

explorar sua lógica [de Manoel de Barros] de experimentação no corpo e na cena. Ou seja, busca penetrar na didática da invenção concebida por Manoel de Barros: desconhecer, desinventar (dar coisas outras funções); repetir até ficar diferente; mudar a função do verbo, fazê-lo delirar (escutar a cor, desenhar o cheiro); desarrumar; constituir uma nova temporalidade; produzir novos comportamentos. (XAVIER, 2015, s/p).³⁷

Embora limitados, os exemplos acima escancaram a íntima e frequente relação tradutória existente entre dança e literatura. Esta diversidade pouco se reflete, no entanto, em reflexões teóricas, seja dentro dos estudos literários ou da dança: Aguiar (2013) nota que, “diante de tamanha produção artística baseada em literatura, é praticamente insignificante a bibliografia encontrada” (AGUIAR, 2013, p. 37). A escassez de referências na relação entre literatura e dança levanta uma questão inevitável, que se reflete também na minha pesquisa: quais os

³⁷ Tomei conhecimento sobre o trabalho de Jussara Xavier após já ter iniciado a minha pesquisa. Dos pontos que vinculam a minha pesquisa àquela montagem, o mais evidente é o desejo de explorar da lógica de Barros, como sugere a professora. No entanto, a proposta de Jussara se difere em outros inúmeros pontos de minha pesquisa. Diferentemente daquela proposta, o presente trabalho busca desenvolver uma perspectiva tradutória explícita para a relação com a poesia de Barros (no caso de “Ignorância”, essa relação tradutória perpassa a criação, mas não parece ser o foco da produção). Também a relação com a natureza e o espaço externo enquanto lugar de criação desse corpo é central à minha pesquisa, diferentemente da montagem, que acontece no contexto de um teatro ou sala de exibição. Além disso, o desenvolver de diferentes corpos através de mais de um ato performático, e de um corpo verbal para as traduções são aspectos que distinguem as duas produções.

caminhos possíveis para abordar essa relação tradutória? O presente trabalho tem nessa pergunta uma das suas principais motivações.

O breve percurso proposto acima teve por objetivo não mostrar, em detalhes, as peculiaridades de cada movimento expressivo da dança relacionado à literatura. Antes, o intuito desse capítulo foi traçar um breve panorama sobre como a natureza da relação tradutória entre essas expressões artísticas, embora sempre presente, se alterou ao longo da História. Como o leitor e a leitora irão perceber, esse conhecimento forma uma base essencial para o desenrolar da presente pesquisa.

Soberba desimportância científica³⁸

O presente capítulo retoma a premissa da pesquisa: o entendimento da poesia de Barros se dá pelo caminho do corpo. Essa afirmação não indica apenas um caminho metafórico, mas um método: em grego, tem-se que *metá-* significa “atrás, em seguida, através”, e *hodos* indica “caminho”. Método é ato de ir atrás de caminhos, e no caso dessa pesquisa, esse caminho (um caminho) possível se constrói pela hermenêutica. Por ser uma abordagem interpretativa, ela se apresenta, no entanto, enquanto descaminho metodológico, uma via científica de veia poética. Sua contribuição a essa pesquisa é reajustar o enfoque tradutório e abrir espaço para a subjetividade, a temporalidade da tradução e a criatividade. O presente capítulo busca também vincular o método hermenêutico à noção de pesquisa artística, um modelo de pesquisa que pode intermediar o diálogo entre a prática artística e o discurso acadêmico.

Palavras-chave: hermenêutica; pesquisa artística

³⁸ Referência a um trecho do poema “Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho”, extraído da obra *O Guardador de Águas* (2013[1989]): “(...) Todas estas informações têm soberba desimportância científica – como andar de costas” (2013[1989], p. 236).

No verso que introduz essa pesquisa, o poeta Manoel de Barros atesta: o entendimento de sua poesia se dá pelo caminho do corpo (cf. p. 1 dessa tese). Embora se trate de um poema e não de um tratado teórico, a afirmação do poeta não indica apenas um caminho metafórico. Ela sugere um método, que é: caminho concreto. Mais do que uma palavra enrijecida por uma certa soberba científica, “método” também carrega poesia. Assim revela sua etimologia: *metá-* significa “atrás, em seguida, através”, e *hodos* indica “caminho”. Método é ato de ir atrás de caminhos.

A palavra “método” tem dois sentidos nessa pesquisa. Em primeiro lugar, refere-se ao método de tradução, isto é, o caminho que encontrei para entender e traduzir os poemas de Barros, que é: o caminho o corpo. Em segundo lugar, “método” evoca o caminho da própria pesquisa, isto é, a via que faz dessa uma pesquisa acadêmica, e não somente um experimento estético. Método é, nesse sentido, o corpo em verbo, o verbo do corpo.

A ideia do corpo enquanto caminho de tradução emerge da própria poesia de Barros, e evoca diretamente aquilo que Walter Benjamin chama de “traduzibilidade”. Em seu ensaio sobre “A tarefa do tradutor” (2001 [1923]), Benjamin sugere a tradução enquanto uma forma que habita a obra “original”, e que se revelaria na sua traduzibilidade. Essa pode ter, segundo o autor, dois sentidos.

Encontrará a obra jamais, dentre a totalidade de seus leitores, seu tradutor adequado? Ou então, mais propriamente: admitirá ela, em conformidade com sua essência, tradução e, conseqüentemente (em conformidade com o significado dessa forma) a exigirá também? (BENJAMIN, 2001, p. 205).³⁹

Para Benjamin, a traduzibilidade não se reduz à condição do que pode ser traduzido, e também não pressupõe o seu contrário, isto é, a intraduzibilidade. Entender este conceito passa por apreender a tradução enquanto forma cuja lei habita, em estado latente, o texto fonte – o dito

³⁹ Trecho em alemão: “Die Übersetzung ist eine Form. Sie als solche zu erfassen, gilt es zurückzugehen auf das Original. Denn in ihm liegt deren Gesetz als in dessen Übersetzbarkeit beschlossen. Die Frage nach der Übersetzbarkeit eines Werkes ist doppelsinnig. Sie kann bedeuten: ob es unter der Gesamtheit seiner Leser je seinen zulänglichen Übersetzer finden werde? oder, und eigentlicher: ob es seinem Wesen nach Übersetzung zulasse und demnach - der Bedeutung dieser Form gemäß - auch verlange.” (BENJAMIN, 2005, p. 204).

“original”⁴⁰. Essa lei, ou “essência”, é a traduzibilidade da obra, isto é, a potencialidade de tradução que pulsa na obra. Esse pulsar é literal. Como num corpo físico que deseja seguir vivendo, pervivendo, a obra deve se manifestar e se reinventar, criativamente, ao longo da História. Segundo Benjamin, uma das tarefas de quem traduz é revelar essa essência.

Em seu ensaio sobre a tarefa do tradutor, Benjamin mostra uma preocupação “com um conceito, não tanto de tradução, quanto de traduzibilidade.” (LAGES, 1998, p. 67-68). Isso joga luz a um caráter essencial de sua reflexão: “a aceitação da diferença (‘meios de diferente densidade’) das línguas não como impedimento, deficiência, mas como condição de possibilidade.” (LAGES, 1998, p. 67-68). Apesar do caráter essencialista que esta noção de traduzibilidade invariavelmente sugere, ela é também um convite à obra-fonte, às suas possibilidades, isto é, às diferentes formas de tradução pelas quais essa clama, mesmo que potencialmente.

Falar sobre e definir um método de tradução adequado é sempre resultado de um profundo ato de escuta de uma obra. Ou, para usar ainda outra metáfora, é um ato de saber colher com o olho suas potências imanentes. É aprender a ler, no sentido mais profundo do termo – como sugere a etimologia latina, o verbo “ler” tem origem no latim *legere*, que quer dizer apanhar, colher com os olhos. A escolha do caminho do corpo está relacionada, assim, à traduzibilidade da poesia de Barros.

Entrelaçada a essa primeira ideia de traduzibilidade da obra, ousou propor ainda uma segunda, mais inventiva. Esta diria respeito também àquela ou àquele que traduz. Noto que não se trata de apontar qual tradutor ou tradutora é mais ou menos adequado à tarefa da tradução, critério que também refuta Benjamin em seu ensaio. Para além disso, trata-se de assentir que cada tradutor ou tradutora, ao entregar-se ao ato tradutório, propõe caminhos distintos que refletem sua historicidade imanente (por onde esteve, o que leu, com quem conversou – a hermenêutica do tradutor é a confissão de sua história). O que sugiro é que minha proposta de tradução pelo corpo não é apenas consequência da traduzibilidade da obra, isto é, de sua potencialidade tradutória, mas ela compõe junto com minha potencialidade tradutória. O meu corpo que traduz é performativo, é um corpo que dança. Essa sua natureza se apresenta como uma potencialidade, um possível caminho de tradução.

⁴⁰ Refiro-me ao termo “original” sempre entre aspas para lembrar a mim e a quem lê da precariedade e, logo, provisoriidade deste termo.

O corpo é, assim, uma resposta a um “como?” – como traduzir a poesia de Barros? Mas ele é também uma resposta a um “o quê?” – o que é a tradução de Barros? Esse é o segundo sentido da palavra “método”, e se refere ao que vem depois das ações. É o caminho que escolho para verbalizar o que, até então, é só acontecimento experiencial. É o caminho do verbo, da criação de um curso formal, o momento em que me distancio fisicamente do ato de entendimento para criar um verbo de entendimento.

Os dois caminhos coincidem na sua natureza interpretativa, criativa e experiencial. Para conciliá-los, a hermenêutica pode apontar direções, à medida que se ocupa justamente daquelas questões. Aplicada no contexto da tradução, por exemplo, a hermenêutica abre espaço para discutir questões relativas ao papel do tradutor e da tradutora no processo tradutório, à criatividade na busca de soluções tradutórias, às relações intersubjetivas entre autores, tradutores, leitores, ao aspecto histórico e social que embasa o processo de compreensão. Já quando relacionada a questões do corpo, a hermenêutica permite uma aproximação do fenômeno performativo pela experiência. Reconhecer essa experiência como conhecimento é uma das riquezas de um processo de pesquisa e escrita em performance/dança pelo viés hermenêutico.

Nesse sentido, falar sobre um fenômeno de tradução pelo corpo só é possível através da criação de uma voz e de um espaço discursivo hermenêutico, que evidencie a experiência dentro de sua essência interpretativa e criativa, e que concilie o corpo – nesse caso, meu corpo físico – que dança, com o corpo que agora, já longe da rua, escreve.

Relembro aqui que a presente pesquisa parte de uma questão de entendimento, de compreensão, de tradução. A hermenêutica, assim, não foi uma decisão deliberada, mas antes, um caminho que resultou da escuta do fenômeno em questão. No entanto, ela não é o método correto, e isso simplesmente porque não existe o método correto. Há apenas métodos que se mostram mais ou menos adequados à questão da pesquisa.

Noto também que a hermenêutica é a natureza do método desse trabalho e, logo, o solo do qual ele emerge. Não fosse essa perspectiva, talvez a presente pesquisa teria sido reduzida à insanidade de uma busca quantitativa e sem criatividade. Em última instância, as linhas a seguir estariam vazias.

Agora, o que significa dizer que esse trabalho está ancorado em um método hermenêutico? Em termos práticos, isso implica em abrir espaços dentro do texto, em criar rachaduras dentro de um discurso para a natureza de experiência do processo tradutório. Esses espaços assumem diferentes formas. Ao longo da pesquisa, eles se abrem, por exemplo,

à voz e ao corpo do poeta Manoel de Barros, de sua obra em geral e, mais especificamente, da obra *Canto do Mato – Gesang des Dickichs* (2013), corpus tradutório dessa pesquisa;

à voz e ao corpo da tradutora Britta Morisse Pimentel, aos seus caminhos com Barros e com a obra *Canto do Mato – Gesang des Dickichs* (2013), cujos poemas selecionou e traduziu em letra e imagem;

à minha voz e a meu corpo de tradutora e pesquisadora, bem como ao contexto que me fez chegar a essa posição;

ao processo de construção de cada uma das performances-traduições, sua instabilidade e seu estado de incompletude;

à voz de outros corpos que participaram das Oficinas de Transver, espaços de tradução em corpo desenvolvidos entre 2015 e 2016;

à voz da equipe de vídeo e foto que fez os registros das performances em Berlim apresentadas no site.

A hermenêutica, num outro sentido, abre espaço ainda para uma abordagem de pesquisa ancorada na prática (*practice-based research*), como é o de uma pesquisa artística (*artistic research*). Ela permite assumir, nesse caso, o corpo que dança como criador de conhecimento, e deslocar o foco de atenção para o processo de investigação, e não para o desenvolvimento de um produto. Além disso, a abordagem hermenêutica, dentro de uma pesquisa dessa natureza, permite ampliar o material da pesquisa. No meu caso, ele não fica restrito a leituras e reflexões, mas se expande também a anotações, gravações de conversas informais como material de pesquisa, fotos e vídeo das oficinas de tradução (Oficinas de Transver), às performances em diferentes estágios – enfim, à experiência do corpo em ação.

Dito isso, aprofundo de que forma a hermenêutica abre à tradução uma nova perspectiva de entendimento nas linhas a seguir, para então me deter no caráter de pesquisa artística desse projeto e suas imediatas implicações.

4.1 Hermenêutica, tradução, dança

A hermenêutica é um campo de conhecimento que se ocupa dos caminhos de interpretação. Embora, por longo tempo, ela tenha se limitado à interpretação de textos jurídicos e religiosos, a hermenêutica vem se abrindo cada vez mais a intersecções com outras áreas, como é o caso da tradução e da dança. Nas linhas a seguir, busco mostrar de que

forma essas áreas se aproximam e como elas irão conversar nesse trabalho.

Começo pela tradução. Traduzir é uma atividade que resulta de um jogo interpretativo. Jogam a obra a ser traduzida, seu autor ou sua autora, seu tradutor ou sua tradutora e os horizontes de entendimento de cada uma. Ao destacar pontos que costumam ser ignorados da atividade tradutória, sobretudo por reforçarem seu caráter não científico, a hermenêutica é um ponto de partida para a discussão de paradigmas antigos da tradução, relacionados a ideais de “fidelidade”, a noções de “invisibilidade do tradutor” e à “intraduzibilidade”.

Tradução e hermenêutica, além disso, se aproximam pelas raízes. A palavra “hermenêutica” vem de *hermeneuein*, *hermeneia*, do grego, e significa “interpretar” e “interpretação”, respectivamente. O termo também carrega a história do deus Hermes, mensageiro que transitava entre os mortais e os deuses, traduzindo mensagens e permitindo que se entendessem e comunicassem uns com os outros.

Afinado com o sentido etimológico, há três direções para o sentido histórico do termo: expressar ou dizer algo; explicar e, por fim, traduzir. (cf. PALMER, 1969, p. 13). A última direção evoca o que também dizia o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer. Em *Verdade e Método* (1997), na tradução de Flávio Paulo Meurer, ele aponta que “toda tradução já é, por isso, uma interpretação, e inclusive pode-se dizer que é a consumação da interpretação, a qual o tradutor deixa amadurecer na palavra que se lhe oferece.” (GADAMER, 1997, p. 560).

Interpretar é, para Gadamer, um ato de compreensão. Traduzir, sendo um ato interpretativo, significa também compreender. Da mesma forma que a compreensão de um texto é fruto da interpretação de seu leitor, e não da apreensão de uma verdade definitiva, também o é a tradução. Essa se diferencia da leitura apenas ao exigir a cristalização dessa compreensão, dessa interpretação, na forma de um novo texto.

A interpretação, no caso da presente pesquisa, se cristaliza na forma de um texto não-verbal, um texto que é corpo. Esse se aproxima da forma humana enquanto corpo erótico, sugere Barthes (1987), e institui um prazer que lhe é próprio.

O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irredutível a seu funcionamento gramatical (fenotextual), como o prazer do corpo é irredutível à necessidade fisiológica. O prazer do texto é esse momento em

que meu corpo vai seguir suas próprias idéias – pois meu corpo não tem as mesmas idéias que eu. (BARTHES, 1987, p. 25-26)

O fato de ser um texto-corpo não altera em nada a natureza hermenêutica do processo. Talvez apenas evidencie-a ainda mais, dado que, por ser interpretação, “a tradução ultrapassa em muito o meio verbal.” (STEINER, 2005, p. 283). Essa premissa abre possibilidades para outras formas tradutórias, não apenas entre línguas verbais distintas. Traduzir pode se dar, assim, entre diferentes mídias ou sistemas de signos,

(...) como a organização de um gráfico, o ‘construir’ ou o ‘demonstrar’ de proposições por meio da dança, a ambientação musical de um texto, ou mesmo a articulação de tonalidade afetiva e significado na música *per se*. (STEINER, 2005, p. 283).

A tradução para uma língua distinta e a tradução para outro meio se encontram, se reconciliam no aspecto interpretativo dessa atividade. A fim de lançar luz à relação entre hermenêutica e tradução, proponho uma breve digressão histórica a partir da obra *Übersetzungshermeneutik* (2013), da pesquisadora Larisa Cercel.

Ainda sem tradução no Brasil, o trabalho de Cercel se situa especialmente dentro da tradição hermenêutica alemã. Já no início de seu livro, a pesquisadora aponta para a ausência de um termo definindo a área específica entre tradução e hermenêutica. O que ela mesma sugere é o termo que dá título à sua obra, isto é, *Übersetzungshermeneutik*, ou Hermenêutica da Tradução, em tradução livre. Uma das razões para a ausência de um termo unificado é o fato de esta área, enquanto linha de pensamento autônoma, ser ainda relativamente jovem, como aponto adiante.

Cercel estabelece três diferentes momentos que teriam dado o contorno do que convencionou chamar de Hermenêutica da Tradução. O primeiro momento evoca as diretrizes iniciais sobre a tradução na perspectiva hermenêutica. Seu desenvolvimento está ligado às reflexões de Friedrich Schleiermacher, apresentadas no já mencionado ensaio “Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens” (1813) (“Sobre os diferentes métodos de traduzir”, 2007, tradução de Celso Braidão).

Apesar das controvérsias sobre o papel de Schleiermacher na inauguração do que hoje se entende como Estudos da Tradução, sua

contribuição foi um marco no desenvolvimento desta área. Sobretudo por antecipar questões que seriam discutidas e aprofundadas apenas posteriormente – as diferenças entre traduzir e interpretar, e a definição de dois possíveis métodos de tradução, mais tarde diferenciados em estrangeirizante e domesticante, por exemplo –, Schleiermacher estabeleceu uma base para as reflexões teóricas em tradução.

A contribuição de Schleiermacher para os estudos hermenêuticos na tradução é, por sua vez, também inegável, não obstante esse seu papel ser refutado pela História. (cf. SNELL-HORNBY, 2006, p. 14). É através dele que, pela primeira vez, “a compreensão passa a ser um aspecto central da noção hermenêutica de tradução.” (CERCEL, 2013, p. 45, tradução minha). Torna-se relevante também o aspecto intersubjetivo e triádico da tradução, envolvendo autor/autora, tradutor/tradutora e leitor/leitora; o texto deixa de ser o único foco de análise, cedendo lugar também a seus produtores, ao caráter histórico da língua, do indivíduo e da compreensão.

Um dos pontos cruciais do seu texto é a posição crítica do autor em relação ao método de tradução “domesticante”, vigente dentro daquele contexto histórico, sobretudo na tradição francesa. Seu tratado é um manifesto claro contra uma linha de pensamento que refutava a alteridade dentro do texto traduzido. Em sua reflexão, o autor deixa claro o desejo de fortalecer um tipo de tradução que aproxime o leitor do autor. Esse método de tradução levaria em consideração questões de forma e conteúdo, se abrindo efetivamente para o Outro, mesmo se com isso fosse preciso a criação de um *Sprachgebiet*, isto é, um ambiente linguístico específico para a tradução.

Embora reconhecido nos EdT de forma geral, Schleiermacher ainda ganha pouco destaque na relação com a Hermenêutica da Tradução. Autores modernos, como George Steiner e Lawrence Venuti são dos poucos que ressaltam o papel do pensador alemão nesse sentido:

A abordagem hermenêutica – i.e., a investigação do que significa “compreender” um fragmento de linguagem oral ou escrita e a tentativa de diagnosticar esse processo em termos de um modelo geral do significado – foi iniciado por Schleiermacher e adotada por A. W. Schlegel e Humboldt. (STEINER, 2005, p. 259).

A relação entre hermenêutica e tradução se desenvolve, no entanto, para além de Schleiermacher. O segundo marco histórico da relação entre

as duas áreas se constitui, segundo Larisa Cercel, a partir do momento em que a literatura e os estudos literários voltam seu interesse ao ato tradutório. Nesse sentido, George Steiner e Friedmar Apel tiveram um papel central. Steiner estrutura a história da reflexão teórica sobre a tradução a partir da hermenêutica, destacando quatro momentos centrais: o primeiro, de cunho mais empírico, estendendo-se de Cícero, em 46 a.C., a Hölderlin, no início do século XIX; o segundo, marcado pela investigação de caráter hermenêutico, no qual se incluem os românticos alemães; o terceiro, com as contribuições sobre tradução automática, a partir da década de 1940; e o quarto, a partir da década de 60, em que o texto de Walter Benjamin sobre *A tarefa do tradutor* (2001 [1923]) e a tradição hermenêutica e filosófica são retomados, e as fronteiras dos estudos da tradução se abrem para novas áreas (antropologia, psicologia, etnografia etc).

Steiner foi e ainda é criticado por essa proposição. No entanto, ele tem o mérito de ter sido um dos únicos teóricos a tentar resumir os grandes marcos da reflexão sobre tradução de uma perspectiva hermenêutica (cf. CERCEL, 2013), além de lançar luz sobre o potencial interdisciplinar da tradução e da hermenêutica. (SNELL-HORNBY, 2006, p. 31). Sua obra se insere numa dimensão hermenêutica, também pelo fato de ele tratar dessa perspectiva explicitamente em dois capítulos da sua obra: “A compreensão como tradução” e “O movimento hermenêutico”. Nesse último, Steiner divide o movimento hermenêutico de tradução em quatro estágios: confiança, invasão, incorporação e restituição. Embora não pretenda se deter neles, essa estrutura propõe redirecionar o entendimento da tradução.

Essa visão da tradução como uma hermenêutica de confiança (élancement – entrega/arrebatamento), de invasão, de incorporação e de restituição nos permitirá superar o modelo triádico estéril que tem dominado a história e a teoria do assunto. A perene distinção entre literalismo, paráfrase e imitação livre resulta ser inteiramente contingente. Não tem nenhuma precisão ou base filosófica. Não nota o fato-chave de que a quádrupla *hermeneia*, termo de Aristóteles para designar o discurso que significa porque interpreta, é inerente conceitual e praticamente até mesmo aos rudimentos da tradução. (STEINER, 2005, p. 323).

Contemporâneo a Steiner, outro autor que também contribui para as reflexões teóricas é Friedmar Apel. Para este autor, o objetivo de uma reflexão sobre a tradução a partir da hermenêutica é explicitar a lacuna de natureza linguística, histórica e temporal entre obra de partida e tradução (cf. CERCEL, 2013). Dois de seus livros, *Sprachbewegung* (1982, sem tradução no Brasil) bem como *Literarische Übersetzung* (1983, sem tradução no Brasil), constituem contribuições para a reconstrução histórica desse campo de estudos.

Cercel define o terceiro momento assumindo a hermenêutica enquanto linha de pesquisa independente no âmbito dos Estudos da Tradução. Essa virada teria iniciado já na década de 1970, com as contribuições de Fritz Paepcke. A abordagem proposta por aquele autor quase desaparece diante da perspectiva estruturalista da Escola de Leipzig, dominante na época. A coletânea de textos *Im Übersetzen leben – Übersetzen und Textvergleich* (1986), editada por Klaus Berger e Hans-Michael Speier, reúne grande parte das reflexões do autor. Apesar de criticada por uma certa falta de sistemática em suas explanações, Paepcke tem o mérito de levantar questões referentes às dimensões criativas e intuitivas da tradução (cf. CERCEL, 2013), pouco tematizadas pelos seus antecessores.

O próximo estágio dessa tradição hermenêutica se abre para pesquisas dentro da perspectiva cognitiva, investigando, a partir dela, os processos de compreensão, bem como a criatividade e a intuição no processo tradutório. Entre os autores envolvidos com essa perspectiva, estão Stolze (*Hermeneutik und Translation*, 2003), Kupsch-Losereit, Stefanink e Balacescu.

Em linhas gerais, a principal contribuição da abordagem hermenêutica nos Estudos da Tradução é a mudança de foco: questões exclusivamente linguísticas, referentes somente aos textos de partida ou de chegada, dão agora lugar à figura do tradutor, da tradutora e suas respectivas subjetividades. A tradução, a partir desse novo enfoque, passa a ser entendida como uma “ciência da experiência” (*Erfahrungswissenschaft*), como preconiza Stolze (1982) e sugere uma *Blickumkehr*, isto é, uma mudança de olhar, dentro dos Estudos da Tradução (EdT).

Embora a relação entre tradução e hermenêutica tenha suas bases firmadas em séculos de História, ela carece de atenção. Isso se explicaria, por um lado, pelo fato de esta abordagem estar ainda muito vinculada à exegese de textos bíblicos; por outro lado, por ser assombrada pelo que os autores chamam de “misticismo pré-científico”.

E talvez seja justamente essa a força da tradução quando vista pela perspectiva da hermenêutica, na qual sua camada poética de experiência, de percepção, de subjetividade e criatividade ganha voz. Como sugere Steiner,

as melhores traduções não podem ganhar nada com os diagramas e gráficos computadorizados e (matematicamente) pueris propostos por aspirantes teóricos. A tradução é, e sempre será, o que Wittgenstein chama ‘uma arte exata.’” (STEINER, 2005 [1998], p. 295).

Pela hermenêutica e sua tradição interpretativa, é possível fazer um gancho entre tradução e processos artísticos. A obra *In Ketten tanzen – Übersetzen als interpretierende Kunst* (2013, sem tradução no Brasil), de Gabriele Leupold e Katharina Raabe, é uma das poucas que encontrei sobre o tema. Ela reúne contribuições de artistas da música, cênicas e tradução falando sobre seus processos tradutórios na relação com suas respectivas disciplinas artísticas. As reflexões dos autores evidenciam um traço comum a seus trabalhos: o caráter interpretativo e a força subjetiva da experiência.

Como vocês se aproximam do texto? O que é o original de vocês? O que vocês fazem quando não sabem mais como continuar? (“Não entendo essa frase e, logo, não sei como devo traduzi-la, interpretá-la, pronunciá-la”). Por onde vocês começam? Como vocês ingressam no texto? O que acontece no momento em que vocês sentem: é assim que deve ser, agora eu entendi, assim está certo? (LEUPOLD, RAABE, 2013, s/p, tradução minha).⁴¹

⁴¹ Trecho em alemão: “Wie nähert ihr euch einem Text? Was ist euer Original? Was macht ihr, wenn ihr nicht weiter wißt? („Diesen Satz, diese Phrase verstehe ich nicht, deshalb weiß ich nicht, wie ich sie übersetzen, spielen, sprechen soll”). Wo fangt ihr an? Wie kommt ihr rein? Was passiert in dem Moment, in dem ihr spürt: So soll es sein, jetzt hab ich’s raus, so stimmt es?” (LEUPOLD, RAABE, 2013, s/p).

Todos esses processos tradutórios apontam para a natureza de jogo que lhes é inerente, um jogo, entendido aqui em sentido lato, que oferece “abertura para movimento, ritmo, som” (LEUPOLD, RAABE, 2013, s/p, tradução minha). Tradutores, tradutoras, mas também a músicos e músicas, atores e atrizes e, incluso, dançarinos e dançarinas precisam jogar pelas mesmas regras.

A diferença entre cada uma dessas esferas artísticas estaria na natureza daquilo que cada uma delas expressa. Por exemplo, a tradução literária, por se dar na esfera da escrita e da leitura verbal, tende a ser melhor “compreendida” pelo público. Isso não quer dizer que um texto verbal seja, no entanto, mais compreensível do que uma peça musical. Antes, isso aponta para o fato de que a natureza do verbo é mais familiar, sobretudo na cultura ocidental. Ler e escrever, e falar sobre o que se leu e o que se escreveu, são atos mais correntes do que tocar um instrumento ou se expressar sobre uma peça musical. Segundo Leopold e Raabe (2013), diferentemente da leitura e da escrita, processos artísticos como composição musical, atuação e dança, não são técnicas predominantes, sobretudo em sociedades ocidentais (daí a tradução e a escrita serem mais frequentemente vistas como atividades que podem ser executadas por qualquer um, ao mesmo tempo que não se deixam, do ponto de vista da técnica, ensinar ou aprender. (cf. LEOPOLD, RAABE, 2013)).

Da mesma forma como é possível entender um texto verbal é, no entanto, possível “entender” uma música. A alteração diz respeito ao caminho de abordagem. O acesso a um conhecimento que é de outra natureza exige uma abordagem correspondente. É preciso inventar caminhos, o que justifica a proximidade entre essas formas de expressão e a poesia.

Tal qual a música, a dança também cria um outro tipo de relação com sua audiência. Ela instaura diferentes processos de entendimento, cria conhecimento e conta histórias de uma forma que lhe é própria, superando a esfera lógica de compreensão. E embora não se relacione com a palavra e a língua verbal de uma forma lógica, se mantém aberta a ela, dentro de possíveis jogos interpretativos.

Embora não seja abordada na obra de Leopold e Raabe (2013), a dança enquanto expressão artística e arte do corpo é um processo tradutório de evidente caráter hermenêutico. Sua natureza é interpretativa, e seu foco de atenção é o sujeito que interpreta – seja o dançarino no palco, seja o público, seja o crítico de dança, seja seu leitor. Assim, a

relação da hermenêutica aplicada ao ato performativo, no presente trabalho, permite dar ênfase à minha experiência enquanto intérprete e performer.

De muitas formas, o mundo da hermenêutica pode ser comparado com o da dança. Quem dança está consciente de que o corpo/ o ser é sua ferramenta expressiva de dança. O corpo/ o ser não é um instrumento colocado e retirado arbitrariamente, mas é, antes, sempre a experiência vivida de quem dança. A situação é parecida à do ou da hermeneuta, que, pela natureza da tradição hermenêutica, não apenas emprega uma metodologia com fins de interpretação, mas, com efeito, vivencia e experiencia a tradição fenomenológica hermenêutica a cada momento, em sua vida cotidiana. (MCNAMARA, 1999, p. 170, tradução minha)⁴².

O corpo é central à pesquisa não apenas no momento em que vivencio os atos performáticos, enquanto espaço onde se realiza a tradução. O corpo que dança é também o corpo hermeneuta que, agora, reflete e verbaliza a performance escrita no espaço público. Ao me distanciar do fato e retomar os vídeos, assistir as fotos e relembrar momentos e anotações e escrever sobre os atos tradutórios – como o faço no último capítulo dessa tese –, tento reviver a experiência pela palavra.

Ao buscar dar forma à experiência pela palavra, um dos maiores desafios é escrever não é apesar mas junto com o caráter volátil da dança. “Com frequência se fala da especial dificuldade em se colocar dança em palavras devido à sua qualidade fugaz, ainda que toda a vida seja, na realidade, feita de lembranças” (MCNAMARA, 1999, p. 168, tradução minha). Essa qualidade da dança não se diferencia, assim, da qualidade de outros discursos. A diferença se dá na materialização do produto final.

⁴² Trecho em inglês: “In many ways the world of hermeneutics parallels the world of dance. The dancer is well aware that the body/being is the expressive dance tool. The body/being is not an instrument that is put on and taken off at will but is, rather, always the lived experience of the dancer. This situation is similar to that of the hermeneut, who, by the nature of the hermeneutic tradition, does not merely employ a methodology for purposes of interpretation but actually lives and experiences the phenomenological hermeneutic tradition moment to moment in his or her everyday life.” (MCNAMARA, 1999, p. 170).

Enquanto a tradução de um livro resultará num trabalho concreto, a tradução de um poema em dança se encerra no ato. Há, sim, formas de registrar, de prender a efemeridade da performance – e assim o faço aqui, tendo em vista que se trata de uma pesquisa acadêmica. Porém, enquanto tradutora e tradução, me vejo confrontada com a dificuldade de falar de um ato sem analisá-lo de fora.

Esse papel de participante dificulta minha apreensão do fenômeno. Sou parte inerente e ativa desse fenômeno. Meu consolo vem justamente pela hermenêutica, que abre o escopo da pesquisa não apenas ao significado do fenômeno, mas também ao meu próprio processo de construção desse significado. (cf. MCNAMARA, 1999).

A dificuldade desse processo estaria mais em aprender a educar o olho, a fim de refletir e descobrir a própria experiência, os pré-conceitos e os contextos social, cultural e histórico dentro do qual se insere a investigação e o próprio fenômeno investigado. (cf. MCNAMARA, 1999). Dessa forma, para criar um discurso em dança, a hermenêutica é

um paradigma excepcionalmente flexível, autorizando muita criatividade por parte de seu ou sua intérprete. O hermeneuta ou a hermeneuta não busca reproduzir ou representar a realidade objetivamente, mas, antes, constrói uma interpretação através de um modelo ou seu próprio design, e através de argumentação lógica. (...) À medida que cria um entendimento do significado, ao invés de aderir a um método exato, a hermenêutica permite que os traços efêmeros e móveis da dança e áreas de investigação a ela vinculadas possam ser melhor compreendidas. (MCNAMARA, 1999, p. 171, tradução minha)⁴³

⁴³ Trecho em inglês: “(...) an unusually flexible paradigm, allowing for much creativity on the part of this interpreter. The hermeneut does not attempt to reproduce or objectively represent reality but, rather, builds an interpretation via a blueprint or her or his own design, and through logical argumentation. (...) By constructing an understanding of meaning, rather than adhering to an exacting method, hermeneutics allows for the transient and mobile features of dance and its connected areas of inquiry to be more finely discerned.” (MCNAMARA, 1999, p. 171)⁴³

A hermenêutica, por focar na construção de um significado, se mostra como um método ao contrário. O pesquisador ou a pesquisadora não vai tentar descrever a realidade objetivamente, como diz a autora. Antes, buscam produzir uma interpretação que se sustente através da argumentação, sem deixar de ser interpretação. Essa é a razão pela qual o hermenêuta precisa se manter aberto para o aspecto do jogo. Pela hermenêutica, não é possível iniciar a pesquisa com uma hipótese a ser reafirmada ou negada. A única atitude diante desse jogo é manter uma abertura ao movimento, às mudanças, às novas ideias. É um processo que se encerra apenas na forma – no meu caso, esse texto aqui. Virtualmente, no entanto, esse processo segue ininterruptamente, porque os significados permanecem se alterando ininterruptamente.

Um outro fator relevante, aqui, diz respeito aos dados coletados. É preciso ampliar as fontes de investigação a fim de lidar com a natureza qualitativa e experiencial de uma pesquisa hermenêutica. Por isso, Mcnamara lembra que

as fontes que o investigador ou a investigadora podem acessar são tão abundantes como sua imaginação. Entrevistas; notas de ensaio; discussões informais; reflexões de membros da audiência; esse é apenas uma pequena amostra dos tipos de dados incorporadas nas experiências pessoais dos outros (...). (MCNAMARA, 1999, p. 173, tradução minha)⁴⁴.

As fontes da minha pesquisa, sobretudo em relação ao processo de tradução, apresento nos próximos capítulos. Em comum: são incompletas e instáveis. Notas organizadas em muitos arquivos no meu computador, algumas entrevistas com participantes das oficinas de tradução, vídeos e fotos, comentários da equipe que gravou as performances etc. No entanto, a fonte principal da pesquisa no que diz é respeito às *traduações* ainda é a memória do meu corpo, da experiência, gravada e anotada ao final de cada performance. Mesmo que precária, esse é o material através do qual

⁴⁴ Trecho em inglês: “(...) the sources the investigator may turn to are as bountiful as her or his imagination. Interviews; rehearsal notes; informal discussions; reflections of audience members; this is just a small sample of the types of data embodied in the personal experiences of others (...)” (MCNAMARA, 1999, p. 173).

posso criar sentido à experiência, à medida que não é possível transmitir a experiência, em si. (cf. MCNAMARA, 1999). Isso tem influência direto no estilo de escrita, que, dentro de uma abordagem hermenêutica, é mais permissivo, envolvendo reflexões, sensações e sentimentos, intuições. O texto é produzido, mas também produz aquele ou aquela que o escreve. (cf. MCNAMARA, 1999, p. 179).

Se a natureza expressiva e subjetiva dessa abordagem abre uma série de possibilidades criativas para a criação do texto, ela me coloca diante de alguns desafios. Sobretudo o fato de ser tão aberta a essas infinitas possibilidades criativas de interpretação faz da hermenêutica um alvo fácil de questionamento. Isso reflete no próprio ceticismo em relação à reflexão de autores como Paepcke e Steiner, como mencionei. Em última instância, esse ceticismo acerca de um estilo de escrita pouco “científico” levanta uma pergunta específica: como avaliar a qualidade de uma pesquisa hermenêutica, ou de uma interpretação? Uma possível resposta exige uma mudança de postura em relação ao objetivo da pesquisa. Enquanto uma disciplina que se ocupa do processo de construção de entendimento, a intenção de qualquer empreitada hermenêutica vai para além da busca de uma verdade – ao invés disso, “o ou a intérprete compartilham o valor de entender a essência mesmo do sujeito em suas variadas configurações.” (MCNAMARA, 1999, p. 181, tradução minha).

Essa pesquisa sugere um caminho de entendimento. Assim, tanto a escolha da dança/performance quanto a interpretação que sugiro para os poemas de Barros, meu corpus tradutório, são consequências diretas da intenção última de uma pesquisa hermenêutica, que é compartilhar possíveis formas de compreender o fenômeno, sem se ater uma definição específica. Em última instância, meu objetivo não é tornar um processo artístico mais acadêmico, mas, sim, explorar a possibilidade da tradução em ser, também, arte.

4.2 A pesquisa artística

Em *Depois de Babel* (2005), Steiner fala sobre a relação entre tradução e obra artística:

O texto homérico pode ser musicado em sua expressão original ou traduzido. Pode servir de legenda para uma pintura ou escultura que ilustre um ou outro episódio. Mas o pintor, escultor ou coreógrafo não precisa citar seu texto-fonte. Ele

pode figurar, refletir ou representar o texto com maior ou menor fidelidade. Para trata-lo sob uma variedade ilimitada de perspectivas, desde imitações “fotográficas” até a paródia, a distorção satírica ou as mais tênues e misteriosas alusões. (STEINER, 2005, p. 447).

O fato de artistas não precisarem citar o texto-fonte de suas obras, como aponta Steiner, estabelece uma linha que distingue um processo artístico de uma pesquisa em arte. A despreocupação com um ideal de “fidelidade” é uma primeira diferença evidente, e talvez seja essa uma das distinções entre um processo de tradução e de transcrição.

Uma discussão terminológica aprofundada levaria esse trabalho para outro lugar. Meu questionamento, que também conduz à proposta dessa pesquisa, é acerca da possibilidade de sobrepor os conceitos de tradução e transcrição; de se falar em tradução também enquanto processo artístico, dentro de um contexto de pesquisa acadêmica, sem sugerir que esse contexto reduza a potencialidade da pesquisa enquanto tal. É o que, nessa pesquisa, chamarei de *tradução*, definição que proponho para aproximar tradução e um processo de criação artística em dança e performance. Aprofundo-me nesse termo no capítulo 8.

O caminho da *tradução* e, no geral, de qualquer processo de pesquisa em arte, pode se viabilizar através da noção de pesquisa artística (*artistic research*). Tornei-me consciente da possibilidade de justificar essa sobreposição entre pesquisa e prática artística sobretudo durante o doutorado-sanduíche na Universidade Livre de Berlim. Ao entrar em contato com outros pesquisadores da área, entendi que realizar uma pesquisa em dança, ou em uma zona de entrelaçamento entre corpo, performance e dança, levanta não apenas questões sobre a noção de pesquisa e a natureza do conhecimento a ser gerado.

Em *Das Forschen aller – Artistic research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft* (2012, sem tradução no Brasil) (*O pesquisar de todos – pesquisa artística como produção de conhecimento entre arte, ciência e sociedade*, tradução minha), pesquisadores com ênfase nas áreas da dança, da performance e do teatro, discorrem sobre suas práticas artísticas, apontando conflitos, desafios e questionamentos do que eles definem (sem consenso, aliás) como uma pesquisa artística sedimentada na prática.

Um dos impulsos das reflexões desses autores, em relação ao meu trabalho, diz respeito à possibilidade de se fazer pesquisa em performance/dança, ou ainda, de se enxergar a prática artística como

pesquisa. Nesse sentido, o termo que mais se repete ao longo dos variados textos é “processo”. Colocar o processo da pesquisa em evidência estabelece um foco de interesse de pesquisas artísticas enquanto *practice based research*. Um dos objetivos desse ajuste de foco é “tornar o processo de pesquisa visível, comunicável e transferível” (ROYO; SÁNCHEZ; BLANCO, 2012, p. 25) dentro do contexto social no qual se insere, ao invés de buscar apenas apresentar um produto vendável, rentável, comercializável. Como apontam os autores, provocar curiosidade e levantar questões sobre a forma do trabalho é mais relevante para pesquisas desse gênero, implicando na possibilidade de experimentar, comunicar e trocar (cf. ROYO; SÁNCHEZ; BLANCO, 2012, p. 26) e, não apenas, buscar criar fórmulas ou receitas que sejam reproduzíveis.

No ensaio “On Research – Forschung in Kunst und Wissenschaft – Herausforderungen an Diskurse und Systeme des Wissens“ (2012), publicado na mesma obra, Brandstetter questiona, entre outros pontos, os modos de se discorrer acerca do papel do processo na pesquisa. Embora marginalizados em pesquisas de forma geral, o uso da intuição, o caráter de improvisação, a instabilidade e a insegurança são aspectos de um trabalho desse gênero e devem ser, portanto, levados em consideração em uma pesquisa artística. Os aspectos acima, afirma a autora, deveriam integrar igualmente a pesquisa, tal qual “a reflexão de suas posições estéticas, científicas e sociais” (cf. BRANDSTETTER, 2012, p. 70, tradução minha). O processo e os elementos, mais ou menos subjetivos, que o constituem, continuam integrando a pesquisa, mesmo quando ignorados.

Dar visibilidade à natureza do processo de um trabalho em Ciências Biológicas, por exemplo, significaria apresentar justamente o que tende a ser escondido em uma pesquisa – os experimentos falhos, as expectativas frustradas, as escolhas que se mostraram infrutíferas. Por que razão, no entanto, exibir justamente aquilo que desestabilizaria as tradições referentes à produção de conhecimento? A resposta, entendo aqui, já habita a pergunta: porque desestabiliza as tradições referentes à produção de conhecimento.

Esse “desestabilizar” se deixa entender em sentido manóelino. O prefixo “des-”, que exploro em diversos momentos ao longo da pesquisa, não se deixa reduzir a uma ideia de negação. Não se trata, simplesmente, de tirar a estabilidade. A intenção desse “desestabilizar” é, antes, a de projetar uma outra possibilidade. “Mais do que negar ou significar uma privação, “des-” expressa potencialização: um “transfazer” da coisa em

outra.” (SOUZA, 2010, p. 72). Mais do que querer acabar com as formas existentes de se gerar conhecimento, a pesquisa artística pode, justamente pela exposição dos processos e suas tortuosidades, abrir espaço a novas e outras formas de se produzir conhecimento.

Não só a exibição do processo, mas também seu compartilhamento pode contribuir à pesquisa. Através de blogs, oficinas e discussões abertas, por exemplo, é possível influenciar o desenvolvimento de outros processos similares, fortalecer o diálogo entre pesquisadores-artistas e criar uma dimensão participativa ao projeto. Mesmo que inadvertidamente, essa foi uma das razões para desenvolver, por exemplo, espaços de discussão e tradução ao longo da pesquisa (as Oficinas de Transver, que introduzo no capítulo 9). Acrescentar essa dimensão a um trabalho tem a força de uma brisa que sopra pela janela e bagunça papéis na escrivaninha: ela rearranja ordens, podendo acrescentar novas perspectivas ao trabalho que, costumeiramente, não emergiriam de uma pesquisa de “janela fechada”, isto é, encerrada nos limites de bibliotecas, salas de aula e encontros com o orientador ou a orientadora da tese.

Questionar as paredes da universidade e a posição solitária diante da tela do computador, ratificando a velha imagem da torre de marfim acadêmica, é um movimento de ruptura necessário, que afeta a ideia de conhecimento e implica em novos questionamentos.

O quanto é preciso e adequado flexibilizar? Como o potencial de um outro conceito de pesquisa, mais aberto, poderia se tornar produtivo? Quais questões e problemas de legitimação seriam levantados—quais possíveis soluções podemos encontrar? (...) Apesar das e com os debates necessários sobre critérios, processos de avaliação etc, como é possível, mesmo assim, criar e manter as liberdades necessárias de uma pesquisa? (...) Como pode, portanto, o debate sobre pesquisa artística (*artistic research*) e pesquisa baseada na prática (*practice based research*) jogar novas luzes sobre um entendimento de pesquisa que supere o status quo? (BRANDSTETTER, 2012, p. 64/65, tradução minha)⁴⁵.

⁴⁵ Trecho em alemão: “Wie viel Flexibilisierung ist nötig und sinnvoll? Wie könnte das Potential eines anderen, offeneren Forschungsbegriffs produktiv werden? Welche Fragen und Probleme der Legitimation werden dabei aufgeworfen – welche Vorschläge zur Lösung können wir finden? (...) Wie

Um entendimento de pesquisa que supere o status quo, como menciona Brandstetter, sugere um caminho que vá além das bordas do conhecimento já imaginado, sugere uma nova forma de apreender resultados. Mas qual é a forma do resultado numa pesquisa artística? No caso da pesquisa em questão, os resultados são as *traduações*, traduções-performances que, ao mesmo tempo que se concretizam na cidade, desvanecem no ar. Sua natureza efêmera produz mais ambivalência do que clareza (cf. REIMERS; ZIEMER, 2012) e, por isso, demanda uma outra abordagem para avalia-las enquanto resultado. Por outro lado, é preciso que o caminho desse resultado seja transparente, rastreável: em outro caso, seria exclusivamente um processo artístico, e não mais uma pesquisa relacionada à arte. (cf. REIMERS; ZIEMER, 2012).

Também pelo viés da tradução, talvez seja essa outra distinção essencial entre minha pesquisa e um trabalho artístico. Embora parta de um livro específico, seu trabalho tem como foco a criação de um produto final, um espetáculo de dança por meio de uma investigação que não precisa, necessariamente, ser justificada dentro de um parâmetro de pesquisa. Uma pesquisa artística, ou com dança, mais especificamente, levanta outras questões e faz outras demandas junto ao pesquisador-artista.

(...) Não compartilho da opinião generalizada de que a pesquisa artística não é orientada por resultados. Antes, eu perguntaria o que é um resultado. Um resultado talvez seja também exibir assertivamente que nosso conhecimento, supostamente sólido, é frágil. (...) Com isso, a pesquisa artística serve para sensibilizar uma área problemática, mostrando como se dá a construção de conhecimento, estimulando com isso meu espanto e minha curiosidade e incentivando novas pesquisas. Este efeito é muito distinto de quando a ciência apresenta a um grande público resultados,

lassen sich – trotz und mit der notwendigen Debatte über Kriterien, über Bewertungsverfahren/Evaluationen etc – dennoch die notwendigen Freiräume des Forschens schaffen und erhalten? (...) Wie also kann die Debatte zur Forschung „artistic research“, „practice based research“ hier neue Akzente für ein Forschungsverständnis setzen, das den Status quo überschreitet?“ (BRANDSTETTER, 2012, p. 64/65).

no geral, simplificados, a fim de promover-se a si mesma e garantir índices de estudantes e verba de pesquisa para o próprio campo de pesquisa. Um entendimento de pesquisa deste gênero tem, claramente, vastas consequências sobre nossa compreensão do que é ciência. Por essa razão, a pesquisa artística costuma ser mais inibida do que incentivada por órgãos de pesquisa. (REIMERS; ZIEMER, 2012, p. 56/57, tradução minha).⁴⁶

Mesmo estando à margem, as pesquisas artísticas têm a seu favor o potencial do prefixo “des-” de Manoel de Barros: a invenção de outras formas. Elas são o caminho para abrir possibilidades, mais do que atestar verdades. Elas fortalecem o estado de “entre” (cf. REIMERS; ZIEMER, 2012, p. 59). No caso dessa pesquisa, que emergiu pela relação com os participantes das Oficinas de Transver, e cujas performances têm lugar no espaço público e pela ativa relação do meu corpo com cidade e com outros corpos que nela habitam, outro potencial é a inserção de “Alltagsexpert innen” ou “especialistas do cotidiano” no processo, tornando-os ativamente pesquisadores. (cf. REIMERS; ZIEMER, 2012, p. 60).

O modelo de pesquisa que proponho aqui entende o ato de pesquisar a partir de seu permanente estado de pesquisa – seu estado em “contínuo processo de repensar.” (BRANDSTETTER, 2012, p. 65). Uma pesquisa artística sugere, ainda, que conhecimento pode, de fato, ser de outra natureza – “conhecimento incorporado (*embodied*), conhecimento

⁴⁶ Trecho em alemão: “ (...) Ich teile nicht die weitverbreitete Auffassung, dass künstlerische Forschung nicht resultatorientiert sei. Ich würde eher fragen, was ein Resultat ist. Ein Resultat kann auch sein, selbstbewusst zu zeigen, dass unser vermeintlich sicheres Wissen fragil ist. (...) Somit dient künstlerische Forschung eher zur Sensibilisierung eines Problemfeldes, es zeigt die Konstruktion von Wissen, stimuliert damit mein Erstaunen und meine Neugierde und fördert auf zum Weiterforschen. Dieser Effekt ist ein gänzlich anderer, als wenn Wissenschaft einem großen Publikum meist vereinfachte Ergebnisse präsentiert, um für sich Werbung zu machen und die Studierendenzahlen und Forschungsgelder für den eigenen Bereich zu sichern. So ein Forschungsverständnis hat natürlich weitreichende Konsequenzen für unser Wissenschaftsverständnis und deshalb wird künstlerische Forschung von mächtigen Fördergremien bislang eher verhindert als gefördert.” (REIMERS; ZIEMER, 2012, p.56/57).

em ação ou conhecimento tácito.” (ROMS, 2012, p. 207, tradução minha) são algumas dessas possibilidades.

A pesquisa artística que proponho se aproxima também da noção de “embodied research”, ou pesquisa incorporada. Já desde a primeira década do século XXI, esse termo vem ganhando cada vez mais espaço na relação com a dança e a performance, destacando a possibilidade de se escrever e refletir a partir do corpo, isto é, a partir de atos de dança e performance, bebendo na fonte de outras disciplinas (fenomenologia, etnografia e antropologia são alguns dos exemplos). (cf. ALBRIGHT, 2013).

Uma pesquisa incorporada na área da tradução, isto é, que se dá no corpo e a partir do corpo, pressupõe outros tipos de questionamentos, em relação àquela que se dá no campo de reflexão e análise tradutória. Pois, enquanto pesquisadora, me encontro também na posição de pesquisa, e como tradutora, sou também tradução, dentro das performances que organizo. Se opero no âmbito da pesquisa incorporada, opero igualmente no que chamaria de *tradução incorporada*, na qual que não se prevê separar o corpo do processo tradução, tampouco do processo de reflexão. Uma tarefa difícil, à medida que arranha um paradigma central de qualquer pesquisa científica: a objetividade. Como lidar, assim, com o fato de eu ser objeto da minha própria pesquisa? É possível refutar um ideal de objetividade em prol de uma outra forma de conhecimento?

A arte, de forma geral, é capaz de gerar conhecimento. Um tipo especial, no entanto,

que pouco se deixa aproximar ao entendimento de conhecimento como extração de informação abstrata, e que é incompatível com a teleologia e a instrumentalidade a partir das quais o conhecimento na universidade é definido. (ROYO; SÁNCHEZ; BLANCO, 2012, p. 26, tradução minha)⁴⁷.

Esse conhecimento, na sua estranheza inerente, se deixa aproximar do que Lévi-Strauss chama de “pensamento selvagem”, como sugerem

⁴⁷ Trecho em alemão: “ (...) die sich kaum an das Verständnis von Wissen als Entnahme abstrakter Information annähern lässt und die inkompatibel ist mit der Teleologie und Instrumentalität, mit der wir Wissen in der Universität definieren.” (ROYO; SÁNCHEZ; BLANCO, 2012, p. 26).

Zimer e Reimes (cf. 2012, p. 47). Em livro homônimo, Lévi-Strauss entende o “pensamento selvagem” enquanto aquele “em seu estado indomado, distinto de uma mente cultivada ou domesticada”, mas de nenhuma forma enquanto um “pensamento de selvagens nem de uma humanidade primitiva ou arcaica.” (LÉVI-STRAUSS, 1966, p. 219, tradução minha). O pensamento selvagem e o pensamento artístico se correlacionam à medida que não sei deixam prender pelas paredes da eficiência, da utilidade, do avanço científico. Eles resultam, antes, de seus afetos, e dependem deles e de sua relação com quem pesquisa para que o trabalho tenha sentido. (cf. ROYO; SÁNCHEZ; BLANCO, 2012, p. 28).

Outro argumento que se coloca na discussão sobre a natureza do conhecimento que emerge através da arte tem relação com a forma de se produzir conhecimento. A ideia de que a cultura se desenvolveria enquanto um processo linear é um entrave nesse sentido. As evoluções nesse âmbito não seguem

uma linha de avanço, mas tratam dos mesmos temas ao longo do tempo, cada vez com um foco distinto. Não se trata tanto de articular novas declarações, de formular os problemas de uma nova maneira (...). Essa atividade não é motivada necessariamente através da aquisição de conhecimento ou através de novo conhecimento, mas pelo desejo de conhecer (*Wissbegier*) e o desejo de entender (*erfahren*) algo em relação ao material ou ao campo em que se pesquisa. (ROYO, SÁNCHEZ, BLANCO, 2012, p. 28, tradução minha).

A arte seria regida por uma disfunção: seu desejo não está em flertar com a verdade de uma solução categórica, mas em criar novos problemas. A pesquisa artística, da mesma forma, não está interessada em buscar soluções, mas em constantemente desafiar o que já se deu por solucionado. Talvez a pesquisa artística não sirva para, em primeira linha, criar conhecimento, mas para galgar caminhos a outras formas de conhecimento e de se definir conhecimento. A noção de pesquisa artística se vincula pelas entranhas da proposta da minha pesquisa e da poesia de Barros.

A busca por perguntas se apresenta, assim, enquanto um caminho alternativo ao “entendimento teleológico de pesquisa” (ROYO; SÁNCHEZ; BLANCO, 2012, p. 30), cujo interesse se limita apenas ao

resultado. Essa pesquisa, por exemplo, é motivada por uma questão clara: como traduzir em corpo a poesia de Manoel de Barros? No entanto, é claro também que ela não se propõe a buscar uma resposta categórica ou uma solução única. A intenção da pesquisa, evidenciada pela sua pergunta, não é acalmar o ponto de interrogação e “como” que indica o questionamento. Antes, ela se sugere como impulso para discutir a tradução a partir do corpo. A tradução enquanto caminho do sensível, como sugere Barros, enquanto forma de entendimento pelo corpo, não é “solucionada”, mas, enquanto possibilidade, é trazida à tona. Seu resultado direto é treinar o olho para enxergar outras perspectivas.

Os autores citam ainda a imaginação enquanto um fator definidor da pesquisa artística. Esta teria duas facetas: a imaginação que rearranja conexões e reorganiza a ordem e a relação entre as coisas; e a imaginação projetiva, isto é, aquela que se lança a imaginar novas realidades possíveis e que se assume como um primeiro passo para que essa realidade seja, efetivamente, transformada. Entendo que, no âmbito da presente pesquisa, esses dois sentidos se retroalimentam. Manoel de Barros e sua poesia imaginam uma nova relação entre as palavras, a partir da qual eu agora projeto uma nova realidade – uma que se efetiva no corpo e no espaço público.

De forma geral, todos esses pontos que definem uma pesquisa artística são incorporados por uma questão primordial: qual o objetivo de uma pesquisa desse gênero? Para onde ela pode levar – a arte, a academia, a pesquisa?

Nesse sentido, não se pode nem se deve tratar de uma academicização da pesquisa em arte, ou de um ajuste aos padrões de avaliação científicos. Pelo contrário: a pesquisa artística pode contribuir questionando, rompendo e transformando convenções e hierarquias rígidas nos sistemas científicos (ou melhor, nos sistemas de conhecimento) distintos dentro dos quais a pesquisa se estabelece. (BRANDSTETTER, 2013, p. 65, tradução minha)⁴⁸.

⁴⁸ Trecho em alemão: “Dabei kann und soll es nicht darum gehen, Forschung in der Kunst zu akademisieren, oder an die Standards von Wissenschafts-Evaluation anzupassen. Im Gegenteil: Forschung kann, als künstlerische, dazu beitragen, verfestigte Konventionen und Hierarchien in den unterschiedlichen wissenschaftlichen (beziehungsweise Wissens-)Systemen, in denen Forschung

Como destaca Brandstetter, uma pesquisa artística tem o potencial de questionar convenções em sistemas científicos. E isso se inicia pela alteração do discurso e daquilo que o sustenta. Enquanto o discurso dominante de pesquisa apresenta “perspectiva de terceira pessoa, prática representacional, critérios externos, corpos dóceis, como parece” (FORTIN, 2012, p. 134), o discurso alternativo oferece “perspectiva de primeira pessoa, prática experiencial, critérios internos, autoridade sensual, como se sente.” (FORTIN, 2012, p. 134).

Ao sugerir alterações nos paradigmas de pesquisa, pesquisas desse gênero expõem a fragilidade de abordagens puramente quantitativas e qualitativas, abrindo espaço para outros caminhos, que extrapolam a expressão artística. No caso de uma pesquisa em dança, o conhecimento gerado pode ser relevante “para o contexto da pesquisa num âmbito bem mais amplo”, à medida que reconquista “um território de produção de conhecimento que lhe é próprio e único, além de fundamental para a integração das várias faculdades e aspectos numa contemporaneidade fragmentada, separatista e dessensibilizante.” (FERNANDES, 2013, p. 23). Em outros termos, diria que a pesquisa artística ratifica uma forma de existência. No caso dessa pesquisa, sua contribuição é reconhecer formas laterais de se criar conhecimento como vias também transitáveis e, mais ainda, necessariamente transitáveis. Barros confirma: “Nosso conhecimento não era de estudar em livros/ Era de pegar de apalpar de ouvir e de outros sentidos./ Seria um saber primordial?” (BARROS, 2013[2010], p. 418). Assegurar a existência desses outros saberes é legitimar a ética da alteridade.

angesiedelt ist, zu befragen, aufzubrechen, zu transformieren.” (BRANDSTETTER, 2013, p. 65).

5

Um ser atônito⁴⁹

O objetivo desse capítulo é introduzir Manoel de Barros e sua poesia, percorrendo pedaços de sua obra e de sua fortuna crítica. Juntando pedaços de poeta e de poesia, esse capítulo introduz os principais pontos de interesse para a pesquisa. Um deles, a figura do Estranho, ganha principal relevância por incorporar aquilo que não se deixa apreender racionalmente, uma das essências poéticas de Barros que reverbera na proposta da presente pesquisa. Aprofundo-me nessa figura, e assumo com isso que a base para a compreensão da obra do poeta é ancorada num chão de incompletude e estranheza.

Palavra-chave: Manoel de Barros; Poesia; apontamentos poéticos; estranho; estranheza

⁴⁹“Desejar ser”, *Livro sobre nada* (BARROS, 2013 [1996], p.313): “Com pedaços de mim eu monto um ser atônito”.

Se me fosse dada a tarefa de localizar a poesia de Manoel de Barros num mapa epistemológico, apontaria com meu dedo não para um espaço fixo, determinado e delimitado por linhas grossas, mas para um lugar de cruzamento. Barros não esconde: sua poesia vem de um local de comunhão, vem da possibilidade de transfusão entre ele, poeta, e as formigas do chão, as garças, a aranha.

Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação. Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. (BARROS, 2015, p.18)

A poesia de Barros emerge da possibilidade de entrelaçamento entre ele, poeta, e tudo aquilo que é matéria de sua escritura. A distinção entre espaços internos e externos – o que é poeta, o que é poesia – parece diante dessa “visão comungante e oblíqua das coisas.” (BARROS, 2015, p. 18). Essa condição é ponto de partida para a tarefa à qual se propõe este capítulo: introduzir a obra de Barros.

Há, literalmente, dois pontos que gostaria de destacar aqui. O primeiro ponto é de exclamação: advirto que a introdução pretendida aqui é inevitavelmente parcial e subjetiva, e lança luz apenas aos elementos da obra de Barros que, segundo meus próprios critérios, interessam à pesquisa. Sua base é, confessadamente, lacunar. Já o segundo ponto é de interrogação: tendo em vista o objetivo e o caráter subjetivo deste capítulo, pergunto a mim mesmo se é possível apreender o poeta e a poesia sem prendê-los aos limites da minha compreensão. É uma encruzilhada. A única salvação deste capítulo estaria em não tentar encontrar um verdadeiro Manoel de Barros ou um verdadeiro significado em suas poesias.

O que proponho aqui, portanto, é uma busca às avessas. Andar por lugares nenhuns da obra de Barros, visando ao desencontro. E há muitas vias para dar início a essa busca. Organizar uma tabela, listando “maneiras de analisar um poema, de julgá-lo e de falar dele”, como observa o filósofo e poeta francês Paul Valéry (1871-1945) no ensaio “Questões de poesia” (2011 [1935]), seria uma via fácil e pragmática. No entanto, uma empreitada desta natureza se mostra incoerente, à medida

que tem por base o oposto daquilo que pretendem a poesia e o poeta. Pois seu destino inevitável é aquilo que Valéry chama de “espírito antipoético.” (cf. VALÉRY, 2011 [1935]).

Querer “distinguir no verso o conteúdo e a forma; um tema e um desenvolvimento; o som e o sentido; considerar a rítmica, a métrica e a prosódia como natural e facilmente separáveis da própria expressão verbal, das próprias palavras e da sintaxe” (VALÉRY, 2011 [1935], p. 193) seriam sintomas desse espírito antipoético. Ao invés de dissecar a poesia, tornando-a matéria de prosa e escancarando uma insensibilidade poética, Valéry sugere outro caminho: o que é preciso mesmo é introduzir o “universo de linguagem que absolutamente não é o sistema comum das trocas de sinais por atos ou ideias” (VALÉRY, 2011 [1935], p. 193).

Seria dispendioso montar uma tabela a fim de apresentar a obra de Barros, seja através de títulos, edições e traduções, seja por meio de manobras antipoéticas, analisando o verso e distinguindo suas peculiaridades semânticas, sintáticas, fonéticas. Por outro lado, seria mais fácil do que apresentar o universo de linguagem que se relaciona ao “estado poético” da obra de Barros, isto é, à poesia enquanto ser, entidade pouco tangível. Pois, se a obra física – isto é, a matéria verbal da poesia – pode ser apreendida de maneira sistemática, o estado poético, a poesia enquanto ser, é fugaz (cf. VALÉRY, 2011[1935]).

Um possível caminho para adentrar o estado poético de sua poesia é o próprio poeta. Mas qualquer intento biográfico, embora útil, pode ser também ingrato por pelo menos duas razões. Primeiro: como biografar Barros?

Não sou biografável. Ou, talvez seja. Em três linhas.

1. Nasci na beira do rio Cuiabá.

2. Passei a vida fazendo coisas inúteis.

3.guardo um recolhimento de conchas. (E que seja sem dor, em algum banco da praça, espantando da cara as moscas mais brilhantes).

(BARROS apud WALDMANN, 1990, p. 11).

É evidente: qualquer tentativa neste sentido empobreceria suas memórias, inventadas ou não, bem como suas sombras e manchas cegas. Barros, afinal, é poeta que “se aloja em uma região imperceptível aos olhos daqueles que só percebem o já visto, o etiquetado.” (SOUZA, 2010, p. 59). Esta qualidade, que contradiz a objetividade e linearidade de

qualquer tipo de análise biográfica, parece ser a essência de seu ser poeta e sua poesia.

Contudo, parece-me ainda necessário conhecer o poeta. Não por meio de dados, datas e fatos, mas justamente por aquilo que compõem seu corpo poético: a sua poesia. É nela que se expressa não apenas o eu lírico do poeta; ela mesma é o poeta, em si:

Eu sou dois seres.
O primeiro é fruto do amor de João e Alice.
O segundo é letral:
É fruto de uma natureza que pensa por imagens,
Como diria Paul Valéry.
O primeiro está aqui de unha, roupa, chapéu
e vaidades.
O segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades
frases.
E aceitamos que você empregue seu amor em nós.
(BARROS, 2013 [2004], p. 45)

Na vida e na obra, poeta e poesia comungam. Essa condição escancara o espaço do “entre”, o vão entre um e outro, como o único caminho para acessá-los. É preciso olhar para a sua poesia, mas é preciso, igualmente, enxergar que há um “homem de carne e osso que se esconde atrás das palavras mostrando-se concha, caracol colado à pedra, que, pela sua poesia, vai se transformando numa voz que institui os poemas, neles traçando o contorno de uma personagem.” (WALDMANN, 1992, p. 11). A presença desse homem de carne e osso, que se mostra concha por trás das palavras, faz com que seja imprescindível traçar essas linhas biográficas por dentro de seu ventre poético. É necessária colhê-lo em suas letras – entre poemas, prosas poéticas, entrevistas, cartas – e nas letras daqueles que escreveram com e sobre ele.

A segunda razão para questionar essa empreitada biográfica está no silêncio que ela traz. Supõe-se que, à cada leitura, o poeta se aproxima, mas o que se aproxima mesmo é um silêncio, o silêncio que vem de qualquer desejo de nomear o que não tem nome. Barros parece querer lembrar isso a seu leitor e a sua leitora, ao citar um trecho de *O Inominável* (2009), de Samuel Beckett: “Devo falar agora de mim/ isso seria um passo/ na direção do silêncio.”(BECKETT apud BARROS, 2013 [1991], p. 253).

O silêncio, no entanto, é componente essencial à poesia. É o que dá contorno às letras de Barros:

Jorge Luis Borges afirmou, mais de uma vez, seu desejo de se tornar um homem invisível. O filósofo catalão Rafael Argullol define a poesia como “a destilação do silêncio.” Em um dos versos das Memórias inventadas, o poeta Manoel de Barros confirma este elo essencial entre a escrita poética, o desaparecimento e a mudez: “Uso a palavra para compor meus silêncios.” Esse apego ao recolhimento é, no caso de Manoel, uma estratégia que cobiça o nada. Uma arte da meditação. Está escrito em O guardador de águas: “Não tenho bens de acontecimentos. / O que não sei fazer desconto nas palavras. (CASTELLO, 2015, p. 14).

Assumindo as limitações que impõem esse silêncio, mas também a infinidade de possibilidades que ele autoriza, proponho introduzir a poesia de Barros e seu universo de linguagem a partir do próprio Barros. Nessa busca por me aproximar do poeta e do silêncio que habita sua palavra, lanço mão de poesia, mas também de entrevistas, cartas e reflexões de admiradores e conhecedores do poeta e da sua obra.

O presente capítulo se estrutura a partir da obra *Matéria de poesia* (2013 [1970]). Naquele livro, Barros apresenta as coisas que lhe servem para poesia: cacos, grampos, besouros, tesouros sujos de mato, um homem que possui pente e árvore, pedras, adjetivos, loucos, trastes. De forma parecida, esse capítulo tenta reunir justamente a matéria poética de Barros, aquilo que compõe a obra do poeta, dando ênfase ainda a “tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima”, “tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma”, “todas as coisas cujos valores podem ser disputados no cuspe à distância” (cf. BARROS, 2013 [1970], p. 134).

Diversos elementos da poesia de Barros se cruzam, conversam, se entrelaçam. Lanço-os pelo caminho que vai, por si, se desenhando ao longo das páginas, mas que já nasce marcado menos por palavras e mais por silêncios, suspiros e arquejos. Não viso a prender, nem mesmo a apreender a poesia e o poeta na superfície de papel. Sigo atenta ao perigo desse desejo, mesmo que oculto no fundo dos dedos que digitam.

5. 1 Um percurso (anti)poético

Mesmo que de maneira superficial e até um pouco antipoética, em oposição inclusive ao que me propus a fazer nas primeiras linhas deste

capítulo, a primeira matéria poética que apresento é o conjunto de obras do poeta. Busco, com isso, familiarizar o leitor e a leitora com a extensa produção do poeta e algumas das características gerais de sua obra, ambientação necessária para os fins deste trabalho.

O primeiro livro de Manoel de Barros nasce da infância. *Poemas concebidos sem pecado* (2013 [1937]) traz esse tema desdobrado em textos de prosa poética e com a força da língua regional que o cercava enquanto menino, menino esse que cresceu entre Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, foi estudar no Rio e “voltou de ateu” (BARROS, 2013 [1937], p. 16), contrariando o desejo da avó – assim é Cabeludinho, seu primeiro personagem.

Poucos anos mais tarde, Barros lança *Face imóvel* (2013 [1942]), pelo qual vira notícia (cf. VILLELA, 2014). Naquele mesmo ano, aos 25, sendo reconhecido pelo seu poder de síntese. Já em *Poesias* (2013 [1947]), Barros evoca lembranças e apresenta uma imagem poética que se aproxima “da dramaticidade em tom menor do modernismo, um sentimento do mundo cuja graça está no deslocamento da perplexidade existencial para uma modorrenta vida provinciana (aí incluídas cidades grandes com resíduos interioranos).”⁵⁰

Apesar de estarem, até certo ponto, relacionadas, essas primeiras obras do poeta se diferem das que seguem em inúmeros aspectos. *Compêndio para uso dos pássaros* (2013 [1960]), *Gramática expositiva do chão* (2013 [1966]) e *Matéria de poesia* (2013 [1970]) alçam a poesia de Manoel a outro nível. Elas “concretizam o projeto literário do poeta, que até então era um embrião: a poesia vista como algo lúdico, a comunhão com todos os seres, a volta à infância como metáfora de recriação do universo pela linguagem.” (PINHEIRO, 2011, p. 11). Dentro desse mesmo projeto, insere-se ainda *Arranjos para assobio* (2013 [1980]), que enaltece os verdadeiros bens de seu ser enquanto fazedor de poesia. Entre eles, “um fazedor de inutensílios, um travador de amanhecer, *uma teologia do traste*, uma folha de assobiar, um alicate cremoso, uma escória de brilhantes, *um parafuso de veludo* e um lado primaveril.” (BARROS, 2013 [1980], p. 161, grifos do autor).

Livro de pré-coisas (2013 [1985]) é reconhecido como um livro de anunciação, por tratar das coisas antes de elas se tornarem coisas. É um “roteiro para uma excursão poética no Pantanal” (BARROS, 2013 [1985],

⁵⁰ Cf. PINTO, Manuel da Costa. “Livros revelam regularidade de estilo de Manoel de Barros”. Publicado em: 17 abr. 2010. 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1704201016.htm>. Acesso: 22 nov. 2015.

p. 183), como sugere o subtítulo do livro, que se constitui no transfazer dessa natureza que habita a obra do poeta. E nesse transfazer, o poeta estabelece um costume: o de arejar a linguagem, tal qual as minhocas arejam a terra (cf. BARROS, 2013 [1985]). Aqui, Barros assume a anunciação como centro de sua obra. Sua busca enquanto poeta é o que vem antes, o “pré-”, o que antecede a nomeação, o símbolo, o significado. Como “des-”, o prefixo “pré-” amplia os sentidos de palavras e imagens nos textos de Manoel, e enaltece o interesse do poeta pela chamada “linguagem adâmica” (cf. BARBOSA, 2013), que data das origens do verbo.

Guardador de Águas (2013 [1989]), que remete a Fernando Pessoa e a seu *O Guardador de Rebanhos* (2013 [1989]), aumenta os deslimites de sua poesia. Novas molecagens de idioma são enriquecidas também pelos desenhos poéticos feitos pelo próprio poeta. Eles ilustram o capítulo sobre os “passos para a transfiguração” de Bernardo da Mata e acrescentam uma outra dimensão imagética ao seu fazer poético. Também é nesse livro que Bernardo da Mata ganha forma de letra pela primeira vez. Embora seja frequentemente referido enquanto “alter ego” do autor, a potência maior dessa personagem é outra: está em fazer “encurtamento de águas”, em tentar “encolher o horizonte” e constantemente se inventar a si mesmo (BARROS, 2013 [1989], p. 219-220).

Em *Concerto a céu aberto para solos de ave* (2013 [1991]), Manoel introduz outro personagem: Aristeu, um homem que “inventava descobrimentos” (BARROS, 2013 [1991], p. 265), e no olho de quem “paisagens vadiavam” (BARROS, 2013 [1991], p. 266). Para além do nascimento de Aristeu, a essência deste livro está no concerto de sons que Manoel compõe com suas palavras, concerto esse que “procura ressonâncias miméticas na vida vegetal, forjando sons de raízes e córregos.” (PINHEIRO, 2011, p. 11).

O Livro das Ignoranças (2013 [1993]), por sua vez, cria um espaço poético para o “apogeu do chão”, como falou certa feita Millôr Fernandes⁵¹. Nesta obra, a palavra de Manoel de Barros se consoma em três partes: quando o poeta apresenta sua didática da invenção; ao tratar dos deslimites da palavra; e quando transforma o seu pequeno mundo, esse mundo de árvore e rio, em matéria de poesia, como no seguinte verso:

⁵¹ Cf. MENEZES, Edna. “Manoel de Barros: O poeta universal de Mato Grosso do Sul”. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ednamenezes1.html>. Acesso em: 29. out. 2015.

“Quando o rio está começando um peixe,/ Ele me coisa/ Ele me rã/ Ele me árvore.” (BARROS, 2013 [1993], p. 291).

Em 1996, com a publicação de *Livro sobre o nada* (2013 [1996]), Manoel alcança o “ápice de sua busca poética.” (PINHEIRO, 2011, p. 12). A partir daí, torna-se ainda mais palpável o seu desejo de atingir essa “nadez” das coisas, bem como aquelas coisas que usam “o abandono por dentro e por fora” (BARROS, 2013 [1996], p. 303). A recriação dos mundos se dá por meio da criação lúdica da linguagem, uma linguagem cuja etimologia remete ao “idioleto manoelês arcaico (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas)” (BARROS, 2013 [1996], p. 314); uma linguagem que amolece as paredes enrijecidas da gramática; uma linguagem que busca “atrapalhar as significâncias” (BARROS, 2013 [1996], p. 314); uma linguagem que entende o despropósito como sendo “mais saudável do que o solene” (BARROS, 2013 [1996], p. 314). O poeta esclarece seu método entre parênteses: “(Para limpar das palavras alguma solenidade – uso bosta).” (BARROS, 2013 [1996], p. 314).

A linguagem de Barros é regida pela negação ao lugar-comum e pelo desejo de assumir a palavra em toda a sua força. Está nisso a própria força do poeta, “detentor de um profundo conhecimento de elaboração poética, assim como de uma ampla tradição centrada no uso e valor da palavra” (LANDEIRA, 2009, p. 98). A crença na potencialidade da palavra fica ainda mais explícita em *Retrato do artista quando coisa* (2013 [1998]). Nesta obra, Barros apresenta uma linguagem que se aproxima da infância, agramatical, enaltecendo o que ele chama de “instinto linguístico”. O poeta ensina: é por meio desse instinto, e “não é por fazimentos cerebrais que se chega ao milagre estético.” (BARROS, 2013 [1998], p. 348).

Em *Ensaios Fotográficos* (2013 [2000]), Barros expande seu projeto por meio de tentativas de registrar o irregistrável. Ao tentar fazer de imagem palavra, ele se assume enquanto fotógrafo do que não pode ser visto, mas somente sentido. Atinge, com isso, “o reino das imagens, o reino da despálavra.” (BARROS 2013 [2000], p. 354). Já na obra seguinte, *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2013 [2001]), o poeta refaz sua seleção de ínfimos. Como que para justificar o interesse por esses seres – são eles ciscos, passarinhos, formigas, caramujos –, ele descreve a disfunção lírica que o acomete enquanto poeta em sete sintomas:

- 1) Aceitação da inércia para dar movimento às palavras.
 - 2) Vocação para explorar os mistérios irracionais.
 - 3) Percepção de contiguidades anômalas entre verbos e substantivos.
 - 4) Gostar de fazer casamentos incestuosos entre palavras.
 - 5) Amor por seres desimportantes tanto como pelas coisas desimportantes.
 - 6) Mania de dar formato de canto às asperezas de uma pedra.
 - 7) Mania de comparecer aos próprios desencontros.
- Essas disfunções líricas acabam por dar mais importância aos passarinhos que aos senadores.
(BARROS 2013 [2001], p. 371)

A obra *Memórias inventadas – a infância* (2013 [2003]), por sua vez, é um experimento literário do autor, sua entrada no universo da chamada prosa poética enquanto espaço de invenção de memórias e novas possibilidades de linguagem. A autobiografia de Manoel de Barros se confunde com a do poeta ainda mais fortemente neste livro. As relações entre o narrador e o nada são cozidas ao longo do texto, ora de forma explícita, ora implícita, embora o livro trate das “memórias da poesia, e não propriamente do homem, pois é na confluência (ou será confusão?) deste com aquela que se dão as pequenas narrativas que compõem o volume.” (SOUZA, 2012, p. 100).

De toda forma, pouco importa categorizar ou questionar o tipo de autobiografia de Barros. Elas se inserem na “profusão de tipologias para as mais diversas linhagens da palavra autobiográfica.” (SOUZA, 2012, p. 100), e se revelam como um brotar de possibilidades de leitura, a partir da infância, a partir do homem que escreve sobre (e da) infância, a partir da palavra que cria mundos reais porque inventados. Com *Memórias inventadas – a segunda infância* (2006) e *Memórias inventadas – a terceira infância* (2008), o poeta completa a sua autobiografia poética de invenção.

Em *Poemas Rupestres* (2013 [2004]), Barros lança ainda mais luz sobre seres de sombra, desprezados, pré-coisas, sobre o lúdico, a infância, elementos centrais de seu projeto poético. Esses elementos percorrem também *Menino do Mato* (2013 [2010]), o último livro publicado pelo autor ainda em vida e mais uma prova de que suas palavras se acasalam, “se ajuntam uma na outra por amor e não por sintaxe.” (BARROS, 2013

[2010], p. 418). Embora o sujeito do título do livro seja o “Menino”, a obra é fruto do Mato do Menino: ela traz textos de prosa poética, aforismos e versos curtos que fazem referência à natureza da obra do poeta e confirmam, continuamente, que “escrever o que não acontece é tarefa de poesia.” (BARROS, 2013 [2010], p. 426).

Dentro do conjunto da obra de Manoel de Barros, destacam-se ainda os seus livros infantis, nos quais a expressão poética se abre à criança. Por ter vivido três infâncias, ele sabe como poucos falar a “língua de brincar.” (BARROS, 2013 [2007], p. 468) da infância. É o que pratica em *Exercícios de ser criança* (2013 [1999]), *O fazedor de amanhecer* (2013 [2001]), com ilustrações de Ziraldo, *Cantigas por um passarinho à toa* (2013 [2003]), *Poeminha em língua de brincar* (2013 [2007]) e *Memórias inventadas para crianças* (2010), com iluminuras de sua filha Martha de Barros. Embora a criança seja ela uma das principais fontes de todo seu trabalho, essas obras conversam especificamente com esse público que, no entendimento de Barros, abrange não somente a criança em idade, mas aqueles que sabem criar.

Apesar da vasta obra, Manoel é um poeta de poemas inéditos: muitos de seus textos ainda não foram publicados, e seguem repousados em gavetas⁵², nas correspondências diversas e dispersas que trocou com jornalistas e intelectuais, e em seus cadernos de rascunho, onde esculpia suas palavras a lápis. A lista acima inclui apenas aqueles textos publicados ao longo de sua vida. É, por isso, uma apresentação incompleta, e exige de quem lê aceitar que a incompletude que, desde sua morte, em 2014, aumentou de tamanho.

5.2 Aceitar que a incompletude

Barros se apresenta pelo duplo: é ser “fruto do amor de João e Alice” é ser lettral. Mas uma leitura superficial de sua obra faz notar que a diferença entre esses dois é tênue, se é que de fato existe. O poeta Manoel se confunde o tempo todo com o menino, com o homem, com o velho Manoel, e os vestígios das histórias de cada um ora se escondem no fundo da palavra, ora se exibem na sua superfície. É a palavra que revela também o caráter fugidio e arredio de um poeta consagrado por Carlos

⁵² A filha do poeta, Martha de Barros, é responsável pela organização e manutenção do acervo pessoal de seu pai. Disponível em : <http://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/manoel-de-cabelos-ainda-pretos-esta-entre-registros-ineditos-do-poeta-para-2016>. Acesso em: 21 nov. 2015.

Drummond de Andrade como o maior do Brasil⁵³ e reconhecido, embora tardiamente, pelas mãos de Millôr Fernandes e Antônio Houaiss. Isso se dá, admite o poeta, “por minha culpa mesmo. Sou muito orgulhoso, nunca procurei ninguém, nem frequentei rodas, nem mandei um bilhete.”⁵⁴

O pouco que Manoel revelou de si foi, para além de sua poesia e seus textos de prosa poética, também por meio das (raras) entrevistas que concedeu. Na mesma medida elas, contudo, oferecem pouco conforto: distorcem quando se pensa enxergar, confundem quando se pensa entender, e confrontam quem lê com uma larga zona de silêncio.

Detenho-me brevemente numa dessas entrevistas, concedida no final da década de 90 a Luiz Castello, então jornalista do Estado de São Paulo. A entrevista se deu por escrito. Era essa a condição do poeta para atender, na maior parte das vezes, às solicitações de jornalistas. Em uma das entrevistas gravadas que concedeu, ele, pouco à vontade na posição de entrevistado, culpa a palavra falada pelo seu desconforto – esta, diz ele, seria muito traiçoeira.⁵⁵

Entre o dia em que Castello enviou-lhe as perguntas e o dia em que recebeu as respostas, deu-se um longo período de insistência e ansiedade. Neste ínterim, Castello e Barros trocaram apenas algumas palavras ao telefone, e foi com base nelas que o jornalista antecipou seu próprio Manoel de Barros. Esse, diria o jornalista, se enquadrava no “perfil de um interiorano, um caipira dos pântanos, um homem reservado e de poucas palavras, que qualquer repórter mais afoito poderia machucar seriamente.”⁵⁶ Tempos depois, ao encontrar o poeta pessoalmente, Castello sentiu como se tivesse levado “uma rasteira”, uma que lembraria as rasteiras dos próprios versos de Barros.

⁵³ Cf. Revista Cult. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2012/05/leia-poema-inedito-de-manoel-de-barros/>. Acesso em: 29. out. 2015.

⁵⁴ Cf. MENEZES, Edna. “Manoel de Barros: O poeta universal de Mato Grosso do Sul”. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ednamenezes1.html>. Acesso em: 29. out. 2015.

⁵⁵ Cf. DOMINGOS, João. “Cautela e poesia em entrevista inédita de Manoel de Barros”. Publicado em: 13. nov. 2014. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura-cautela-e-poesia-em-entrevista-inedita-de-manoel-de-barros.1592199>. Acesso em: 29. out. 2015.

⁵⁶ Cf. Entrevista a José Castello. “Manoel de Barros faz do absurdo sensatez”. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castell11.html>. Acesso em: 29. out. 2015.

Imaginava Manoel de Barros magro e triste, mas ele é gorducho e enérgico. Imaginava um homem ingênuo, que passasse os dias entre cachorros e passarinhos – mas ele ouve concertos clássicos, lê Kant, Benjamin e Roland Barthes e toma cerveja com psicanalistas. Cai na armadilha de seus poemas. E talvez fosse isso o que, mantendo-se escondido, ele desejasse preservar: os versos. Manoel fala como qualquer senhor respeitável de 80 anos; não fala "torto", como falam seus poemas. É essa fala reta, provavelmente, o que ele chama de timidez: o homem comum que se esconde detrás dos versos insensatos.⁵⁷

Após nove horas de conversa, Castello é advertido pelo poeta: o verdadeiro Manoel de Barros não era o que havia ali lhe falado; era, antes, aquele dos versos, habitante da palavra. “É a palavra que me vai desvelando”, ele diz, sabendo que a palavra oral exigida em uma entrevista rouba, justamente, aquele poder de burilar, de construir, de jogar, que a palavra escrita oferece.”⁵⁸ É essa uma das razões pela qual o poeta preferia entrevistas por escrito, as quais chegaram a originar o que Castello considera um novo gênero literário “tão digno quanto qualquer outro.”⁵⁹

À entrevista de Castello, bem como a todas que Barros concedeu em seus 97 anos, caberia a seguinte advertência ao leitor e à leitora: qualquer sensação de esclarecimento daí advinda é falsa. É o que reafirma Castello: após prolongada conversa com Barros, ele deixou a casa do poeta com uma sensação de estranhamento maior do que tinha ao chegar. “Com Manoel de Barros”, revela, “as palavras perdem seu poder de explicar e tornam-se enigmas.”⁶⁰

⁵⁷ Cf. Entrevista a José Castello. “Manoel de Barros faz do absurdo sensatez”. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel11.html>. Acesso em: 29. out. 2015.

⁵⁸ Cf. Entrevista a José Castello. “Manoel de Barros faz do absurdo sensatez”. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel11.html>. Acesso em: 29. out. 2015.

⁵⁹ Cf. Entrevista a José Castello. “Manoel de Barros faz do absurdo sensatez”. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel11.html>. Acesso em: 29. out. 2015.

⁶⁰ Cf. Entrevista a José Castello. “Manoel de Barros faz do absurdo sensatez”. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel11.html>. Acesso em: 29. out. 2015..

As palavras de Castello ajudam a iluminar esse caráter da poesia de Barros: ao lê-la, é preciso estar alerta para não cair na armadilha de querer a tudo nomear e conferir sentidos. Entrevistas podem criar “a ilusão de que, agora, o poeta se aclara, que finalmente sabem quem ele é.”⁶¹ Porém, e aqui faço uso novamente das palavras do jornalista, “não se iludam: ao voltar aos livros, os versos soarão ainda mais estranhos e desconcertantes.”⁶² A conversa de Castello com o poeta oferece, apenas, um novo ângulo para se enxergar Barros. Mas elas não protegem o leitor e a leitora da incompletude do poeta. O que se vê ainda é pouco: em seu entorno e em torno de sua poesia, há inúmeras manchas cegas. “A vida”, diz o jornalista, pode até tranquilizar a poesia – “mas não a doma.”⁶³

Da mesma incompletude também “perece” a fortuna crítica sobre o poeta e os textos que refletem acerca da poesia de Barros, ou de certos aspectos dela – seja, por exemplo em relação à linguagem adâmica que revelam seus versos (BARBOSA, 2003), seja em alusão à poética do deslimite que eles abrigam (SOUZA, 2010). Barbosa (2003), Souza (2010) e demais autores aqui citados, assumem a poesia de Barros como seu próprio barro, como a matéria-prima de sua invenção. Evitam a todo custo analisá-la, diagnosticá-la, fazer negócios com ela, cientes de sua condição escorregadia de poesia.

Há, no entanto, um desejo comum que anima esses autores, não obstante a dificuldade que impõe a incompletude. Esse desejo não está vinculado meramente à vontade de compreender, interpretar e submeter a obra do poeta a exames e operações a fim de lhe extrair sentidos. Esse desejo parece ter origem na própria obra de Manoel, como um eco a soar de dentro da própria obra. Isso remete ao que Walter Benjamin denomina “traduzibilidade”, e que apresentei no quarto capítulo. Retomo-a aqui enquanto uma noção que evoca a potencialidade de uma obra, isto é, tudo aquilo que ela ainda pode vir a ser. Nesse sentido, uma obra não é entendida em termos de “original enquanto texto temporal e espacialmente delimitado, para não dizer, mais propriamente, fechado”

⁶¹ Cf. Entrevista a José Castello. “Manoel de Barros faz do absurdo sensatez”. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel11.html>. Acesso em: 29. out. 2015..

⁶² Cf. Entrevista a José Castello. “Manoel de Barros faz do absurdo sensatez”. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel11.html>. Acesso em: 29. out. 2015.

⁶³ Cf. Entrevista a José Castello. “Manoel de Barros faz do absurdo sensatez”. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel11.html>. Acesso em: 29. out. 2015.

(LAGES, 1998, p. 69), mas sim, enquanto potência de significados. A traduzibilidade seria o desejo da própria obra em ser interpretada continuamente, em ser re-traduzida e revelada (potencialmente também em outras linguagens).

A obra de Barros não se deixa encerrar num sentido único: ela se mostra pelo desejo de revelar e *se* revelar em outros sentidos, ou em potenciais traduções, através das quais significados, antes latentes, tomam corpo. Ela não autoriza que seus potenciais infinitos sejam amarrados pelas pontas – ora, Barros e a sua poesia não têm pontas, não têm limites. E sobre o que não tem limites, já dizia Manoel em alusão ao Pantanal (e digo agora em alusão a ele e a seus versos), não é possível passar régua (cf. BARROS, 2013[1985], p. 31).

Barros e sua obra se inserem nessa condição de não-saber, de manchas cegas, de incompletude e silêncios. Embora busque demonstrar esta característica por meio de sua poesia, aponto que os elementos de incompletude são inerentes a qualquer processo hermenêutico, de interpretação. Eles derivam do inevitável *Sinnüberschuss*, o “excedente de sentido” ou o “potencial” de um texto, que é, “ao mesmo tempo, o que permite e também o que provoca o ato criativo tradutório da compreensão e da interpretação, e que atualizam o sentido potencial do texto em questão.” (CERCEL, 2013, p. 267, tradução minha). A possibilidade de interpretação se liga inevitavelmente ao desejo heurístico da obra e, também, à sua própria incompletude. Se a incompletude é, de um lado, o inimigo da leitura de Barros, ela é o elemento que embasa também sua força e potencialidade inventiva à qual, neste trabalho, me agarro.

5.3 Poeta e poesia não se prendem

Aponto previamente que uma biografia nos moldes tradicionais não parece fazer jus ao poeta. Negligenciaria suas áreas de sombra, falsearia suas memórias inventadas. Barros é fugaz e, por isso, exige que qualquer diálogo parta dessa inerente fugacidade, fugacidade essa que permeia tanto o homem Manoel quanto o poeta Manoel. É nesse duplo que ele próprio se reconhece, enquanto “Manoéis”, no plural.

Em muitas das entrevistas que concedeu, o poeta alude a essa fina linha divisória entre seus “eus. Ela estabelece o espaço discursivo de sua poesia como um local “híbrido e ambivalente, de intersecção entre vida e obra” (ARAUJO, 2012, p. 2152). O primeiro evoca o menino que nasceu em Cuiabá, Mato Grosso, em 1916, cresceu no Pantanal de Corumbá, Mato Grosso do Sul, e conviveu por dez anos com a solidão de um colégio

interno no Rio de Janeiro, onde não recebia visita aos domingos; o homem que se formou em Direito, passou mal na única audiência da qual participou e virou advogado do Sindicato dos Peixeiros; o filho que herdou do pai uma fazenda de 14 mil hectares em Corumbá, a seis horas de Campo Grande, a qual mais tarde ficaria aos cuidados de seu próprio filho e de empregados.⁶⁴

Já o segundo “eu” evoca aquele Manoel que se encontra nos versos, o Manoel que virou poeta por não se interessar por outra coisa; o Manoel que é obcecado por literatura e poesia e tanto mais pela palavra, pela estética de (re)criação que ela possibilita, pelo potencial imagético que carrega, pela sensibilidade que ela exige.⁶⁵

Entretanto, apesar da linha que tenta separar estes Manoéis, eles insistem em se comungar juntos ao longo de seus escritos:

Venho de um Cuiabá garimpo e de ruelas entortadas.
Meu pai teve uma venda de bananas no Beco da
Marinha, onde nasci.
Me criei no Pantanal de Corumbá, entre bichos do
chão, pessoas humildes, aves, árvores e rios.
Aprecio viver em lugares decadentes por gosto de
estar entre pedras e lagartos.
Fazer o desprezível ser prezado é coisa que me apraz.
Já publiquei 10 livros de poesia; ao publicá-los me
sinto como que desonrado e fujo para o
Pantanal onde sou abençoado a garças.
Me procurei a vida inteira e não me achei – pelo
que fui salvo.
Descobri que todos os caminhos levam à ignorância.
Não fui para a sarjeta porque herdei uma fazenda de
gado. Os bois me recriam.
Agora eu sou tão acaso!
Estou na categoria de sofrer do moral, porque só
faço coisas inúteis.
No meu morrer tem uma dor de árvore.
(BARROS, 2013 [1993], p. 297)

⁶⁴ Cf. DOMINGOS, João. “Cautela e poesia em entrevista inédita de Manoel de Barros”. Publicado em: 13. nov. 2014. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,cautela-e-poesia-em-entrevista-inedita-de-manoel-de-barros,1592199>. Acesso em: 29. out. 2015.

⁶⁵ Idem.

Ora, o mesmo menino que se criou “entre bichos do chão, pessoas humildes, aves, árvores e rios” e passou a adolescência num colégio interno no Rio de Janeiro, é aquele que leu Oswald de Andrade e Rimbaud. Também o mesmo menino que cresceu no Pantanal de Corumbá é o homem que aprecia “viver em lugares decadentes por gosto de estar entre pedras e lagartos.” É o mesmo que viajou e morou longos períodos em grandes metrópoles do mundo, mas que foge para o Pantanal, suas pedras, seus lagartos, seus bois, que Manoel, quando publica suas poesias. Ele confessa: somente lá é que é “abençoado a garças.” É também esse mesmo Manoel, herdeiro de uma fazenda de gado e a quem apraz “fazer o desprezível ser prezado”, que diz estar “na categoria de sofrer do moral” por só fazer “coisas inúteis.”

Não obstante essa comunhão entre os dois Manoéis, é ao Manoel “letral” que cabe com frequência o epíteto de “poeta pantaneiro.” Essa percepção rasteira não resiste, no entanto, a uma leitura mais atenta de seus versos. Pois, em realidade, não é o Pantanal que guia a sua poesia, mas, sim, “a preocupação com a linguagem” (BARBOSA, 2003, p. 17). O fato de tratar da e com a linguagem faz, aliás, com que sua obra seja relacionada à de Guimarães Rosa, “pelo mesmo colocar em ‘variação gramatical’ os elementos formais da língua portuguesa” (SOUZA, 2010, p. 66), na busca por dar novas formas à linguagem.

Um ponto de intersecção entre os dois está também na maneira como ambos, Rosa e Barros, buscam inserir a natureza em suas obras. Contudo, nem ao Sertão de Rosa nem ao Pantanal de Barros cabe o papel de mera cenografia. Eles são “matéria-prima de suas obras; a natureza é, para ambos, um dos elementos referenciais para onde seu trabalho com a palavra nos remete. Enquanto Rosa leva a linguagem do sertanejo, Barros leva para seus textos as subversões linguísticas das crianças, tontos e loucos.” (BARBOSA, 2003, p. 18). Essa relação com a natureza, que não é apenas cenográfica, mas inventiva, irá também influenciar diretamente nos meus critérios tradutórios.

Para além de Rosa, a obra de Manoel de Barros também é posta em diálogo com a da escritora Clarice Lispector. A “promoção de um certo devir animal que tende a nos fazer pensar um estado da vida que antecede a toda determinação orgânica(...)” remete aos versos do poeta que clamam pelas coisas inominadas, sem forma significativa. A relação com o português Fernando Pessoa é igualmente recorrente. “Pela criação de verdadeiros heterônimos enquanto sujeitos larvares de percepções infra-humanas” (SOUZA, 2010, p. 66), os poetas se cruzam. As múltiplas personagens às quais eles dão vida se encontram na dimensão da palavra

– Caieiro e Bernardo, por exemplo, não apenas personagens, são também poetas.

Contudo, apesar dos inúmeros pontos de contato entre Barros e outros autores, Barros ocupa um lugar singular, à margem da tradição poética brasileira. Ele não se deixa facilmente enquadrar a uma geração ou tradição poética na literatura brasileira, embora, cronologicamente, se insira na geração dos poetas modernistas de 1945.

Mas sua poesia tem pouco ou quase nada em comum com os outros escritores dessa fase. Segundo Berta Waldmann, esta geração ‘inclui nomes díspares, apresentando, em comum, o pendor para certa dicção nobre e a volta, nem sempre sistemática, a metros e formas fixas de cunho clássico (...)’. Ora, sabemos que a poesia de Manoel de Barros andarà na contramão dessa geração (...). Seu projeto vai em direção oposta a esta: mutilar a sintaxe, fazer os verbos deslizarem para substantivos e promover a anarquia formal. (BARBOSA, 2003, p. 16)

Em *Encontros* (2010), livro organizado por Adalberto Müller que reúne trechos de entrevistas com Manoel de Barros, esse se reconhece pelo não-pertencimento àquela geração de 45. Diferente daqueles poetas, Barros não teria sofrido de

reações de retesar os versos frouxos ou endireitar sintaxes tortas. A mim não me beliscava a volta ao soneto. Achava e acho ainda que não é hora de reconstrução. Sou mais a palavra arrombada a ponto de escombro. Sou mais a palavra a ponto de entulho ou traste (...). É dever dos poetas de hoje falar de tudo que sobrou das ruínas e está cego. Cego e torto e nutrido de cinzas. Portanto, não tenho nada em comum com a geração de 45. (BARROS, 2010, p. 42-43).

O poeta e sua poesia permanecem, assim, à margem de uma tradição. “Ao mesmo tempo regional e universal, anárquica e rigorosa, ‘esquizo’ e lúcida, sua poesia traz a intensidade de um *pensamento intempestivo (...) estilo* que emerge desestabilizando as formas de pensar e sentir vigentes.” (SOUZA, 2010, p. 67, grifo do autor). O poeta assume,

assim, uma posição peculiar no cenário literário brasileiro – embora, claramente, não única, tendo em vista que em sua obra ecoam também as singularidades de outros autores. Isso não diminui o fato de ele ser, ara além de poeta, “um pensador, um pensador brasileiro. Certamente, um dos mais originais. Ele faz com as palavras o que Glauber Rocha fizera com as imagens, pondo-as em ‘transe.’” (SOUZA, 2010, p. 22). Ao defini-lo enquanto “brasileiro”, Souza escolhe este termo como referência à natureza “mestiça” da obra do poeta. O autor não alude à mestiçagem de cores da pele, mas sim à mestiçagem de almas, a única que “pode dar nascimento a um estilo ao mesmo tempo singular e plural, poético e filosófico, autóctone e estrangeiro.” (SOUZA, 2010, p. 22).

O fato de a poesia de Barros habitar um espaço que pouco se deixa apreender temporal ou artisticamente, está em relação direta com o pequeno número de trabalhos abordando a obra do poeta (cf. SOUZA, 2010). A isso se associa também à já referida fugacidade de sua obra e a uma suposta dificuldade em entendê-la. O poeta, ele mesmo, reconhece essa percepção expressamente:

O senhor considera sua poesia fácil de entender?

Não. Muito difícil. Tenho um dentista que falou assim: “O senhor não é o poeta Manoel de Barros?” Falei: Por acaso, sou. E ele: “Fui reprovado por causa de um livro do senhor.” Falei: “Tem muita gente que se queixa. Porque eles usam meus livros para o vestibular. Cansei de dizer a eles para não usarem meus livros no vestibular, porque não são fáceis. A linguagem não é fácil. Não tem palavra difícil, mas tem muita imagem. E absorver uma imagem é preciso de uma ginástica na cabeça. Não é um caminho reto. A imagem fala uma representação sem que isso seja contado de uma maneira reta. Então, cria certa dificuldade, por não ser uma narrativa reta, mas fragmentada, cortada. Sinto isso. Os alunos jovens sentem dificuldades de perceber isso. Não digo temer, porque a poesia não é feita para a razão entender, é feita para a sensibilidade absorver. Não é todo mundo que tem

sensibilidade. E quando o aluno não tem sensibilidade, quer entender e não consegue (...).⁶⁶

Inserir um verso do poeta numa prova de vestibular induz inevitavelmente à ilusão de que é possível racionalizar sua poesia. Da mesma forma, seria também falacioso categorizar a poesia de Barros segundo uma determinada corrente, inseri-la numa tradição específica, analisá-la, compará-la e delimitar os seus “critérios antipoéticos”. Mas, por sorte, tanto a poesia de Manoel de Barros quando o poeta têm bases firmes para resistir a esta prisão. Poeta e poesia não se prendem, afinal, e mesmo que se tente, sua natureza lhe salva: “Se você prende uma água, ela escapará pelas frinchas. Se você tirar de um ser a liberdade, ele escapará por metáforas.” (BARROS, 1990, p. 323).

5.4 O volume deságua no corpo

A poesia de Manoel de Barros tem volume. Sugiuro, com isso, aferir-lhe uma dimensão que supera elementos semânticos, passíveis de interpretação. A ela, cabe também uma dimensão não interpretativa, ou não hermenêutica, como diz o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer, de quem pego emprestado a noção de “volume”. A esse respeito, Gadamer faz a seguinte reflexão:

Mas – podemos realmente assumir que a leitura destes textos é uma leitura focada exclusivamente no significado? Não cantamos estes textos? Deveria o processo pelo qual um poema fala ser realizado apenas por uma intenção de significado? Não há, ao mesmo tempo, uma verdade que se encontra em sua performance (uma Vollzugswahrheit)? Este, penso eu, é o dever com o qual o poema nos confronta. (GADAMER apud GUMBRECHT, 2004, p. 64, tradução minha)⁶⁷.

⁶⁶ Cf. DOMINGOS, João. “Cautela e poesia em entrevista inédita de Manoel de Barros”. Publicado em: 13. nov. 2014. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura-cautela-e-poesia-em-entrevista-inedita-de-manoel-de-barros.1592199>. Acesso em: 29. out. 2015.

⁶⁷ Trecho em inglês: “But – can we really assume that the reading of such texts is a reading exclusively concentrated on meaning? Do we not sing these texts? Should the process in which a poem speaks only be carried by a meaning intention? Is there not, at the same time, a truth that lies in its performance (eine

O filósofo torna evidente que a poesia enquanto texto literário transpõe os limites do sentido e passa a se apresentar também enquanto materialidade – neste caso, enquanto som. A poesia aproxima-se de uma presença. Nesse mesmo sentido, Roman Jakobson destaca: é na poesia que “o nexa interno entre som e significado se converte de latente em potente e se manifesta de forma a mais palpável e intensa.” (JAKOBSON, 1970, p. 153).

Aproximo essa noção de volume à poesia de Barros. Ao inventar novos relacionamentos para a palavra, ele cria poemas musicais, multiformes, coloridos – em uma palavra: corporais. Sua presença escapa da página e assume concretude:

Muitas vezes a imagem que produzirá seus versos não nos remete a nenhum sentido, mas a puro jogo de significantes. Este é o principal desejo do poeta: dar à palavra uma concretude. (...) Assim, muitas vezes o que mais importa em seus versos são a sua força rítmica e a materialidade dos significantes. Manoel de Barros mesmo disse: “Penso que meus versos se sustentam no fio do ritmo. Quero que as ressonâncias verbais dominem o semântico.” (BARBOSA, 2003, p. 18).

A poesia de Manoel de Barros nasce e se manifesta plenamente nessa relação de corporeidade. Literalmente, isto se dá através da voz, evidenciado quando se lê a poesia em voz alta. Mas, analogamente, essa concretude pode vir à tona também através de gestos, através do movimento, ganhando volume e materializando ainda mais a presença e a corporeidade que já lhe são inerentes.

A corporeidade da poesia de Barros pode ser que seja literal. É o que sugere o poeta ao anunciar que escreve com o corpo. (BARROS, 2013 [1980], p. 163); ao deixar escapar pela voz do menino do mato que “nosso conhecimento não era de estudar em livros. Era de pegar de apalpar de ouvir e de outros sentidos.” (BARROS, 2013 [2010], p. 418). Daí haver, segundo o poeta, apenas um único caminho para acessar sua poesia: a sensibilidade, que é justamente o corpo enquanto espaço de entendimento

Vollzugswahrheit)? This, I think, is the task which the poem confronts us.” (GADAMER apud GUMBRECHT, 2004, p. 64).

sensível. Poesia serve menos para ser racionalmente apreendida e entendida, e mais para ser incorporada.

Em termos tradutórios, a sensibilidade enquanto premissa para acessar o texto remete ao conceito de *Leibhaftigkeit* (PAEPCKE, 1986) ou *embodiment* (STOLZE, 2011). Embora se refiram ao tradutor em seu processo de tradução, essas noções podem ser ampliadas, abrangendo também uma ideia mais geral de tradução enquanto compreensão. *Leibhaftigkeit*, por exemplo, abarca justamente a noção de compreensão com o corpo (em alemão, *Leib*⁶⁸), e responde diretamente ao que sugere Barros: “Poesia não é para compreender, mas para incorporar.” (2013[1980], p. 163). Como lidar com essa poesia que extrapola o papel e clama pelo corpo?

É preciso partir do papel. A poesia de Manoel de Barros é frequentemente enaltecida pela mudança de olhar que sugere. Essa essência de sua poesia ecoa também com uma postura do corpo. O alcance e a potência política dessa postura poética diante do mundo não podem ser menosprezados. Se ela pudesse ser descrita por um movimento, diria: a poesia de Manoel de Barros é uma poesia de desvio. Não me refiro, aqui, a um desvio metafórico, mas literal. Como quando se desvia de uma pedra na calçada, esse desvio acontece no corpo e resulta inevitavelmente numa alteração de percepção espacial, temporal, de sentido e de ser.

Toda poesia, de certa forma, é da dimensão do corpo. Sem entrar numa discussão fenomenológica, noto, contudo: é enquanto corpo que se percebe o mundo. O “perceber” ao qual me refiro parte de uma constatação primária: vejo, escuto, sinto sempre no corpo, e não fora e ou para além dele. Uma poesia que se assume feita no corpo é uma poesia

⁶⁸ Diferentemente do português, o alemão possui dois termos para expressar a ideia de corpo: *Leib* e *Körper*. Um dos textos mais esclarecedores que li sobre a diferença entre esses dois termos parte da perspectiva fenomenológica de Husserl. Segundo esse autor, enquanto *Leib* teria o sentido de um corpo próprio, um corpo vivo, o termo *Körper* poderia ser empregado para um corpo enquanto materialidade. “Leib tem origem na palavra do alemão medieval *lîp*, cujo uso era primeiramente indiferenciável entre “corpo” e “vida” e só sucessivamente adquiriu o significado de corpo próprio e anímico, separando-se do sentido de „vida”, que por sua vez tornou-se *Leben* no alemão contemporâneo. Já *Körper* é a germanização do latim *corpus* e, portanto, significa corpo morto ou corpo tomado como mera materialidade. Logo, *Körper* é uma generalidade: qualquer conteúdo que sensibilize a consciência, preencha uma forma extensa (tenha um *Dingschema*) e seja sólido, pode ser chamado de *Körper*.” (BARCO, 2012, p.3).

que também assume esse espaço de sensibilidade como fonte de significação.

Assim, quando afirma escrever com o corpo, Manoel de Barros é literal: sua poesia é fruto de uma percepção sensível. Isto não quer dizer que a atenção esteja voltada para o corpo, mas que o corpo, em sua integridade, está atento. E nesse instante, quando o corpo é presente, ele consegue também presenciar o encantamento do nada. Da coisa nenhuma que, de alguma maneira, é tudo o que está ao redor. É desse lugar de presença, de corpo presente, de observação silenciada, contemplativa, lugar mais genuíno para a invenção, é que Manoel de Barros escreve.

Menciono anteriormente que uma das maneiras mais frequentes de se referir a Barros é como o poeta pantaneiro. Mas antes do Pantanal, e também antes da linguagem sobre o Pantanal e sobre as pequenas coisas do chão, antes do arejamento da língua e das tortuosidades da fala, vem o corpo. Um corpo que se mostra fértil para deixar nascer esses elementos na esfera da percepção. Não há aqui uma distinção hierárquica, mas de localização, de partida. Para falar da poesia de Barros, e mais ainda, para falar sobre a tradução da poesia, é preciso começar do corpo, que é onde começa o ato poético.

A dimensão não-interpretativa da poesia de Barros abre, assim, a outras dimensões de entendimento. O corpo é uma delas. Não é mera coincidência que busco investigar, nessa pesquisa, os caminhos de tradução da poesia de Barros em corpo. Pois, como já repito em outros momentos, se é no corpo que tem lugar sua poesia, se é com o corpo que ele escreve, da mesma forma é preciso traduzir.

5.5 O poeta que prefere linguar a narrar

O verbo linguar não se encontra no dicionário. Eu o inventei. Mas já dizia Barros, como tudo o que não se inventa é falso, esse verbo é dos mais verdadeiros. Pela criação deste neologismo, aproprio-me desta ferramenta para ilustrar uma das principais características de sua obra: a recriação da linguagem.

Manoel disse certa feita, em entrevista, que “tinha a noção do valor linguístico da poesia”⁶⁹ já em seu primeiro livro, intitulado *Poemas concebidos sem pecado* (1937). Naquele momento, entendeu que “poesia

⁶⁹ Cf. Entrevista a José Castello. “Manoel de Barros faz do absurdo sensatez”. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castell11.html>. Acesso em: 29. out. 2015.

não é para contar história, poesia é um fenômeno de linguagem.”⁷⁰ Assim, mais do que tecer enredos, dar vida, fazer crescer e fazer morrer personagens, Manoel de Barros aprecia mesmo é palavra. Ainda mais as tortas. Em seus escritos, ele assume uma postura de “desregração” da língua, e uma forte necessidade de errá-la. “Não se trata de um “servicinho à toa”, no entanto, mas sim de uma “atitude de liberdade de artista e de artífice do verbo.” (BARBOSA, 2003, p. 34). Barros é um artista que se debruça sobre a linguagem com o cuidado e a precisão de quem ambiciona destronar “reis e regências” que nela se instauram. A língua é, assim, a ferramenta de sua luta social particular. Não se deve confundir isso com a ideia de uma poesia revoltada: “se há alguma forma de revolta em sua poesia, será por certo a da revolta contra os dogmas, os desmandos e as injustiças que se manifestam na linguagem.” (MÜLLER, 2010, p. 35).

O singular trabalho que opera com a linguagem faz com que Manoel de Barros seja associado ao movimento surrealista⁷¹, também por se distanciar do espaço racional e ir de encontro à soberania do intelecto em seus escritos. Pois é justamente o intelecto e o racional que embasam o entendimento adulto do mundo, ancorada sobre a retidão e a integridade das “definições gramaticais dos seres” (SOUZA, 2010, p. 96), contrapondo-se à percepção “agramatical” da criança (SOUZA, 2010, p. 96). Barros prefere o lugar de fala infantil, presente ainda na fala dos loucos e no falar regional do Pantanal. É dentro desse espaço acrobático que ele constrói a sua poesia.

No entanto, as piruetas linguísticas de Barros também evocam a racionalidade e o equilíbrio das construções do Padre Antônio Vieira. Segundo o poeta, Padre Vieira “se preocupava com a ressonância verbal interna das frases. Em linguagem, ele muitas vezes não era tão católico assim. Depois que comecei a ler o Vieira não parei mais de prestar atenção nas frases.”⁷² Sua influência sobre Barros é sobre o “um trabalho com a

⁷⁰ Cf. Entrevista a José Castello. “Manoel de Barros faz do absurdo sensatez”. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castell11.html>. Acesso em: 29 out. 2015.

⁷¹ Manoel de Barros frequentou, quando jovem, um curso de artes plásticas no Museu de Arte Moderna, em Nova York. Travou contato com diferentes artistas, cuja influência é notável na sua própria percepção da linguagem.

⁷² Cf. Entrevista concedida a André Luís Barros. “O tema da minha poesia sou eu mesmo”. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/barros04.html>. Acesso em: 29 out. 2015.

lógica da linguagem, um ‘apeço pela frase’, não uma atitude alógica surrealista ou puramente subjetiva.” (LANDEIRA, 2009, p. 96).

Se a poesia de Barros não é marcada por uma “atitude lógica surrealista ou puramente subjetiva”, ela é marcada, sim, por uma estética surrealista. As impressões que alguns artistas desse movimento artístico deixaram na obra de Manoel são evidentes. Um exemplo é o pintor Joan Miró (1893-1983), cujo fazer poético em suas pinturas é incorporado por Manoel de Barros no seguinte verso imagético:

MIRÓ

Para atingir sua expressão fontana
Miró precisava de esquecer os traços e as doutrinas
que aprendera nos livros.
Desejava atingir a pureza de não saber mais nada.
Fazia um ritual para atingir essa pureza: ia ao fundo
do quintal à busca de uma árvore.
E ali, ao pé da árvore, enterrava de vez tudo aquilo
que havia aprendido nos livros.
Depois depositava sobre o enterro uma nobre
mijada florestal.
Sobre o enterro nasciam borboletas, restos de
insetos, cascas de cigarra etc.
A partir dos restos Miró iniciava a sua engenharia
de cores.
Muitas vezes chegava a iluminuras a partir de um
dejeito de mosca deixado na tela.
Sua expressão fontana se iniciava naquela mancha
escura.
O escuro o iluminava.
(BARROS, 2013 [2000], p. 356)

A arte de Miró vai além da necessidade do desaprender, e evidencia outro aspecto da poesia de Manoel de Barros: as pré-coisas. Já mencionei anteriormente o valor do prefixo “pré-” em Manoel de Barros. Sua função é redimir as coisas de sua nomenclatura e extrair delas o peso de precisar significar. A poesia de Manoel nasce desse estado de nada ou “natência”, como prefere o poeta, desse lugar antes do nome.

Acho saudável ao poeta partir do inominável, da primeira fala engrolada, dos mistérios iniciais com que a ignorância nos brinda – partir desse ponto para a criação do poema. Então, reaprender a errar

a língua seria encostar-se de novo nos germínios da fala. Começar do início da voz. E esse privilégio de chegar no início da voz, ao seu primeiro balbucio, – esse privilégio é dos poetas. (BARROS, 2010, p. 80).

Sigo com o exemplo de Miró. Como Manoel, o pintor dava início a suas obras a partir de inomináveis. A importância que ambos conferem ao estado niilista das coisas estabelece entre eles um laço visível. A lógica criativa de Barros segue próxima da de Miró, para quem “uma nódoa de mosca na tela podia ser o início de um amanhecer” (BARROS, 2010, p. 80), e tudo que pareceria erro, era sempre antes alavanca para outras pinturas. Tecida por rastros de restos e inutilidades, a obra do pintor catalão e Barros se juntam pelo olhar: “transveem” o feio, conferem valor estético ao lixo, ao erro, ao que não presta (cf. BARBOSA, 2003).

O diálogo entre a poética de Manoel de Barros e a obra pictórica de Miró evidencia-se pela evocação à matéria que se faz de restos focalizando as interfaces do verbal e do visual. No pintor catalão, pontos, manchas e linhas compõem a matéria-prima para a cosmogonia de sua obra. Desses elementos seminais surgem as primeiras figurações de Miró. A presença do “dejeito de uma mosca” e manchas escuras expõem a matéria-prima de sua arte. Várias de suas obras sugerem uma produção não planejada e espontânea de manchas, de formas e linhas semi-abstratas – é o aleatório se transformando em arte. (SILVA, 2014, p. 7).

A presença desses dejeitos de mosca, dessas manchas escuras a expor a matéria-prima da obra de Miró se verifica, sobretudo, no *Livro de pré-coisas* (1985), uma obra que não trata do Pantanal, embora se apresente como um “roteiro para uma excursão poética” naquela região. “Seria antes uma anunciação. Enunciados como que constatativos. Manchas. Nódoas de imagens. Festejos de linguagem” (BARROS, 2013 [1985], p. 183). O Pantanal é a terra fértil que dá poesia em Manoel. Composto de textos de prosa-poética, Manoel encosta-se à natureza para produzir suas pré-coisas.

Andava atrás das casas, como um corgo urbano,

entre latas podres e rãs.

*

Sorna lagarta curta recorta a roupa de um osso.

*

Minhocas arejam a terra; poetas, a linguagem.

*

Se no tranco do vento a lesma treme,
No que sou de parede a mesma prega;
Se no fundo da concha a lesma freme,
Aos reforços da carne ela se agrega;
Se nas abas da noite a lesma treva,
No que em mim faz de escuro ela se trava;
Se no meio da náusea a lesma gosma,
No que sofro de musgo a cuja lasma;
Se no vinco da folha a lesma espuma,
Nas calçadas do poema a vaca empluma!

*

Vaga-lumes driblam a treva.

*

Esse jarro anormal e seus vermes cor de vinho!

(A avidez do obscuro é que me estorva.)

(BARROS, 2013[1985], p. 201-202).

O Livro de pré-coisas (2013[1985]), bem como *Livro sobre nada* (2013[1996]) e *O livro das ignorâncias* (2013[1993]),

expressam o deslimite da Natureza, o ‘nadifúndio’, e o pensamento que apreende e o transfaz em poesia, ou seja, despálavra” (SOUZA, 2010, p. 83). (...) Para apreender o sentido desta [da despálavra], é preciso ‘analfabetar’ em relação ao alfabeto dos saberes doutos e acadêmicos; enfim, falar como Ninguém – e sê-lo, para assim descobrir que “o mundo não foi feito em alfabeto. (SOUZA, 2010, p. 83).

Um mundo que não foi feito em alfabeto é um mundo que se avizinha a sons e a imagens. Um mundo onde a palavra não representa as coisas, onde ela se transforma em “um encadeamento de sons. É o que acontece quando utilizamos uma série de palavras que não nos leva imediatamente a um referente da nossa língua.” (BARBOSA, 2003, p. 38). Um mundo em que a palavra possui volume e deseja ser entendida com o corpo, como falo anteriormente.

Assim como uma mancha assume a força da pintura de Miró, Barros parte de uma palavra torta e bruta para criar sua poesia. “O poeta irá em busca dos *resíduos das primeiras falas, dos balbucios*, do som inaugural, de um lugar onde *a palavra não se fazia nome para explicar*” (BARBOSA, 2003, p. 39, grifos do autor). Ele inaugura um caminho em direção ao que Barbosa denomina de “linguagem adâmica”, uma espécie de pré-linguagem cujos signos se desprendem de seus sentidos de dicionário, empriionados no uso, “até o ponto em que novos sentidos sejam produzidos, ou mesmo que o único sentido seja o da materialidade sonora, o das ressonâncias verbais. (...)” (BARBOSA, 2003, p. 40).

Além de Miró, o poeta teve como forte inspiração para seu linguar a postura poética de Arthur Bispo do Rosário, Cândido Portinari, Marc Chagall, Pablo Picasso e Paul Klee. Este último, sobretudo em relação ao que diz respeito ao ato de desaprender, impactou plasticamente a poesia de Manoel por ter imposto

(...) a si mesmo uma espécie de ‘desaprendizagem’. Embora ele desenhasse de forma precisa e técnica, esta mesma precisão e técnica tornou-se uma fôrma e prisão para as imagens que ele queria exprimir. Uma fôrma/prisão que precisava ser quebrada para que, livres, as imagens pudessem fluir. Então, ele passa a desenhar com a mão esquerda. O artista descobriu-se novamente criança nesta mão: cada desenho era o desenhar de novo nascendo — fazendo-se como novidade, experiência e descoberta. Ao desaprender as formas e códigos da mão direita, Paul Klee redescobriu a pintura e a ele mesmo: reencontrou a alegria da criança cujo brincar e inventar é a coisa mais séria e verdadeira (SOUZA, 2010, p. 65-66).

O estilo de Klee, que “opera a linguagem” por meio das artes plásticas, se vincula ao de Barros justamente por ambos entenderem o brincar e o inventar como “a coisa mais séria e verdadeira”. Com Klee, o poeta fortalece em sua poesia o seu próprio “devir-criança” (SOUZA, 2010, p. 65). No poema “A Máquina de Chilrear e seu uso doméstico”, por exemplo, ele se apropria da criação de Klee, essa máquina de fazer soar passarinhos e cacofonias ilógicas, e emprega-a enquanto instrumento de seu ofício poético (cf. SOUZA, 2010).

A importância de diferentes artistas na obra de Barros se reflete, novamente, no epicentro de seu trabalho poético, isto é, na linguagem,

para retomar o tema desse subcapítulo. Manoel insiste na linguagem – ora, é ela “quem nos tira, aos artistas em geral, do nosso quintal e nos leva para novos altares (...) Não entra aí o falar de coisas maiores ou menores, o que conta é o *modo de falar*.” (BARROS apud MÜLLER, 2010, p. 23, grifo nosso). Barros ecoa aqui até mesmo a voz de George Steiner. Pois é a linguagem “(...)o principal meio de que dispõe o ser humano para se recusar a aceitar o mundo como ele é. (...) Temos a necessidade de refutar, de ‘des-dizer’ o mundo, de imaginá-lo e dizê-lo de outros modos.” (STEINER, 2005, p. 238).

A arte é fruto dessa mesma necessidade. O artista, ourives da linguagem em diferentes esferas, é que se ocupa dessa função (ou disfunção!), não apenas de “des-dizer” o mundo, como sugere Steiner, mas também de transvê-lo:

A arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação
transvê.
É preciso transver o mundo.
Isto seja:
Deus deu a forma. Os artistas desformam.
É preciso desformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades.
(BARROS 2013[1996]: 324)

A poesia de Manoel de Barros se insere nessa que é a função do artista: transver o mundo *na* e *com* a linguagem. Parece, agora, inevitável perguntar *qual* linguagem, de fato, é essa que habita a poesia de Manoel. Mas a mim, parece mais interessante perguntar *como* – como o poeta usa a linguagem em sua poesia? É a isto que nos remete a observação anterior de Barros, de que ao discutir a linguagem, trata-se menos do que se fala e mais do modo de falar.

Falar do modo implica em falar do processo de construção de linguagem. Este processo se liga, inevitavelmente, ao estilo, ao “trabalho de ‘obter uma linguagem’ que complete o poeta, o stylus-bisturi que opera a cirurgia, significante. A poesia surge dessa operação: ela pode ser considerada então como a cirurgia plástica na linguagem.” (MÜLLER, 2010, p. 30). Barros realiza essa cirurgia no âmago do verso, por dentro, entre assonâncias, aliterações, “para não falar no uso frequente de assíndetos, de anáforas, rimas internas e outras figuras de intensificação e repetição. Dois procedimentos retóricos, a silepse e o zeugma

semântico⁷³, estão entre os mais importantes no âmbito dessa poesia.” (MÜLLER, 2010, p. 31).

Ao falar do trabalho de se “obter uma linguagem”, da qual nasce a poesia, Müller faz especial alusão a um aspecto do termo “estilo”, mais especificamente ao que ele chama de aspecto ativo, em contraposição ao passivo.

Há na definição de estilo como estigma um paradoxo interessante: etimologicamente, se o estigma é a marca, o sinal (em termos saussurianos, o significado), o estilo pode ser tomado como o agente dessa marca (*stylus* era justamente o ferro pontudo com que os romanos escreviam nas tabuinhas de cera), correspondendo ao significante saussuriano. O estilo tem portanto um caráter passivo (significado) e ativo (significante): por um lado, representa as “ancestralidades”, o “erro de que se veio”, o estigma, o significado; por outro lado, é o trabalho de “obter uma linguagem” que complete o poeta, o *stylus*-bisturi que opera a cirurgia, significante. (MÜLLER, 2010, p. 29-30, grifos do autor).

No caso de Manoel de Barros, o estilo é justamente o estigma – a linguagem que, errada, faz nascer poesia. É nesse sentido também que o próprio poeta fala do estilo enquanto estigma, uma marca que já carrega “as nuances do indivíduo. O estilo é coisa quase genética. Todo escritor surge de uma doença. Quanto mais um escritor é atingido pela anormalidade, mais seu estilo aparece.”⁷⁴ O estilo de Barros emerge,

⁷³ A silepse é uma figura estilística que estabelece concordância não com a categoria gramatical expressa, mas com o que ela denota no contexto. No poema “Visita”, de *Arranjos para Assobio* (1980), há a seguinte silepse de pessoa (encontramos) no seguinte verso: “Sem amor é que encontramos com Deus – me diz”. (BARROS, 2015, p. 48). Já o zeugma é uma figura de linguagem similar à elipse. Ela se caracteriza pela omissão de palavras ou expressões presentes no período anterior, mas cuja ausência expressa no período seguinte não prejudica a compreensão do todo. Um exemplo em Barros é o seguinte verso: “A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som”. (BARROS, 2015, p. 65).

⁷⁴ Cf. Entrevista a José Castello. “Manoel de Barros faz do absurdo sensatez”. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel11.html>. Acesso em: 29. out. 2015.

assim, da anormalidade, e tem nela a sua essência: ele é explicitamente marcado pelo torto, por aquilo que é sujo, doente, desprezado. E isso diz menos respeito a questões de métrica e retóricas, e mais às suas palavras quebradas, a ponto de traste, palavras ainda sem nome nem existência: palavras em estado de devir.

(...) O domínio em que Manoel de Barros se sente, por assim dizer, mais à vontade, é o da criação vocabular, ou do neologismo. Ao contrário porém de um Carrol ou de um Joyce, não é o portmanteau-word a via régia de Manoel de Barros, e sim os processos de derivação: nomes que se transformam em verbos, verbos que se transformam em advérbios, adjetivos que se transformam em advérbios. Esses procedimentos, levados à exaustão, apontam para uma visão da língua como objeto movente, metamorfoseante. (MÜLLER, 2010, p. 32).

Retomo o título desse subcapítulo: Barros é o poeta que prefere linguar a narrar. Esse verbo inventado traz luz ao ponto central desse tópico: o estilo da poesia de Barros se aproxima mais do erro do que acerto, mais do estranho do que do conhecido.

5.6 O guardador de estranhezas

Ao refletir sobre sua própria poesia, Manoel reconhece:

[ela] não tem palavra difícil, mas tem muita imagem. E absorver uma imagem é preciso uma ginástica na cabeça. Não é um caminho reto. A imagem fala uma representação sem que isso seja contado de uma maneira reta.⁷⁵

E nesse caminho que não é reto, dessas imagens que exigem ginástica na cabeça, emerge uma presença, constante ao longo da obra de Barros: a do estranho. Enquanto uma sensação ou percepção inevitável

⁷⁵ Cf. DOMINGOS, João. “Cautela e poesia em entrevista inédita de Manoel de Barros”. Publicado em: 13. nov. 2014. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura.cautela-e-poesia-em-entrevista-inedita-de-manoel-de-barros.1592199>. Acesso em: 29. out. 2015.

que acompanha a leitura, o estranho em Barros carrega uma peculiaridade: ele se manifesta numa ausência, na impossibilidade que acomete quem lê de dar concretude a esse estranho. É a isso que se refere o jornalista José Castello, ao advertir que apesar de sua entrevista dar uma “falsa sensação de esclarecimento”, os versos do poeta seguirão a soar “estranhos e desconcertantes.”⁷⁶

Esse é um dos traços que definem a poesia de Manoel de Barros: a sensação de estranhamento oriunda de um estilo de escritura cujas palavras “perdem seu poder de explicar e tornam-se enigmas”, como nota Castello. Os títulos de seus livros, por exemplo, – *Gramática expositiva do chão*; *Livro sobre nada*; *Livro das Ignoranças*; *Arranjos para assobios* – já antecipam ao leitor essa sensação, que tem seu apogeu na letra. Seja em entrevistas, como a que concedeu a Castello, seja em textos de prosa poética, seja em versos, os escritos de Barros são permeados por esse estranho.

Há uma lógica que justifica sua presença, no entanto. Ora, é da natureza da poesia dar espaço para que a linguagem extrapole sua normalidade e a funcionalidade do uso corrente.

O poeta dispõe das palavras de uma maneira completamente diferente da que faz o uso e a necessidade. São as mesmas palavras, sem dúvida, mas de forma nenhuma os mesmos valores. É exatamente o não-uso (...) que é a sua função; e tudo o que afirma, tudo o que demonstra que ele não fala em prosa é bom para ele. As rimas, a inversão, as figuras desenvolvidas, as simetrias e as imagens, tudo isso, criações ou convenções, são igualmente meios de se opor à tendência prosaica do leitor. (VALÉRY, 2011, p. 193).

Como observa Valéry (2011), a matéria-prima da poesia é a mesma de qualquer outro texto, como esse que teço aqui. Isto quer dizer que disponho das mesmas palavras de um poeta. Mas, na dimensão da poesia, elas exibem comportamentos, intensidades e intuítos diferentes. Os valores são outros. A quem lê, as palavras oferecem uma experiência

⁷⁶ Cf. Entrevista a José Castello. “Manoel de Barros faz do absurdo sensatez”. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castell11.html>. Acesso em: 29. out. 2015.

⁷⁶ Idem.

estética, à medida que criam outros mundos possíveis, mundos esses que tiram seu leitor ou sua leitora da esfera do cotidiano e da esfera da palavra sedimentada pelo uso.

Wittgenstein dizia que a filosofia é uma luta contra o feitiço que certas formas de expressão exercem, o feitiço que a palavra exerce sobre nós. Acho que isso tem muito a ver com os mestres zen, que não têm nenhuma filosofia racionalizante para ensinar. Eles sabem que estamos prisioneiros de uma rede de linguagens. Wittgenstein dizia isso também. Os limites da minha linguagem denotam os limites do meu mundo. Sou prisioneiro da linguagem. A “trapaça” (...) é exatamente aquela rasteira que você dá na própria linguagem, para que a armadura que reveste as palavras se quebre. O que é o dogmatismo? O que é o fanatismo? São as formas de linguagem totalmente esclerosadas, endurecidas. (ALVES, 2006, p. 74).

Uma das marcas do estilo de Barros é justamente essa linguagem que trapaceia a si mesmo, criando estranhamento, à medida que também encanta. É uma linguagem meio acriançada, meio serelepe, que assume a forma de uma poesia difícil de agarrar, uma poesia que carrega o “caráter instável das águas, que se traduz figurativamente numa linguagem marcada por uma série de descontinuidades e instabilidades: sintáticas, lexicais, semânticas.” (MÜLLER, 2010, p. 33).

As descontinuidades e instabilidades se enxergam nos verbos que viram substantivos, nos adjetivos que se transformam em verbos, nos prefixos que resvalam os sentidos das palavras, nas estruturas que se tornam, à sua vontade, escorregadias. É central ao seu projeto poético, como já disse, “mutilar a sintaxe, fazer os verbos deslizarem para substantivos e promover a anarquia formal.” (BARBOSA 2003, p. 16). O poeta mesmo já diria que um verso se encanta não só por ritmo, mas pelo “ilogismo” (BARROS, 2012 [1996], p. 320).

O mundo meu é pequeno, Senhor.
Tem um rio e um pouco de árvores.
Nossa casa foi feita de costas para o rio.
Formigas recortam roseiras da avó.
Nos fundos do quintal há um menino e suas latas maravilhosas.

Todas as coisas deste lugar já estão
comprometidas
com aves.
Aqui, se o horizonte enrubesce um pouco, os
besouros pensam que estão no incêndio.
Quando o rio está começando um peixe,
Ele me coisa
Ele me rã
Ele me árvore.
De tarde um velho tocará sua flauta para inverter
os ocasos.
(BARROS (2013[1993], p. 291).

O poema acima joga luz a essa presença ausente do estranho, essa percepção de que as ferramentas de entendimento usuais são suficientes para apreender suas letras. Talvez se torne aqui mais claro o título deste subcapítulo. O poeta é guardador de estranheza, uma postura ética que assume em relação à linguagem, ao seu fazer poético e si a mesmo. Essa postura se manifesta, no entanto, para além da inventividade da língua e de uma sensação de estranhamento. A estranheza, em Barros, não somente dá voz e dá forma ao estranho, mas ela também é a voz e a forma desse estranho que, aqui, se relaciona à categoria semântica do Outro.

O estranho que mais interessa, no âmbito dessa pesquisa, é aquele que vem das subversões da língua, inspiradas no falar das crianças, dos loucos, dos bêbados, dos tontos, dos pássaros, das coisas. A poesia de Barros incorpora, no nível da língua, aquilo que lhe é estranho, que escapa do seu padrão normativo. Ao mesmo tempo, o estranho em sua poesia é, também, a presença desses personagens, não apenas na dimensão inventiva da língua. As crianças, os loucos, os bêbados, as coisas pequenas do chão, que tendem a ganhar apenas o espaço lateral no olho da sociedade, passam a existir nas linhas da poesia, à medida que sua potência poética é monumentada. O estranho é mais do que reconhecido na sua estranheza: ele tem sua realidade legitimada, se torna inventor de uma nova possibilidade de existir no mundo.

No entanto, o estranho e a estranheza que lhe é inerente não se deixam separar um do outro. A presença desse estranho amadurece ao longo da leitura de Barros. mas nunca se deixa, de fato, apreender. Sobram-nos vestígios, a partir dos quais é possível traçar sua origem, como aponto acima. Mas ainda restam sombras, que questionam: “o que é o estranho?”, “o que é a estranheza?”, “como eles podem ser reconhecidos em Manoel de Barros?”. Há um caminho possível para

abordar essas perguntas: “Aquele que se ocupar do fenômeno da estranheza deve partir da inquietude que o estranho suscita, e não do ‘estranho’ em questão.” (MELO, 2011, p. 17). É possível, assim, falar da experiência do estranho, mas não do estranho em si. Afinal, o espaço dele “é aquele onde nunca estivemos e nunca estaremos” (MELO, 2011, p. 19), é a “mancha cega”, *blind spot*, da nossa percepção (cf. WALDENFELS, 2007).

Analogamente, é difícil assumir a estranheza também dentro dessa pesquisa. O espaço acadêmico, pautado pela perspectiva científica, objetiva, racional, tende a se mostrar pouco aberto a uma experiência com o estranho. “Por nos tomar de surpresa, esta experiência só pode ser processada retrospectivamente, sendo reconstruída apenas parcialmente por meio dos efeitos causados e de suas marcas.” (MELO, 2011, p. 14). Por outro lado, a natureza de qualquer pesquisa é sempre vizinha à estranheza e às sombras de qualquer tópico. Falar de Barros, pesquisar a sua poesia não é possível, assim, sem entrar no espaço desse estranho. Não sugiro, com isso, falar do estranho de forma a delimitar seus contornos. Isso seria uma tentativa de se apropriar desse estranho, de normatizá-lo, e de tira-lo dessa categoria. Mas mesmo sem defini-lo, é imprescindível entender o papel desse estranho em Barros e, conseqüentemente, no processo de entendimento e interpretação de sua poesia. Pois é justamente esse estranho, enquanto presença ausente, que pode

oferecer uma resistência contra a razão e a normatização. O estranho representa um perigo ameaçador da ordem estabelecida, porque sua definição escapa a qualquer ambivalência e, portanto, ao binarismo artificial sob o qual se estabelece o pensamento moderno (BAUMAN 1992: 73). Se o estranho é, conforme afirma WALDENFELS (1997:26), apoiando-se nas palavras de Merleau-Ponty, um **não-lugar** [*Nicht-Ort*], um espaço para inquietações e discontinuidades, este se oferece como uma plataforma e abrigo para o não-idêntico. Por esta razão, não espanta que o fenômeno do estranho venha sendo recebido com júbilo e se transformando no novo tópos da liberdade no contexto da pós-modernidade no discurso acadêmico europeu. (MELO, 2011, p. 15, grifos da autora).

O estranho permeia toda a poesia de Barros, que se mostra como “plataforma e abrigo para o não-idêntico.” (MELO, 2011, p. 15). Sua presença resistente à normalidade lembra constantemente a seu leitor e sua leitora de que ler, compreender e, igualmente, traduzir, são atos que se dão na beira do entendimento. Há sempre algo que escapa.

Reconheço, com isso, a ausência de certezas que percorre todo esse trabalho. À poesia de Barros não se grudam certezas. Mesmo assim, dedico as linhas a seguir a explorar o estranho enquanto uma figura conceitual relevante dentro da poesia de Barros e fincar, sem medo, essa pesquisa no solo instável da estranheza do qual brota qualquer entendimento.

5.6.1 Uma fivela de prender silêncio

Tentar prender a figura do estranho é tão útil quanto tentar prender silêncio. Mas essa empreitada senil se justifica, aqui, por um ato de olhar: enxergo nesse estranho, tão abstrato e disforme, uma das figuras centrais da poesia de Barros, cujo entendimento, mesmo que precário, é relevante para os caminhos dessa tese.

Retomo o entendimento de que a poesia de Barros exige uma postura de princípios: aceitar que a incompletude.

A maior riqueza do homem
é a sua incompletude.
Nesse ponto sou abastado.
Palavras que me aceitam como sou - eu não
aceito. (...)
(BARROS, 2013[1998], p. 247-248).

Aceitar que a incompletude é aceitar a incompletude do ser humano como riqueza e não como falta. Barros faz, por meio desse paradoxo, alusão a um aspecto de uma experiência tão humana: a do devir. Esse devir⁷⁷ bruto, esse estado contínuo de tornar-se algo, cuja

⁷⁷ “Devir” é um conceito deleuziano que integra *Vocabulário de Deleuze* (ZOURABICHVILI, 2004), na tradução de André Telles. Na citação do autor, devir sugere “nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A

potência está justamente na virtualidade e, logo, na inacessibilidade de todas as possibilidades. O incompleto, nesse sentido, não é sensação infeliz, frustrada por não ser plena. O poeta mesmo não imprime aqui qualquer desejo de alcançar o seu oposto, isto é, a completude. O incompleto é, antes, a potência do vir-a-ser o que for, contanto que seja para além da versão normatizada. O incompleto é esse contínuo estado de se tornar Outro, e que vem do próprio fato de sermos abastados de alteridades – espaços internos incompletos, estranhos, desconhecidos me preenchem.

As borboletas, simbolizando esse corpo de experiência e transformação, são evocadas pelo poeta como modelo desse “tornar-se-outro”. Barros enseja ser Outro, superar suas normatizações e se (re)encontrar na liberdade do devir, do constante devir estranho a si mesmo, estranhando também o seu casulo. Nesse limiar, o poeta se desfaz da provisoriidade do espaço familiar para alçar outros voos. Do estado larval, ele parte, e para ele segue retornando, como uma afirmação de que todo ato de transformação é processo e, logo, ininterrupto. Todo estranho, assim como tudo que é familiar, habita sempre um estado provisório.

Com Barros, traço meu caminho até Bernhard Waldenfels. Junto desse filósofo. A partir dele, se torna possível dar concretude à figura desse estranho, assumido enquanto categoria de reflexão dentro de seu pensamento filosófico que perpassa as obras de diferentes autores (Husserl, Merleau-Ponty, Jacques Derrida, para citar alguns). No entanto, ao lado da sua pluralidade de olhar, o autor é preciso em sua reflexão. Ele não sugere um estranho que deve se tornar menos estranho, mas mais reconhecível em sua estranheza. Sua obra sensibiliza e dá acesso ao estranho, sem extraí-lo de sua intrínseca inacessibilidade. A reflexão de Waldenfels ensina, ao mesmo tempo que pratica, uma perspectiva para perceber essa figura dentro de sua estranheza.

Em português, o termo “estranho” remete a *extranĕus*, vocábulo latino que indica aquilo “que é de fora; não pertencente a uma família” (HOUAISS ONLINE, 2017). Apesar de indicar uma exterioridade e um

pergunta 'o que você devém?' é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos." (apud ZOURABICHVILI, 2004, p. 2). Essa definição específica, que reverbera em diversas obras do autor, não deve ser confundida com o uso coloquial do termo que sugiro acima.

não-pertencimento, o estranho é comum enquanto categoria semântica. Entre os termos pertencentes a esse campo, estão “estranhado, estranhador, estranhamento, estranhante, estranhão, estranhar, estranhável, estrangeiro, estranhez, estranheza, estranho, estranhudo.” (HOUAISS ONLINE, 2017).

Para além dessa denotação, no entanto o estranho em Waldenfels, é uma categoria de reflexão. Ele escapa do espaço língua, e se faz presente em esferas sociais, políticas, e também do corpo. O estranho se encontra no direito de asilo concedido a refugiados; na diversidade de línguas estrangeiras que existem para além do idioma materno; no fenômeno de experiências fora do corpo; na sensação de quando a própria mão parece não ter vida, etc (WALDENFELS 1997, p. 16, tradução minha).

Por outro lado, o estranho também é uma figura essencialmente plural e disforme. Em sua reflexão, Waldenfels destaca três aspectos que auxiliam a delinear esse plural: 1) o aspecto espacial (*des Ortes*), isto é, o estranho como o que vem de ou se encontra fora da esfera do próprio – “externum, extraneum, peregrinum; ξενov; étranger; foreign” (WALDENFELS, 1997, p. 3); 2) o aspecto do pertencimento (*des Besitzes*), isto é, o estranho como aquilo que pertence a um outro, “αλλοτριov; alienum; alien” (WALDENFELS, 1997, p. 3); e o 3) aspecto modal (*der Art*), que faz referência àquilo que é de natureza estranha, heterogêneo ou extraordinário, e é percebido como tal – “insolitum; ξενov; etrange; strange” (WALDENFELS, 1997, p. 16). Essas três categorias explicitam o caráter referencial desse estranho: o estranho existe somente em relação e é definido a partir da contraposição com um “próprio”. O Eu que percebe o estranho é, assim, também aquele que o define.

Waldenfels (1997) também sugere diferenciar o estranho pelos seus diferentes graus de estranheza. A primeira categoria é de caráter cotidiano. Emerge na relação que estabeleço, por exemplo, com um vizinho que encontro ocasionalmente, ou com um funcionário público cuja função me é conhecida, mas não a ponto de eu poder assumi-la. Nesse primeiro grau de estranheza, “nos movemos num horizonte de familiaridade, mesmo que esta sempre aponte para espaços vazios.” (WALDENFELS, 1997, p.11, tradução minha).

O segundo grau de estranheza é de caráter estrutural. Diz respeito a tudo aquilo que se encontra fora de uma certa ordem, “como, por exemplo, o calendário de festas desconhecidas, a língua estrangeira que não compreendemos, o ritual desconhecido, ou apenas um sorriso, cujo sentido e função nos é estranho, ou um *zeitgeist* que já passou e não nos

diz mais nada.” (WALDENFELS, 1997, p. 11, tradução minha). A estranheza estrutural aponta para uma divisão do *Lebenswelt* (ambiente da vida) entre o que Waldenfels classifica como *Heimwelt* (ambiente conhecido) e *Fremdwelt* (ambiente estranho).

A estranheza atinge seu grau máximo no modo radical, remetendo àquilo que se encontra fora de qualquer ordem, criando situações ou eventos “que não questionam apenas uma certa interpretação, mas a própria ‘possibilidade de interpretação’ (Geertz 1987, S. 61).” (WALDENFELS, 1997, p. 11). A estranheza radical se relaciona a experiências extraordinárias, que não se deixam ordenar e superam qualquer capacidade de entendimento. “Experiências religiosas e estéticas, no confronto com catástrofes históricas, com a morte, com Eros, no sono e na entorpecência” (MELO, 2011, p. 18) seriam exemplos dessa estranheza radical.

O estranho radical pode ser apreendido apenas como o excedente, o excesso que ultrapassa o horizonte de sentido existente. Para citar um exemplo do âmbito da língua: uma língua estrangeira bem diferente da própria língua deixaria de ser uma língua estranha, tornando-se apenas ruído e saindo, portanto, do âmbito da compreensão possível. Isto não exclui a possibilidade de uma língua especialmente estranha se assemelhar ao canto de um pássaro. (WALDENFELS, 1997, p. 11, tradução minha).

Os diferentes graus de estranheza revelam a existência de parâmetros que, de alguma forma, delimitam essa oposição entre o *Heimwelt* e o *Fremdwelt*. No entanto, elas também deixam clara a impossibilidade de fixar o estranho: “O lugar do estranho é o limiar, lugar flutuante, onde ‘*eigene*’ [próprio] e ‘*fremde*’ [estranho] não podem ser claramente reconhecidos, mas são marcas condicionantes da existência da estranheza” (MELO, 2011, p. 18). Esse “limiar” ou “lugar flutuante”, as “marcas condicionantes da existência da estranheza” evocam aquilo que Weidtmann (2011) vai chamar de *Zwischensphäre* ou “esfera do entre”. Assim, à medida que esse vão, esse limiar separa o próprio do estranho, ele é também aquilo que os conecta. “Em última instância, é esta *esfera do entre* que desafia a ordem a sempre novas experiências, dado que tal esfera, ela própria, escapa de qualquer ordenação, chamando atenção,

assim, à fundamental provisoriade de toda experiência.” (WEIDTMANN, 2011, p. 261, tradução minha).

Independentemente do tipo ou do grau de estranheza que cabe ao Estranho, parece ser essencial entendê-lo nessa esfera do “entre”. A condição de limiar que habita faz dele uma categoria que não se deixa definir completamente. O estranho permanece estranho à medida que nunca se torna próprio, nem nunca se deixa fixar em um único lugar. Por isso, ele só pode ser apreendido através da experiência. Weidtmann (2011) enfatiza o fato de esse estranho, embora apresentado de forma personificada, não representar *algo* ou *alguém* definível a partir de sua exterioridade. Esse estranho, na realidade, diz respeito à percepção, a como aquele *algo* ou *alguém* é sentido ou vivenciado dentro de uma situação, na relação com aquele ou aquela que o encontra. Weidtmann (2011) lembra ainda que uma experiência sempre vai conter elementos de estranheza, dado que ela nunca será entendida ou percebida na sua totalidade. A incompletude não é falha ou lamento – a incompletude, a inacessibilidade a uma totalidade é condição humana. O que torna algo ou alguém estranho é, menos “o algo” ou “o alguém” em si, mas a experiência em questão e as experiências prévias do sujeito da experiência.

Todas essas questões apontam para a dificuldade, quase impossibilidade, de se apreender o estranho em si, fazendo pensar que questões como “o que é o estranho?” ou ‘como o estranho pode ser reconhecido?’ [...] partem de uma falsa premissa de *Fremdheit*.” (MELO, 2011, p. 17). Pois o estranho e sua estranheza não são entidades destacáveis da experiência – eles são a experiência em si. É necessário se voltar para ela. “A experiência do estranho é e permanece sendo uma forma de experiência, mas na forma paradoxal de uma inacessibilidade genuína, uma presença ausente.” (WALDENFELS, 1997, p. 8, tradução minha). Waldenfels esclarece, com isso, que a experiência do estranho é igualmente uma forma de experiência, que traz uma forma de saber próprio. Essa passa pelo próprio estranhamento – a experiência do estranho é, também, a experiência de se estranhar a si mesmo.

É inevitável reconhecer nessa experiência um paradoxo. O autor remete, aqui, ao conceito de estranho de Husserl e a aporia que traz esse filósofo, o qual “concebe tal experiência como **acessibilidade ao originalmente Inacessível**.” (MELO, 2011, p. 16, grifo da autora).

[Waldenfels] tenta resolver a aporia husserliana (...) ao compreender inacessibilidade não como

uma qualidade de algo acessível em detrimento de algo inacessível, mas sim, ao interpretar estranheza em sentido husserliano como algo que se faz presente como ausência “dass etwas da ist, **indem** es nicht da ist und sich uns entzieht”, isto é, *Fremdheit* se manifesta à medida que escapa à nossa compreensão e aos nossos sentidos. (MELO, 2011, p. 16).

O paradoxo da experiência do estranho está no fato de essa se constituir enquanto uma presença ausente. Daí a experiência do estranho não se separa de uma experiência estranha. A experiência do estranho incorre em um estranhamento da experiência em si (cf. WEIDTMANN, 2011). O “próprio” enquanto figura que, inicialmente, parece se opor ao estranho, não se deixa mais entender enquanto “Herr im eigenen Haus”, ou “senhor em sua própria morada” como sugere Sigmund Freud em seu texto sobre “O Inquietante” (*Das Unheimliche*) (FREUD, 2010[1919]). Como aponta Weidtmann, “o sujeito perde, pela experiência do estranho, não apenas o senhorio em sua própria morada; ele mesmo se torna, por meio disso, sujeito que a buscar e a responder” (WEIDTMANN, 2011, p. 265, tradução minha), um sujeito que se constitui não antes da experiência com o Estranho, mas junto dela.

O estranho não é apenas uma alteridade que nasce da diferenciação de um próprio (cf. WALDENFELS, 1997). O estranho, sua estranheza, compõem a experiência e dão origem a uma percepção que reflete uma forma do Outro ou de si mesmo. A estranheza ou “*Fremdheit* se manifesta à medida que escapa à nossa compreensão e aos nossos sentidos, podendo referir-se tanto a uma forma de estranheza do **outro**, quanto a uma forma de estranheza **própria**.” (MELO, 2011, p. 16, grifos da autora).

Waldenfels não relaciona à estranheza “necessariamente a falta de conhecimento de algo, ou a falta de inclusão, não é um *deficit*, da mesma forma como não é uma incógnita ‘x’ à espera de ser determinada. A estranheza diz respeito, antes, à presença de uma alteridade em mim, que remete a uma ausência minha de mim mesmo. Pois o estranho não se encontra fora do próprio, nem em um outro lugar, mas na esfera do entre (WEIDTMANN, 2011), cujo estado movediço e inalcançável é continuamente presente. O estranho está para o Eu tal qual o ato de dormir está para o de acordar, a saúde, para a doença, a velhice, para a juventude (cf. WALDENFELS, 1997, p. 16-17). “O próprio e o estranho são instantâneos de uma esfera do entre que os entrelaça um ao outro”

(WEIDTMANN, 2011, p. 265, tradução minha). Também a estranheza e essa esfera do entre são apenas momentos da experiência, isto é, não condizem a uma realidade, mas à realidade específica do sujeito, da cultura, da situação:

Propondo uma analogia com a noção de mancha cega (*blinder Fleck*), Waldenfels situa a experiência da estranheza nesse lugar onde nunca é possível, de fato, penetrar. Segundo ele, “algo é acessível não apesar, mas em sua inacessibilidade, é isso que define a estranheza (...) A estranheza não é uma propriedade de coisas e pessoas do mundo.” (WALDENFELS, 1989, p. 41 apud HEINKE, 2005, p. 90).

É importante refletir também sobre como é possível trabalhar com esse Estranho, nas suas diferentes formas, sem se apropriar dele, embora o discurso sobre estranheza seja também uma forma de apropriação. Waldenfels ressalta a necessidade de se saber como ou de onde é possível falar do estranho sem lhe tirar sua estranheza, isto é, “como o estranho pode aparecer *enquanto estranho*, e como este consegue escapar da ameaça que representam as inúmeras tentativas de apropriação” (WALDENFELS, 1997, p. 18, tradução minha).

Falar de estranheza parece sempre beirar a apropriação, a dominação. O instinto do próprio, do Eu que se protege na forma da identidade sólida é, justamente, dizimar esse Outro que o ameaça. No campo da interculturalidade, a discussão da estranheza não é só uma perspectiva. “A experiência da cultura estranha não leva à relativização da própria, mas a seu estranhamento” (WEIDTMANN, 2011, p. 267, tradução minha). O desafio intercultural exige, assim, superar uma ideia de pluralidade que esteja embasada na perspectiva de uma única cultura. Uma cultura que apenas administre sua ordem, vai dizer Weidtmann, ao invés de criar novas ordens, perde sua razão de ser. A estranheza é, assim, o motor propulsor para a cultura se reconhecer na sua essência de “entre”, que é provisória, movediça, instável.

Também dentro dos Estudos da Tradução, termos como “estranho”, “estranheza”, “outro”, “alteridade” são frequentes, evidenciando o imanente papel desses conceitos e do que eles representam na tradução. Em *A tradução e a letra, ou o albergue do longínquo* (2007), Antoine Berman aponta que, na tradução, “o ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro” (BERMAN, 2007, p. 68,), embora, como menciona na sequência, “acolher o Outro, o Estrangeiro, em vez de rejeitá-lo ou dominá-lo, não [seja] um imperativo” (BERMAN, 2007, p. 68). Historicamente, no

entanto, não foi a lógica da ética, mas sim, a “lógica do mesmo” que prevaleceu na tradução.

Por meio da expressão “albergue do longínquo”, que dá nome à obra em questão, Berman faz uma alusão clara àquele que vem de longe, esse estrangeiro, o Outro por excelência, que busca acolhida no seio do mundo que lhe é desconhecido. A expressão resume também a própria perspectiva do autor em relação à tradução: a ela caberia abrigar esse estranho, ao invés de refutá-lo.

Esse Outro é evocado também no título de outra obra de Berman. Em *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin* (BERMAN, 2002), o autor coloca o estrangeiro na posição de prova ou provação à qual o tradutor e as culturas, no geral, inevitavelmente se submetem. O estrangeiro se encontra no centro da própria “visada da tradução”, que seria, segundo Berman, “abrir no nível da escrita uma certa relação com o Outro, fecundar o Próprio pela mediação do Estrangeiro” (BERMAN, 2002, p. 16). Essa visada, no entanto, entra em conflito com “a estrutura etnocêntrica” das culturas, que buscam “ser um Todo puro e não misturado” (BERMAN, 2002, p. 16), que resistem a esse Estrangeiro e à tradução que ele evoca, embora, como fala o autor, precisem dela.

Paul Ricœur, no encaixe de seus antecessores (entre eles, Hölderlin, Schleiermacher e Benjamin), ao falar do estranho, levanta a noção de hospitalidade linguística. Ela evoca diretamente a noção de albergue do longínquo de Berman, e também sua própria noção, não especificamente aplicada à tradução, de hospitalidade homogeneizante. Uma hospitalidade que homogeneiza, aponta Ricœur, inevitavelmente horizontaliza a relação entre o que é próprio e o que é outro, contrapondo-se à dominação, que hierarquiza. Porém, o fato de, também segundo Ricœur, não conhecermos um “modo de funcionamento da humanidade que tenha eliminado as relações de dominação” (RICŒUR, 1999, p. 19), faz com que a hierarquização esteja inevitavelmente inserida na hospitalidade, mesmo que de forma oscilante.

Retomo a poesia de Barros. Voltando a relacionar essa imagem ao projeto poético do poeta, relembro ao leitor e à leitora que o estranho, essa presença ausente, que ecoa nas incompletudes, na dificuldade de dar sentido à sua poesia, é a potência dessa pesquisa. Em última instância, é essa presença ausente que vai diretamente compor com a minha proposta tradutória. É com ela, essa presença que se deixa apreender no corpo e que escapa a qualquer prisão, que preciso (aprender a) traduzir. Também é o reconhecimento desse estranho que vai me conduzir, mais à frente, a

tecer uma pequena fábula teórica tradutória a partir da imagem do *Umweg*, de Hans Blumenberg (1987), junto às reflexões de Schuler Zea (2008; 2010).

Que para ouvir o *Canto do Mato*⁷⁸

O objetivo desse capítulo é rabiscar “escutamentos” do corpus tradutório dessa pesquisa, a antologia poética bilíngue *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (2013). Trata-se de uma obra conjunta: reúne poemas curtos de diferentes obras de Barros, além de traduções para o alemão e registros fotográficos feitos por Britta Morisse Pimentel. Nas linhas a seguir, apresento *Canto do Mato – Gesang des Dickichts*, evidenciando seu caráter de antologia, e justifico a escolha da obra enquanto corpus dessa pesquisa pelo chamado tradutório que ela invoca. Por fim, destaco o papel criativo da tradutora na produção da obra, trazendo uma série de relatos pessoais e trechos de uma entrevista que ela me concedeu por e-mail.

Palavra-chave: *Canto do Mato – Gesang des Dickichts*; tradutora; corpus; antologia tradutória

⁷⁸ Extraído do verso “Pois pois”: “O Padre Antônio Vieira pregava de encostar as orelhas na boca do bárbaro. /Que para ouvir as vozes do chão/ Que para ouvir a fala das águas/ Que para ouvir o silêncio das pedras/ Que para ouvir o crescimento das árvores/ E as origens do Ser. Pois Pois. /Bernardo da Mata nunca fez outra coisa/Que ouvir as vozes do chão/ Que ouvir o perfume das cores/ Que ver o silêncio das formas/ E o formato dos cantos. Pois Pois. / Passei muitos anos a rabiscar, neste caderno, os escutamentos de Bernardo. /Ele via e ouvia inexistências. /Eu penso agora que esse Bernardo tem cacoete para poeta.” (BARROS, 2015, p. 105).

Nunca fui ao Pantanal de Barros. Mesmo assim, ousou falar que ouço o mato do poeta quando encosto o ouvido na boca das suas palavras. Refiro-me ao mato *com* o qual, bem mais do que *sobre* o qual o poeta escreve. É um mato que se deixa escutar melhor do que enxergar. Suas palavras gritam água, chão, sapo, aves, árvores.

No verso “Pois pois”, o poeta diz ter passado anos a rabiscar os “escutamentos” de Bernardo, um dos personagens recorrentes em sua obra. Insiro-me nessa cadeia de som e arrisco-me, nesse capítulo, a rabiscar alguns “escutamentos” do poeta e de seu mato. Parto, literalmente, de um canto, o *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (2013), obra que oferece seu corpo físico e poético à essa pesquisa. Meu desejo, nesse capítulo, é deixa-la ao leitor e à leitora a ponto de olho.

Canto do Mato – Gesang des Dickichts (2013) é uma antologia poética composta por versos e poemas curtos do poeta Manoel de Barros, suas respectivas traduções para o alemão e uma série de fotografias, essas últimas feitas aos cuidados de Britta Morisse Pimentel. Noto ainda que *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* não oferece uma tradução da obra completa de Barros. A obra se insere no mercado editorial alemão enquanto uma antologia, umas das primeiras testemunhas literárias do universo poético de Barros na Alemanha.

Britta, a quem chamo pelo primeiro nome, é a principal responsável pelo ato de tradução literal do poeta, isto é, de apresentá-lo ao público alemão. Mas seu ato tradutório precisa ser reconhecido para além do nível da língua: Britta traz, em *Canto do Mato – Gesang des Dickichts*, traduções de Barros, não apenas para o alemão, mas também para imagens. Sua criação tradutória inclui, assim, a esfera da fotografia. Além disso, ela também se insere na cadeia criativa da obra em outras esferas. Foi ela a responsável por entrar em contato com Barros e sugerir a criação da obra. Também coube à ela a tarefa de editar a tradução, selecionando, ordenando e encaixando os poemas de Barros, extraídos do volume *Poesia Completa* (2013), e compondo-os junto com suas fotografias.

A peculiaridade de sua produção faz de *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* uma obra que não é somente (de) arte: ela também é obra artesã, que explora a dimensão brincativa da poesia de Barros no nível da forma, que joga com as possibilidades de relacionar línguas e linguagens e com as noções de autoria e tradução. Tradutora, fotógrafa e advogada, Britta traduz em *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* um desejo de transver a si mesmo e ao mundo através das poesias e das imagens que escolhe à obra. Inspirado nisso, esse capítulo se propõe igualmente

enquanto lugar de transver, que é: enxergar a obra para além do que é óbvio ao olho.

Para tanto, divido esse capítulo em dois momentos. No primeiro, introduzo *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* a partir dos seus aspectos letrais e imagéticos, apresentando os poemas de Barros em português, suas respectivas traduções para o alemão, bem como as fotografias. Dou destaque ainda à natureza de antologia da obra, que dá origem ao corpo despedaçado e incompleto de *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* e influencia, diretamente, no meu processo tradutório. Dedico algumas linhas também a seus aspectos formais – menos de formalidade, e mais de forma –, deitando aqui meu olhar sobre a materialidade da obra, desde a textura das páginas à edição dos poemas, e a forma como esses se relacionam com as imagens. *Canto do Mato – Gesang des Dickichts*, que é corpus para essa pesquisa, também se apresenta na dimensão de corpo, vivo em possibilidades que se traduzem, adiante, no meu próprio corpo tradutório.

Num segundo momento, apresento o outro corpo relacionado a essa obra, que é o corpo da tradutora. O percurso de Britta enquanto tradutora e fotógrafa, e seu trabalho junto a Manoel de Barros, a quem conheceu pouco antes da morte do poeta, em 2014, faz dela uma rica fonte de impressões e experiências sobre o canto do mato de Barros. Ela assume um lugar de memória e percepção privilegiada dentro da minha pesquisa, aquilo que, nos Estudos da Performance, chama-se “corpo-arquivo” (LEPECKI, 2013). Abro espaço a esse corpo e, sobretudo, às suas histórias, e apresento-o aqui através de relatos pessoais que datam das vezes que encontrei com Britta, durante meu período de estágio na Alemanha. Além disso, as percepções da tradutora sobre o processo de criação da obra, registradas em uma entrevista feita por e-mail, abrem outras dimensões para *Canto do Mato – Gesang des Dickichts*. Sobretudo sua posição ativa dentro do processo tradutório e editorial sugere, indiretamente, um questionamento sobre o que significa, de fato, ser tradutora e o sentido da noção de “fidelidade tradutória” dentro de uma antologia de tradução poética-imagética.

6.1 O corpo do corpus

Canto do Mato – Gesang des Dickichts começa pelas orelhas, com o perdão do trocadilho. Compondo com a capa e a contra-capas do livro, as duas abas iniciais introduzem a obra pela voz de Kelcilene Grácia-Rodrigues. No curto espaço que lhe cabe, a professora de Literatura

Brasileira da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS) localiza a origem da poesia de Barros no Pantanal mato-grossense e destaca um ponto central: a temática do poeta vai muito além do solo pantaneiro, abrangendo, sobretudo, o solo de “impasses da humanidade contemporânea” (GRÁCIA-RODRIGUES, 2013, s/p) – na tradução para o alemão, suas atuais *Unwegsamkeiten*. O termo “impasses”, ou *Unwegsamkeiten*, impulsiona uma primeira reflexão acerca da poesia de Barros que conversa, diretamente, com a natureza de *Canto do Mato – Gesang des Dickichts*.

Unwegsamkeiten carrega em seu corpo-palavra o termo *Weg*, que quer dizer caminho. Esse mesmo termo também faz parte de *Umweg* (desvio/ rodeio), conceito que exploro no capítulo 7. O olho quase tropeça, mas entre *Umweg* e *Unwegsamkeiten* há uma diferença crucial: o prefixo. Em *Umweg*, tem-se *Um-*; em *Unwegsamkeiten*, por outro lado, *Un-*. Enquanto o primeiro evoca uma imagem de movimento em torno, ao redor, o prefixo *Un-* carrega um sentido de negação, semelhante ao “im-”, em português. *Unwegsamkeit* (no plural, *Unwegsamkeiten*) se traduz, assim, como a intransitabilidade de um caminho, a dificuldade ou até mesmo a impossibilidade de percorrê-lo. Um terreno *unwegsam* seria um terreno intransitável. *Impasse*, do latim via o francês, sugere justamente essa impossibilidade de se atravessar um espaço, ou de se criar um caminho.

Unwegsamkeit e o impasse evocam imagens que estão relacionadas ao corpo e a um princípio de movimento/ não-movimento. Numa situação de impasse, o corpo reage, pendendo para os lados. Esse pender é a incorporação da indecisão, da dificuldade do não saber em que direção seguir. O impasse deixa a dúvida em primeiro plano, e a dúvida reverbera no corpo. Estar num impasse ou estar diante de um impasse é o momento que antecede a escolha por um caminho, um caminho que, a partir de agora, não mais se apresenta mais linearmente.

O impasse, o ir e vir entre movimento e paralisia, encontra uma expressão muito particular no corpo letral de Barros e, especialmente, em *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (2013). Evoca a presença desse estranho que, pela dificuldade da leitura, emerge em sua obra, e a necessidade de se alongar o olho para apreender sua poesia. Mas o impasse também ganha forma pelo corpo de *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* – sua natureza desestabiliza sentidos, extravasa limites, sussurra novos caminhos de linguagem e sugere novos impossíveis. Adentrar a obra exige acessar também o corpo leitor que se ajusta entre movimento e paralisia. A obra gera impasses – de compreensão, de

interpretação, de tradução. A dificuldade de transitá-la, pela falta de obviedade que embasa seu solo, não pode ser substituída, mas ampliada por inspirar outras possibilidades de se percorrer, de transitar aquele espaço de leitura.

Canto do Mato – Gesang des Dickichts não é mais um livro de poesias – é um corpo em pedaços. A obra é composta de 70 fragmentos poéticos de Manoel de Barros. Isso significa que o material apresentado não coincide diretamente com a poesia de Barros como publicada em outras edições prévias. O livro traz pequenos aforismos ou máximas que pintam pontos nevrálgicos da poesia de Barros, recortes extraídos de outros textos maiores. Esses pequenos fragmentos correspondem ao que chamo, aqui, de “mínimas⁷⁹ poéticas”.

A ideia de “mínima” não denota o mesmo que a noção de máxima, mas também não se opõe a ela completamente. Trata-se, sim, de um princípio que se apresenta sob a forma de um axioma ou aforismo. Por outro lado, no caso de Barros, ela não é um conceito moral ou conduta a ser seguido. As mínimas sugeririam, antes, des-condutas, des-normas, des-comandos, evocando aquilo que é pequeno em dimensão, mas monumental dentro da poesia de Barros. Elas revelam temas caros ao poeta, que emergem com frequência em suas obras. Em *Canto do Mato – Gesang des Dickichts*, essas mínimas são ordenadas em sete capítulos, cada qual lançando luz a um aspecto temático da obra do poeta:

Canto do Silêncio de Chão, Gesang der Erdenstille;
Canto da poesia rupestre, Gesang steiniger Poesia;
Canto Infantino, Gesang der Kinderjahre;
Canto da insignificância, Gesang der Bedeutungslosigkeit;
Canto fotográfico, Photographischer Gesang;
Canto das Árvores, Gesang der Bäume;
Canto das Águas, Gesang der Gewässer.

Britta celebra, nessa divisão de capítulos e na escolha dos respectivos poemas, justamente aquelas que considera essências da poesia de Barros. Junto a outros temas, que permanecem apenas em estado de potência, elas se entrelaçam na imagem do mato que permeia toda obra. Esse mato que não é apenas de grama e ave e árvore, mas que é também o barro cru da palavra com a qual o poeta cria. Não é um pano de fundo,

⁷⁹ Agradeço ao querido amigo Leonardo Aquino pelas *mínimas*, nascidas de uma conversa e um belo insight.

somente, mas um pano de costura para tecer seus bordados poéticos. O livro incorpora o estado de canto de mato, aproximando o leitor desses diferentes retalhos. Ao mesmo tempo, ele se afirma enquanto um livro de cantos, como sugere a tradutora:

Lemos seus poemas, sentimos seu mundo e ouvimos o canto: os cantos da terra do Pantanal de Corumbá (...). Ouvindo bem, deixando que os textos e as imagens nos afetem, é possível escutar cada vez novos tons, e o canto se torna mais alto; todos cantam juntos, as árvores, as flores, os pássaros, em ambas as línguas, as palavras e as sílabas cantam também, até mesmo as imagens, a luz e as cores. É um livro de cantos que canta: Canto do Mato! (PIMENTEL, 2017, tradução minha).⁸⁰

As essências poéticas de Barros se revelam ainda nos registros fotográficos que acompanham os versos. Junto da poesia, as “fotografias da realidade humana e da paisagem natural brasileira” tornam *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* uma singular “amostra do universo poético de Manoel de Barros” (GRÁCIA-RODRIGUES, 2013, s/p). E por ser amostra, ela se mostra incompleta, um retalhamento da poesia de Manoel de Barros. Isso diz respeito, por um lado, à incompletude que cabe a qualquer obra. Afinal, nenhuma obra pode ser apreendida completamente, devido aos sempre presentes excessos e lacunas de compreensão. Por outro lado, essa incompletude se refere, especificamente, à natureza antológica da obra.

Toda antologia tem por característica o seu aspecto fragmentário, o que, evidentemente, não lhe diminui o valor nem lhe tira a legitimidade enquanto obra. Pelo contrário: “O arranjo, a configuração, cria um sentido e um valor maior que a soma dos sentidos e valores dos itens individuais quando considerados isoladamente.” (FRANK, 2001, p. 13, tradução

⁸⁰ Trecho em alemão: “Wir lesen seine Gedichte, fühlen seine Welt und hören den Gesang: os cantos da terra do Pantanal de Corumbá. (...) Wenn man genau hinhört, Texte und Bilder auf sich wirken läßt, vernimmt man immer wieder neue Töne, der Gesang wird lauter; alle singen mit, die Bäume, die Blumen, die Vögel, in beiden Sprachen, auch die Wörter und die Silben singen mit, selbst die Bilder, das Licht und die Farben: Es ist ein singendes Gesangbuch: Canto do Mato!” (PIMENTEL, 2017, s/p).

minha). O processo de antologização é criativo, à medida que recria o valor dos itens que o compõem ao propor uma recomposição ou reescrita (*rewriting*) (cf. LEFEVERE, 1992).

No caso de antologias de tradução, como é o caso de *Canto do Mato – Gesang des Dickichts*, essa recomposição afeta diretamente a recepção do autor e da obra em seus novos contextos culturais e linguísticos. Essman e Frank (1990) comparam o trabalho de antologizadores em tradução a curadores de museu, à medida que ambos precisam selecionar,

para expor, itens considerados de importância cultural e/ou valor de venda; ao organizar uma exposição, eles projetam uma interpretação ou avaliação de um dado campo e convidam leitores a fazer uso do estabelecimento cultural. Antologias tradutórias servem, essencialmente, ao mesmo propósito em escala internacional. (ESSMANN, FRANK, 1990, p. 65, tradução minha)⁸¹.

Uma antologia em tradução é, assim, uma forma de reescrita ou refração, uma via de “adaptação de um trabalho literário para uma audiência diferente, com o intuito de influenciar como a obra será lida por aquela audiência” (LEFEVERE, 1992, p. 234-235, tradução minha). Ao reapresentar um autor ou autora num outro contexto cultural ou linguístico, ela reflete diretamente na representação da obra desse autor ou dessa autora. Na mesma intensidade, ela também reflete o caráter ideológico de processos dessa natureza.

Canto do Mato – Gesang des Dickichts, nesse sentido, possui um intuito bastante específico: introduzir o trabalho de Barros ao público alemão, ainda pouco familiarizado com a obra desse poeta⁸². Concebido

⁸¹ Trecho em inglês: “for exhibition items that are considered of cultural importance and/or sales value; by arranging the exhibits, they project an interpretation and evaluation of a given field and invite readers to make use of the cultural store. Translation anthologies serve essentially the same purposes internationally.” (ESSMANN, FRANK, 1990, p. 65).

⁸² Se o reconhecimento de um autor e sua obra numa outra língua forem medidos pela quantidade de traduções publicadas, Barros é quase desconhecido. A única tradução para o alemão de suas poesias saiu em 1996, no volume 43 da revista literária *Akzente*. Sob o título de *Buch der Unwissenheiten*, essa tradução reúne trechos de *Livro sobre Nada* e *Livro das Ignorâncias*, na tradução de Curt Meyer-Clason.

enquanto uma antologia tradutória, a obra busca garantir, aos leitores alemães, um primeiro acesso ao “Gedankenwelt des Dichters”, ao mundo das ideias do poeta (PIMENTEL, 2017).

[O poeta] nos estende a mão através das frases selecionadas. Elas são um pedaço minúsculo de sua poesia, composta, no total, por inúmeras linhas. No entanto, elas são como uma parte do corpo do poeta e representam o mundo que lhe é próprio. (PIMENTEL, 2017, s/p, tradução minha).

Além disso, ao sugerir a criação de uma nova unidade, “maior que a soma de significados e valores” (FRANK, 2001, p. 13, tradução minha) dos versos assumidos individualmente, como aponto anteriormente, *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* também faz nascer um novo corpo, feito de textos conhecidos que se reconhecem em novas relações. Sua natureza não é a de um corpo perfeito, mas de um corpo em retalhos poéticos, lembrando uma dimensão esquecida do termo “corpo”:

(...) Os gregos de Homero não tinham uma palavra pra designar a unidade do corpo. Por paradoxal que seja, diante de Troia, abaixo dos muros defendidos por Heitor e seus companheiros, não havia corpos, mas braços erguidos, peitos intrépidos, pernas ágeis, capacetes cintilantes em cima de cabeças: não havia corpo. A palavra grega para dizer corpo só aparece em Homero para designar cadáver. (FLORES; GONÇALVES, 2017, p. 35).

Cada retalho, isto é cada pequeno verso recortado de outro poema, dialoga agora com outros textos, presentes na obra apenas virtualmente. Ao mesmo tempo que cada pequeno verso se encontra também solitário, justamente por estar desprendido de um todo, de um corpo total, uma *soma*, todos os versos se integram, desintegrados que são. A lógica de *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* está, justamente, em criar uma coesão que é, essencialmente, fragmentada. Nisso está sua riqueza potente.

Cito um dos versos que compõem a antologia para exemplificar essa dinâmica. “Desfazer o normal há de ser uma obra.” (BARROS; PIMENTEL, 2013, p. 78), como muitos outros, é um verso que se apresenta enquanto aforismo, uma “mínima poética”, para remeter à imagem que sugeri anteriormente, extraída aqui do *Canto da*

Insignificância. No entanto, aquele verso se insere no poema “Aula”, um longo texto de prosa poética que integra a obra *Memórias inventadas: a segunda infância* (2013[2006]). Em *Canto do Mato – Gesang des Dickichts*, não há qualquer referência a essa origem, escolha que reflete a posição ousada e autônoma que assume a obra no diálogo com outras obras prévias de Barros.

Embora seja frutífero enquanto temática, o aspecto de antologia não é o tema central da minha pesquisa. Menciono-o aqui, no entanto, dado que ele influencia diretamente o meu projeto tradutório. Afinal, meu corpus tradutório será justamente o verso ou o poema enquanto “mínima”, isolado de seu grande contexto. É com esse novo corpo-corpus que opero, e por isso se faz necessário entendê-lo enquanto parte de um todo descontextualizado, incompleto, mas absolutamente consistente na sua incompletude. No entanto, ao me inserir na cadeia tradutória da obra, estou inevitavelmente me relacionando também com as sombras de cada um dos versos, isto é, com o contexto e aquilo que está por trás do verso. Como parte do meu projeto tradutório, apresento, no último capítulo do trabalho, cada um dos poemas selecionados para a tradução junto dos textos de partida dos quais foram extraídos. Dentro da proposta hermenêutica de tradução, incorporo esses textos a fim de ampliar minhas referências tradutórias e meu horizonte de compreensão.

Além da antologia, há outro aspecto importante no trabalho tradutório com esse corpus específico. É o aspecto das imagens, ou ainda da relação entre texto e fotografia que propõe Britta através de sua obra. Embora minha relação tradutória sejam os versos de Barros em português, o laço inevitável (porque físico) dos poemas com as imagens também afeta o meu trabalho, acrescentando uma nova camada tradutória à obra. Uma camada que se revela, aqui, numa mídia ou num meio de densidade que supera o verbo. *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* se constitui, assim, na sua origem, enquanto uma obra transmidiática, translinguística. E dentro disso, cada uma dessas mídias, seja o verbo, seja a imagem, vai significar sempre em relação.

Por outro lado, as imagens não se deixam prender a nenhum significado imediato. Elas não são meras ilustrações dos poemas, nem mesmo uma tentativa de captá-los com mais precisão, ao transformarem imagem em palavra. A fotografia enquanto ato artístico é, em si, uma forma de criação de realidade. Assim como o verso, “recria, revive a nossa experiência do real.” (PAZ, 2012, p. 115). Daí que elas, enquanto experiências do real, são também o próprio real.

Goya não nos descreve os horrores da guerra: simplesmente nos oferece a imagem da guerra. Não fazem falta comentários, referências ou explicações. O poeta não quer dizer; diz. Orações e frases são meios. A imagem não é meio; sustentada em si mesma, ela é seu próprio sentido. Acaba nela e começa nela. O sentido do poema é o poema em si. As imagens são irredutíveis a qualquer explicação e interpretação. (PAZ, 2012, p. 117)

Da mesma forma que um poema, as fotografias de Pimentel não são um meio. Elas não buscam informar nem mesmo comentar o poema de Manoel de Barros. Pelo contrário: elas carregam em si seu próprio sentido. Relacioná-la ao verbo, ao poema como se fosse uma representação, uma ilustração, seria reduzir seu potencial de criação de mundo. A fotografia é o próprio poema. Um poema em outra linguagem. Uma tradução, por fim, na dimensão mais potente da tradução, que é: ato criativo e interpretativo.

Seria limitante, assim, afirmar que uma imagem xis diz respeito ao poema xis, apenas por eles estarem na mesma página, como acontece inúmeras vezes. Mesmo que seja quase instintivo relacioná-las e vinculá-las diretamente ao respectivo texto que as acompanha na página; mesmo que tudo seja, de fato, passível de relação, de analogia (cf. PAZ, 2013). No entanto, é essencial atentar para o fato de que encerrar as fotografias a um sentido único seria uma tentativa falha de tentar reduzir o que é irredutível, o que é inexaurível: a possibilidade de sentidos e de sentir que carrega uma imagem. Cada uma das fotografias assume uma força expressiva individual, cujos sentidos se relacionam, mas não se deixam esgotar pelo verbo.

Levando em consideração os aspectos acima, quero me deter agora brevemente no corpo físico de *Canto do Mato – Gesang des Dickichts*. Já mencionei que se trata de uma obra entre línguas e linguagens, em que se cruzam, diretamente, o alemão, o português, a fotografia. Nesse cruzamento, significados e possibilidades de significados – isto é, caminhos virtuais de se entender a obra – se entrecruzam continuamente. O nível imaterial da obra compõe, contudo, também com o corpo físico da obra, aquele corpo que é volume e ocupa espaço na prateleira, que é conjunto de páginas amarradas, com início e fim, e estruturadas segundo uma série de critérios.

O corpo de *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* é do tipo que agarra o olho. Há algo de hipnótico nessa obra. Leio e reviro suas páginas

desde 2013, quando o livro chegou em minha casa, na época em que ainda morava em Heidelberg, Alemanha. Lembro de passar meus dedos pelas folhas com insistência, como se houvesse algo ali para ser sentido que fosse além da textura das páginas. Como se aquela obra conseguisse dar forma ao silêncio, cor ao som, e as imagens que se cruzam com as letras saltassem em alto-relevo diante do olho. A obra é sinestésica, ou pelo menos o é a minha percepção.

A fotografia de folhas de bananeira na capa, laminadas pelo sol, parecem quase quentes, ardidadas há muito pelos raios. A partir da capa, os três sujeitos principais da obra – os versos em português, os versos-tradução em alemão e as fotografias-tradução – se envolvem continuamente, circundados e atravessados por grandes espaços em branco ao longo da obra. Esses espaços livres sugerem ao livro o caráter de território distinto – e, com isso, um espaço e um tempo também distintos, de leitura, de olhar, de espera. Além disso, esses espaços, que têm menos de buraco e mais de respiro, destacam as imagens, os textos em português e as traduções para o alemão individualmente. Ao mesmo tempo, eles se sugerem moldura, assim disposta para apertar o laço entre estes sujeitos. São quase como um rio a envolver, ao mesmo tempo, uma rocha, uma árvore e um tronco, à medida que os toca gentilmente ao longo do seu curso e os mantém em relação. A estrutura da obra também se assemelha à de um museu, onde uma obra-de-arte presa solitariamente a uma vasta parede lisa ganha a atenção exclusiva do visitante. Essa escolha editorial nada aleatória parece carregar consigo um aviso: à poesia, seja em imagem, seja em palavras, cabe um tempo e um espaço pouco usuais.

Demorei para entender, mas *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* é o corpo do mato. O mato de de Barros, e também o de Britta. E não somente o deles dois, mas também o meu corpo de mato, aquele que já me habita e é evocado no instante da leitura. Por essa razão, mas não apenas por essa razão, *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* clama por outra relação de leitura. Sempre que abro a obra e vago pelas suas páginas, sou conduzida a um novo ponto de partida. Mesmo conhecendo os poemas que a compõem, nem sempre os reconheço – eles se renovam cada leitura. É como se a obra apresentasse toda vez uma nova rota para acessá-la. Isso se traduz, por exemplo, na minha dificuldade em memorizar a ordem dos poemas. Eles parecem transgredir sua própria ordenação. Talvez caminhem pelas páginas na noite do livro, a fim de enganar aqueles que tentarem fixá-los no quadrado da folha e da lógica racional.

O vínculo que a obra estabelece entre imagens e textos, reforçado pelo fluído branco das páginas a correr entre eles, enaltece sua natureza dialógica, tradutória e, logo, infinitamente criativa. Um laço que não os delimita, mas permite que, juntos, floresçam em possibilidades de sentido. O potencial infinito de relações e sentidos, essa abertura a novos caminhos de entendimento em diferentes formatos, é um dos principais fatores que justifica a escolha desta obra como corpus da presente pesquisa.

6.2 O corpo-tradutora

Para falar do corpus tradutório, é necessário ainda falar do corpo tradutor que a obra traz, o corpo de Britta. No contexto dessa pesquisa, ela assume o papel do que, no contexto dos Estudos da Performance, chama-se de “corpo-arquivo”, um

lugar de arquivo privilegiado. Em sua precariedade constitutiva, seus pontos cegos de percepção, indeterminações linguísticas, tremores musculares, lapsos de memória, perda de sangue, fúrias e paixões, o corpo como arquivo realoca e afasta as ideias de arquivo como um depósito documental ou uma instituição burocrática dedicada à (má) gestão do “passado”. (LEPECKI, 2013, p. 65-66, tradução minha)⁸³.

Esse corpo, por guardar memórias e carregar percepções preciosas (embora, talvez, pouco precisas), não se deixa desvincular da obra. Britta, sua história e relação com a poesia e o poeta, acrescenta uma nova camada de entendimento a essa pesquisa, e reforça com isso o seu caráter hermenêutico. A fim de me aproximar desse corpo-arquivo, de entender a motivação tradutória de Britta e aquilo que envolveu a criação de *Canto do Mato – Gesang des Dickichts*, trago algumas reflexões que datam dos

⁸³ Trecho em inglês: “ (...) lugar de archivo privilegiado. En su precariedad constitutiva, sus puntos ciegos de percepción, indeterminaciones lingüísticas, temblores musculares, lapsos de memoria, pérdidas de sangre, furias y pasiones, el cuerpo como archivo reubica y aleja las ideas de archivo con respecto a un depósito documental o una institución burocrática dedicada a la (mala) gestión del “passado”. (LEPECKI, 2013, p.65-66).

nossos encontros ao longo dos últimos 16 meses, e de uma entrevista informal por e-mail que Britta me concedeu. Tratam-se de dois caminhos distintos de abordar a tradutora e sua obra: uma que assume o risco e a fragilidade da memória do corpo como parte essencial do processo de interpretação; outra que se constrói na tentativa de evitar esses estados de vulnerabilidade por meio da palavra escrita – ora, Britta preferiu evitar o corpo e a voz oral para a entrevista, talvez com o mesmo receio de traição que Barros enxerga na palavra falada; por outro lado, ela confiou ao meu corpo e a minha voz outras inúmeras percepções. Trago, a seguir, uma mistura desses corpos.

*

Conheci Britta como *Frau Pimentel* numa troca de e-mails, no início de 2016. Alguns meses e e-mails depois, logo no início do meu período de doutorado-sanduíche em Berlim, marcamos um encontro num café do bairro Kreuzberg. Embora não nos conhecêssemos, ela logo me reconheceu, e ao entrar no café, veio sorrindo até mim. Cumprimentou-me em português e com um longo abraço. Passamos a meia-hora seguinte conversando, ora em alemão, ora português, e quase o tempo todo sobre Manoel de Barros. Marcamos ainda uma segunda conversa para o dia seguinte. Como ponto de encontro, ela sugeriu a casa de uma amiga. O endereço: Schleiermacherstraße, ou Rua Schleiermacher. Apenas muitos meses mais tarde, ao revisitar minha memória sobre esse dia, dei-me conta da curiosa simbologia que evocava esse lugar.

O fascínio pela obra de Barros impulsionou aquelas primeiras conversas, que cresceu, porém, para além da poesia. Virou amizade: o ato poético vivido. Trocamos mais e-mails, mais visitas, e em agosto de 2017, fui conhecer sua casa em Hamburgo, onde ela mora com seu companheiro, o jurista Heiko Morisse. Lembro-me de avista-la atravessando a rua para vir me buscar no metrô. Eu chegara mais cedo e, quando a vi distraída, acenei de longe e fui ao encontro dela. *Frau Pimentel*, que carinhosamente aprendi a chamar apenas de Britta, veio até mim sorrindo. (Ela possui um jeito muito sutil de sorrir, aliás. Começa pelo olho, azul e muito claro, e termina no abraço. Poderia ter sido inventada por Barros. Talvez. O que sei ao certo é que ela foi encantada pela sua poesia. E isso faz dela uma tradutora peculiar.)

O desejo de Britta em traduzir a obra de Barros, com quem esteve pessoalmente, tem raiz na sua profunda relação com o Brasil. Morou mais de 10 anos em São Paulo – embora agora, apenas viaje para visitar os

amigos – e durante esse tempo, colheu muitos elementos que deram a essa relação uma natureza letral, imagética, sonora. Foi lá que aprendeu sobre língua e literatura brasileira. E também foi lá que fez suas primeiras exposições fotográficas. Daí o seu desejo tradutório estar intimamente ligada a seu olhar poética e uma paixão pela leitura de poesia. A vontade latente de se apoderar da palavra e das coisas pela imagem reverbera, assim, nos seus caminhos tradutórios.

Quando em Hamburgo, mergulhei com ela nas suas primeiras memórias de poeta-fotógrafa. Espalhada sobre sua escrivaninha, ela havia disposto uma série de pôsteres de exposições fotográficas sobre trabalhos feitos previamente. Um deles, sob o título de “As bicicletas de Lucca”, conta por meio de fotografias coloridas as pequenas histórias das bicicletas que habitam as ruelas da cidade italiana de Lucca. Outra exposição traz em imagem e cor as presenças sutis, talvez pouco percebidas, da cidade de Parati, no Rio de Janeiro. A delicadeza do olhar é um dos paralelos entre a poesia imagética de Pimentel e a poesia de Barros, que apesar de se concretizar na palavra, tem uma inegável natureza imagética.

O desejo de Britta em traduzir a obra de Barros e apresenta-la para o público alemão não se deixa separar, assim, do interesse em traduzir os poemas em imagem. Na primeira vez em que a questioneei sobre esse interesse, ela me relatou uma breve crônica sobre o lançamento de sua obra⁸⁴, na Embaixada do Brasil na Alemanha. Ao anunciar o volume *Canto do Mato – Gesang des Dickichts*, a então representante da Embaixada sugeriu que a obra em questão se tratava de uma tradução para duas línguas: o alemão e a fotografia. A questão que perpassa essa asserção talvez não remeta a um entendimento formal sobre língua ou linguagem. Mais do que isso, essa afirmação evoca o fato de o trabalho criativo de Pimentel se dar nessas duas esferas de expressão, entre o verbo e a imagem, compondo com a produção poética de Barros já existente e lhe conferindo uma nova possibilidade de existência.⁸⁵

⁸⁴ Notícia sobre o lançamento da obra. Disponível em: <https://tfmonline.wordpress.com/tag/britta-morisse-pimentel/>. Acesso em: 5 Março 2018.

⁸⁵ Cf. Descrição da obra no site da editora: “Der Foto-Gedichtband *Canto do Mato – Gesang des Dickichts*, TFM 2013, von Manoel de Barros, einem der bedeutendsten brasilianischen Dichter, ist eine kontemplative Reise in das Herz Brasiliens, durch Flora und Fauna, auf den Spuren der seelischen Identität der Menschen. Die Hamburger Übersetzerin Britta Morisse Pimentel ergänzt seine Poesie durch die deutschen Übersetzungen und beeindruckende Fotografien und

A produção de uma antologia que reunisse palavra e imagem se deu também pelo fato de, segundo Britta, uma tradução apenas para a língua alemã parecer pouco frente ao potencial da poesia de Barros. Sua percepção poética nasce no olhar, daí o entendimento da obra de Barros exigir uma “expansão da poesia de Barros num âmbito experimental por meio de uma síntese entre palavra e imagem.” (PIMENTEL, 2017, s/p, tradução minha). Britta também traduz com o corpo: sente a poesia de Barros com o olhar.

A fim de esclarecer algumas dúvidas sobre o processo tradutório de Britta, conduzi com ela uma breve entrevista. No entanto, como mencionei algumas linhas acima, a tradutora prefere não assumir o risco da palavra falada e, por isso, a entrevista se deu por e-mail, perdendo o caráter de um diálogo que floresce espontaneamente. As respostas chegaram aos poucos, ao longo de muitas vezes. Britta advertira-me algumas vezes que precisa de tempo para se dedicar a cada uma das perguntas. E como o leitor logo irá notar, isso se justifica sobretudo pelo fato de suas respostas não serem simples, tampouco óbvias. Ela cria, por meio delas, um novo processo criativo de refletir sobre sua obra, que poderia gerar uma nova pesquisa. Como parte do meu processo de compreensão do corpus tradutória, essa entrevista é também uma espécie de corpus informal que contribui para ampliar os entendimentos da obra. Os trechos a seguir foram todos traduzidos por mim.

1) Sobre o interesse em traduzir a poesia de Barros:

(...) Como não havia nenhuma tradução de seus poemas em alemão, entrei em contato com o poeta, visitei-o mais de uma vez em Campo Grande e soube, dessa forma, que ele tinha um profundo desejo em ver sua poesia traduzida para o alemão. Após a finalização do primeiro livro, traduzido em palavras + imagens, por assim dizer, a fim de introduzir sua obra ao mercado editorial alemão, combinamos que eu traduziria outros volumes de sua poesia. Já durante os meus anos de estudante na PUC-SP, o autor já me era bastante conhecido, e sua poesia era, entre os juristas, constante assunto de conversa. Talvez pelo fato de Barros ser, ele mesmo, jurista de formação. Ao longo dos anos, adquiri um grande afeto e desenvolvi uma certa familiaridade com a sua obra, se

schaftt somit ein neues Ganzes. Die gezeigten Fotografien werden von der Poesie beider Sprachen begleitet.” Disponível em: <https://tfmonline.wordpress.com/tag/britta-morisse-pimentel/> Acesso em: 5 Março 2018.

é que isso é, de fato, possível. (PIMENTEL, 2017, s/p, tradução minha).

86

2) Percepções sobre a poesia de Barros

Os poemas de Manoel de Barros criam um dinamismo excepcional, empregando inusitadas possibilidades de expressão, estimulando a fantasia e promovendo a imaginação, a inventividade e a inspiração. Com efeito, a poesia abriga uma jovial inexistência de limite, as pessoas e a natureza estão intimamente relacionadas, pássaros, pedras e árvores se comunicam umas com as outras. Com razão a obra de Barros é denominada como “Poética de Deslimite”*(2), pois em sua poesia, as palavras preservam sua infinitude, e isso implica em movimento, transformação, metamorfose, humanidade e vivacidade. Minha realidade interior também se baseia nas experiências que fiz quando vivi no Brasil. Por isso, toda vez que fico por muito tempo longe do Brasil, se instaura uma saudade que clama pela mobilidade da poesia de Barros. Não consigo viver sem isso, minha alma não deseja permanecer parada, ela anseia pelo aroma da “Goiabada Poética” de Barros. Sou cética em relação aos limites impostos à existência, que se mostram enquanto mandamentos: por que não preferir hoje ser um pássaro e amanhã ser uma árvore. Conseguimos apreender o que nos rodeia apenas em relação àquilo que nós mesmos somos. Nesse sentido, a leitura da poesia de Barros pode ampliar a existência e, na presença de uma serena predisposição para enfrentar alguns aspectos difíceis da lírica, levar a um desabrochar delicado, sofisticado, sutil e sublime da mente e da alma (...). (PIMENTEL, 2017, s/p, tradução minha).⁸⁷

⁸⁶ Trecho em alemão: “(...) Da keine Übersetzung seiner Gedichte ins Deutsche vorlag, nahm ich mit dem Dichter Kontakt auf, besuchte ihn mehrfach in Campo Grande und erfuhr auf diese Weise, dass es sein inniger Wunsch war, seine Poesie in die deutsche Sprache übersetzt zu sehen. Wir vereinbarten, dass ich nach dem ersten Buch, übersetzt in Wort+Bild sozusagen als Einführung für den deutschen Büchermarkt, weitere Bände seiner Poesie übersetzten würde. Schon während meiner Studienjahre an der PUC/ SP war mir der Autor wohlbekannt und unter den Juristen war seine Poesie ein ständiges Gesprächsthema. Vielleicht, weil Barros selbst von Haus aus Jurist war. Über die Jahre hatte ich eine große Zuneigung und eine gewisse Vertrautheit zu seinem Werk gewonnen, wenn das überhaupt möglich ist.” (PIMENTEL, 2017, s/p).

⁸⁷ Trecho em alemão: “Die Gedichte von Manoel de Barros erzeugen eine unkonventionelle Lebendigkeit, die unübliche Ausdrucksmöglichkeiten verwendet, die Phantasie anregt und die Vorstellungskraft, die Erfindungsgabe,

3) A poesia de Barros e a fotografia

Poderia assumir este trabalho de Michael Böhler⁸⁸ como a chama inicial através da qual me decidi pelo formato de tradução em palavra e imagem no projeto de Barros. Traduzir apenas em alemão não me parecia suficiente. O alargamento da poesia de Barros de forma experimental pela síntese entre palavra e imagem, a busca por pontos comuns, com o objetivo de atingir maior valor, estética e artisticamente, pela fusão de palavra e imagem. (...) O imaginário das figuras de estilo poéticas da obra de Manoel de Barros evocou em mim o desejo de romper com o exclusivo e tradicional âmbito linguístico da tradução e alargá-lo por meio da exibição de aspectos visuais e pictóricos; de complementar o âmbito da poesia verbal em forma de poesia visual por meio de ilustrações visuais e metafóricas; de apresentar ao leitor/observador realidades brasileiras e desconhecidas em metáforas pictóricas, a fim de tornar acessível as composições poéticas das imagens linguísticas e conceituais (Sprachbilder/ Denkbilder) e de transformar, criativamente, as formas habituais de pensamento em novas percepções. Metáforas visuais entram em diálogo com as proposições metafóricas de poesia, sem querer, de

das Anschauungsvermögen und die Inspiration fördert. In der Tat findet sich in der Poesie eine heitere Grenzenlosigkeit, Mensch und Natur sind auf das Engste verbunden, Vögel, Steine und Bäume kommunizieren. Mit Recht wird das Werk von Barros als Poética de Deslimite*(2) bezeichnet, denn in seiner Poesie bleibt den Wörtern ihre Endlosigkeit erhalten und das bedeutet Bewegung, Wandel, Verwandlung, Menschlichkeit und Lebhaftigkeit. Da sich meine innere Wirklichkeit auch auf die Erfahrungen gründet, die ich in meinem Leben in Brasilien gemacht habe, stellt sich, wenn immer ich mich für längere Zeit fern von Brasilien aufhalte, eine Sehnsucht ein, die nach der poetischen Beweglichkeit der Poesie von Barros verlangt. Es geht nicht ohne, meine Seele will nicht stillstehen, sie verlangt nach dem Aroma von "Goiabada Poética de Barros." Den selbst auferlegten Grenzen des Daseins, die als Verbote daherkommen, stehe ich skeptisch gegenüber: warum nicht lieber heute ein Vogel und morgen ein Baum sein wollen. Da wir alles, was uns umgibt nur mit Bezug auf das, was wir selbst sind, wahrnehmen können, kann die Lektüre der Poetik von Barros eine Erweiterung des Daseins, eine feine, ausgeklügelte, nuancierte, sublime Entfaltung von Geistesart und Gemüt bewirken, wenn eine sanfte Bereitschaft zur Bewältigung einiger kniffliger Aspekte der Lyrik vorhanden ist. (...)" (PIMENTEL, 2017, s/p).

⁸⁸ Faço referência ao ensaio de Böhler na terceira parte deste capítulo, quando falo da relação tradutória entre verbo e imagem.

forma nenhuma, que seu aspecto pictórico ocupe o lugar ou mesmo certifique a realidade da liberdade linguística. (Hülzer-Vogt).⁸⁹ (PIMENTEL, 2017, s/p, tradução minha).

4) O processo de criação de *Canto do Mato – Gesang des Dickichts*

A seleção de poemas de Barros no seu *Livro das Ignorâncias* me impressionou profundamente e evocou em mim o desejo de criar um livro em língua alemã a fim de apresentar esse autor especial a esse público leitor. Muito se busca e pouco se reflete sobre o desejo em se querer ter razão, em fazer o certo, em evitar erros a todo custo. Essa tendência é suspensa aqui pelo poeta com leveza, em nome da ausência do medo do fracasso. (...) Desde pequeno, Manoel se encoraja a cultivar alegremente sua predileção, seu “gosto por nada”. Esse deslumbrante e libertador caráter da mentalidade brasileira, que reflete uma filosofia de vida, é um presente àquele que está apto a fazer essa experiência. Viver no Brasil por algum tempo ou mesmo incorporar os poemas de Manoel de Barros pode ajudar nessa aquisição. Embora o livro esteja agora pronto e publicado, este processo está longe de se encerrar em mim, pois a poesia transmite

⁸⁹ Trecho em alemão: “Diese Studie von Michael Böhler könnte ich als Initialzündung bezeichnen durch die ich mich entschieden habe, für das Übersetzungs-Projekt Barros die Wort-Bild-Form zu wählen; nur in die deutsche Sprache zu übersetzen, erschien mir nicht ausreichend. Die Ausweitung der Poesie von Barros in den experimentellen Bereich durch eine Synthese zwischen Wort und Bild, die Suche nach Gemeinsamkeiten mit dem Ziel durch die Verschmelzung von Wort und Bild einen künstlerisch ästhetischen Mehrwert zu erzielen. Niemand erklärt das besser als Michael Böhler.(...) Die Metaphorik der dichterischen Sprachbilder der Poesie von Manuel de Barros rief in mir den Wunsch hervor, die traditionelle exklusive Sprachebenen der Übersetzung zu durchbrechen und durch die Darstellung visueller/pictoraler Aspekte zu erweitern; den Bereich der Sprachpoesie in Form von Bildpoesie durch visuelle metaphorische Bildlichkeit zu ergänzen. Dem Leser/ Betrachter fremde, brasilianische Wirklichkeiten in Bildmetaphern vorzuführen, um die dichterischen Kompositionen der sprachlichen und gedanklichen Bilder (Sprachbilder/ Denkbilder) der Poesie zugänglich zu machen und die gewohnte Vorstellungsweise auf kreative Weise in neue Wahrnehmbarkeit zu verwandeln. Visuelle Metaphern treten in einen Dialog mit den metaphorischen Aussagen der Dichtung, wollen jedoch keineswegs durch ihre Bildlichkeit die Wirklichkeit des sprachlichen Freiraums okkupieren oder auch nur beglaubigen. (Hülzer-Vogt).” (PIMENTEL, 2017, s/p).

sempre algo novo, como quando se percorre a vida como “bugre”, pegando por desvios e fazendo as mais bonitas experiências poéticas. Com frequência, o leitor alemão, ao se deparar com essa atitude corajosa, se defronta com uma resistência interna, talvez até mesmo com uma rejeição, sem saber que, com isso, ele se fecha à possibilidade de uma “fusão de horizontes.” (...) (GADAMER, 2005, p. 488). Como Bakhtin bem coloca: A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar de um diálogo: interrogar, escutar, responder, concordar, dançar etc. Neste diálogo o homem participa todo e com toda a sua vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, com o corpo todo, com as suas ações. Ele se põe todo na palavra, e esta palavra entra no tecido dialógico da existência humana, no simpósio universal. (apud SCHNAIDERMAN, 1996, p. 105). (...) Por isso, querida Mariana, estou muito entusiasmada com a sua tradução em performance, pois, sem perceber, você irá superar barreiras, inspirar a leitura da poesia de Barros e nós seguiremos sempre traduzindo juntas... (PIMENTEL, 2017, s/p, tradução minha).⁹⁰

5) A seleção dos versos e os critérios de escolha

⁹⁰ Trecho em alemão: “Die Sammlung der Gedichte von Barros in seinem ”Buch der Kenntnislosigkeit” hat mich besonders beeindruckt und mich zu dem Wunsch geführt, an einem Buch in deutscher Sprache zu arbeiten, um den besonderen Autor dem deutschen Leser vorzustellen. Die Neigung Recht haben zu wollen, das Richtige zu tun, Fehler unbedingt zu vermeiden, ist verbreitet, aber nicht selten wenig reflektiert. Sie wird hier von Barros mit Leichtigkeit außer Kraft gesetzt zu Gunsten einer schwerelosen Angstfreiheit vor dem Versagen. (...) Von klein auf ermutigt sich Manoel, seine Vorliebe, seinen ”gosto por nada” wohlgenut beizubehalten. Diese umwerfende und befreiende lebensphilosophische Eigenart der brasilianischen Mentalität ist ein Geschenk für den, der diese Erfahrung machen darf. Für einige Zeit in Brasilien zu leben oder eben die Gedichte von Manoel de Barros zu verinnerlichen, kann beim Erwerb behilflich sein. Obwohl das Buch inzwischen fertig und veröffentlicht ist, ist dieser Prozess in mir noch längst nicht abgeschlossen, denn die Poesie vermittelt immer wieder aufs Neue, wie man als ”Bugre” auf Umwegen durchs Leben geht und die schönsten poetischen Erfahrungen macht. Dieser mutigen Einstellung wird der deutsche Leser nicht selten mit innerem Widerstand, vielleicht sogar mit Ablehnung, begegnen ohne zu wissen, dass er sich dadurch die Möglichkeit ”einer Fusion der Horizonte“ (...) Deshalb, liebe Mariana, bin ich von deiner Übersetzung durch Performance besonders begeistert, denn auf unbemerkte Weise wirst du damit Widerstände überwinden, für die Poesie von Barros begeistern und wir zusammen werden immer immer weiter übersetzen...” (PIMENTEL, 2017, s/p).

Nos textos selecionados, formas de pensar aparentemente simples ocultam aspectos poéticos que englobam temáticas caras ao poeta e demandam uma contemplação mais profunda; aspectos que questionam o valor do ser humano, cuja notabilidade e superioridade é considerada óbvia, frente à complexidade da natureza. (...) Os textos foram selecionados em português, passo a passo traduzidos e, em encontros com o poeta, lidos a ele em ambas as línguas, como era seu desejo. A atribuição das mais de 100 fotografias aos respectivos textos seguiu o princípio de “a imagem se inventa”; Barros havia sugerido essa abordagem, mas queria, junto a isso, a todo custo escutar o som estranho da língua estrangeira: por não se tratar do nascimento de palavras, mas de imagens, Bernardo da Mata foi consultado (Como a foz de um rio – Bernardo se Inventa... O Guardador de Águas, 1989, Manoel de Barros, Poesia Complete, p. 239-240). O layout do livro foi criado posteriormente, em Hamburgo, ao preparar a impressão. (PIMENTEL, 2017, s/p, tradução minha).⁹¹

6) A relação do canto⁹² com a poesia de Barros

⁹¹ Trecho em alemão: “In den ausgewählten Texten verbergen sich hinter selbst scheinbar simplen Sichtweisen poetische Aspekte, die ein besonderes Anliegen des Dichters beinhalten und genauerer Betrachtung bedürfen; die als selbstverständlich angesehene überlegene Wertigkeit des Menschen in Bezug auf die Komplexität der Natur wird in Frage gestellt. (...) Die Texte wurden in portugiesischer Sprache ausgewählt, dann Schritt für Schritt übersetzt und bei gemeinsamen Sitzungen in Campo Grande dem Dichter auf seinen Wunsch in beiden Sprachen vorgelesen. Die Zuordnung der mehr als 100 brasilianischen Fotografien zu den jeweiligen Texten war nach dem Prinzip ” a Imagem se inventa” erfolgt; Barros hatte diese Vorgehensweise vorgeschlagen, wollte aber unbedingt den ungewöhnlichen Klang der fremden Sprache dazu hören: da es sich nicht um die Geburt von Wörtern, sondern Abbildern handelte, wurde Bernardo da Mata hinzugezogen. (Como a foz de um rio- Bernardo se Inventa... O Guardador de Aguas, 1989, Manoel de Barros, Poesie Completa Seite 239/240). Das Lay-out für die Buchgestaltung erfolgte zu einem späteren Zeitpunkt in Hamburg im Rahmen der Druckvorbereitungen.” (PIMENTEL, 2017, s/p).

⁹² Para além da relação entre verbo e imagem, a relação tradutória proposta por Britta também abarca o espaço do som. Antes de entrar em contato com a tradutora, eu já imaginara essa relação pelo título da obra. O canto, o *Gesang* do mato e de Barros me levou, num primeiro momento, a estabelecer uma relação com os “Cantos” de Ezra Pound. Dentro de todo o contexto tradutório que

O principal foco da lírica de Barros são as pessoas, a natureza e a comunicação entre elas. Música, melodia, movimento e vitalidade se revelam em sua “poesia do mato” à sua própria maneira. (...) Lemos seus poemas, sentimos seu mundo e ouvimos o canto: os cantos da terra do Pantanal de Corumbá. (...) Ouvindo bem, deixando que os textos e as imagens nos afetem, é possível escutar cada vez novos tons, e o canto se torna mais alto; todos cantam juntos, as árvores, as flores, os pássaros, em ambas as línguas, as palavras e as sílabas cantam também, até mesmo as imagens, a luz e as cores. É um livro de cantos que canta: *Canto do Mato!* (PIMENTEL, 2017, tradução minha).⁹³

*

O papel de Britta na elaboração de *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* acrescenta um valor específico à obra, sobretudo no que diz respeito à relação de autoria e tradutor. Isso já vem escancarado na capa da obra, na qual aparecem, justapostos, o nome de Manoel de Barros e Britta Morisse Pimentel – primeiro Barros, em seguida, Britta – com a mesma fonte tipográfica e no mesmo tamanho, e sem trazer nenhuma discriminação da atividade ou função de cada um. Uma informação que parece pouco espetacular, mas vai na contramão do que é de praxe em obras traduzidas. Na capa, a tradição editorial sugere apenas o nome do autor ou da autora – ou daquilo que se entende por autor ou autora. Com exceções, o nome do tradutor ou da tradutora aparece também, em fonte reduzida e em algum lugar à margem.

Para além da capa, essa questão emerge também na seção intitulada “Os autores”, logo após o epílogo. Nela, uma breve apresentação de

delineei anteriormente, essa relação seria quase providencial. No entanto, em resposta à minha questão nesse respeito, o título e a obra não buscam fazer nenhuma referência objetiva à obra de Pound. Como sugere a tradutora, a relação do canto vem dos seus sujeitos poéticos.

⁹³ Trecho em alemão: “Wir lesen seine Gedichte, fühlen seine Welt und hören den Gesang: os cantos da terra do Pantanal de Corumbá. (...) Wenn man genau hinhört, Texte und Bilder auf sich wirken läßt, vernimmt man immer wieder neue Töne, der Gesang wird lauter; alle singen mit, die Bäume, die Blumen, die Vögel, in beiden Sprachen, auch die Wörter und die Silben singen mit, selbst die Bilder, das Licht und die Farben: Es ist ein singendes Gesangbuch: *Canto do Mato!*” (PIMENTEL, 2017, s/p).

ambos, Barros e Pimentel, delimita o espaço de autoria como sendo de ambos. Esse coincide com a imagem que ilustra a página: Barros e Britta, lado a lado, envolvidos num abraço mútuo e num sorriso. Estas escolhas editoriais têm um efeito evidente: colocam em pé de igualdade a tradutora e o poeta. E se não atribuem a ambos a autoria do trabalho, certamente fragilizam a ideia de autoria e de “original”, questionando o postulado do autor como criador único e original e detentor de uma espécie de verdade absoluta. A quem pertence essa obra? Quem a escreveu? A resposta não é simples, e exigiria antes outra pergunta: que é um autor, afinal?

A questão acima foi abordada por um sem número de pensadores – Roland Barthes, no texto sobre “A morte do autor” (2004), e Michel Foucault, em “O que é um autor” (2011), por exemplo. Para as finalidades dessa pesquisa, não interessa tanto discutir questões de autoria, cuja complexidade renderia uma outra tese, mas entender que ela está diretamente ligada a outra questão: o que é um tradutor ou uma tradutora?

É justamente essa pergunta que enfrenta Martha Pulido em “What is a translator” (2016). Dialogando com a eminente obra de Foucault, a pesquisadora em tradução questiona:

What can we be as translators?
How can we define ourselves today as translators?
Within which boundaries are we allowed to define ourselves?
How do we translate?
To what extent may we intervene in the text?
(PULIDO, 2016, p. 239)

Relacionado esses questionamentos a *Canto do Mato – Gesang des Dickichts*, acrescento ainda as seguintes perguntas a essa lista: quais os limites da tarefa tradutória de Pimentel dentro da obra? Até que ponto ela pode ser definida enquanto tradutora? Para além disso, é possível entendê-la enquanto tradutora não apenas em relação ao seu trabalho com os textos em alemão, mas também em relação ao trabalho fotográfico? Até que ponto ela pode intervir na tradução e na elaboração da obra traduzida?

Essas perguntas se referem diretamente aos dois espaços de tradução que a obra abre à tradutora: de um lado, o da tradução verbal, com os versos em alemão, e o da tradução não-verbal, através das fotografias. A tão debatida “invisibilidade do tradutor” (cf. VENUTI, 2004), tema inesgotável de tantas reflexões dentro da disciplina dos EdT, cai por terra. Aqui, a tradutora se enxerga e faz enxergar.

A justificativa de Britta em colocar em imagem as poesias de Barros se insere também num contexto artístico. As reflexões de Michael Böhler em *Wort und Bild in der visuellen Poesie des 20. Jahrhunderts* (2002) embasam a decisão de Britta em ampliar o escopo tradutório, sobretudo a partir do que desenvolve aquele autor sobre poesia visual. Enquanto uma forma artística, a poesia visual “emerge na zona fronteira entre literatura e artes visuais. Ela opera com os meios de ambas as artes, isto é, a palavra e a imagem. Uma poesia visual pode, assim, ser descrita enquanto uma forma-palavra-imagem (...)” (BÖHLER, 2002, p. V, tradução minha).⁹⁴

Böhler se lança a uma busca histórica da relação entre palavra e imagem. Pontuando as diferentes formas em que ambas estiveram em contato em diferentes períodos, ele reconhece a dificuldade em se comparar uma e outra. Mesmo assim, houve uma explosão de obras que fazem uso desse formato palavra-imagem ao longo do século XX, acompanhada ainda da necessidade de se encontrar uma teoria que avalie da mesma forma ambas as expressões, permitindo definir “seu valor estético” (cf. BÖHLER, 2002, p. 85). A Semiótica, nesse sentido, é considerada a plataforma teórica mais apta, à medida que subjuga todos os elementos à categoria de signo e permite estabelecer uma relação de certa igualdade entre eles.

A poesia visual, assim, pode ser entendida enquanto uma estratégia estética, que emprega elementos visuais a fim de fortalecer, ampliar ou subverter os sentidos verbais em um poema, como aponta o autor. Ela constrói a base de um gênero literário distinto, no qual a relação entre palavra e imagem – a *relação*, destaque, e não o papel de cada uma separadamente – é objeto de pesquisa e que tem por objetivo “desenvolver uma língua, que é mais do que soma de ambas as mídias e que cria novos valores estéticos.” (BÖHLER, 2002, p. 86, tradução minha).

A relação entre imagens verbais e pictóricas em *Canto do Mato – Gesang des Dickichts*, à luz das reflexões de Böhler, tem uma clara natureza tradutória. Ambas as linguagens podem se desenvolver de forma independente. Mas, quando colocadas em relação, criam uma nova forma de mídia, um terceiro corpo poético. Analogamente, também pode ser considerado tradutor aquele que se insere nessas relações. Nesse sentido,

⁹⁴ Trecho em alemão: “Die visuelle Poesie wird als eine Kunstform aufgefasst, die im Grenzgebiet zwischen Literatur und bildender Kunst entsteht. Sie arbeitet mit den Medien beider Künste, also dem Wort und dem Bild. Ein visuelles Gedicht kann daher als Wort-Bild-Form bezeichnet werden.” (BÖHLER, 2002, p. V). <https://www.netzliteratur.net/urs-liz-lores.pdf>

Britta assume um papel de um criador de composição performática, em que ela não apenas autora, mas agente, manipulando o sentido sem controlar seu rumo. (cf. ROCHA, 2016, p. 218).

Britta, enquanto fotógrafa e tradutora, trabalha com o sentido, desvela-o, decifra-o, mas nunca o encerra por completo. Ela não apresenta o derradeiro significado de sua criação – antes, agencia os sentidos, os quais se apresentam apenas como um momento existencial dessa criação.

[...] O verdadeiro autor de um poema não é o poeta nem o leitor, mas a linguagem. Não quero dizer que a linguagem suprima a realidade do poeta e do leitor, mas sim que as compreende, engloba: poeta e o leitor são apenas dois momentos existenciais da linguagem. Se é verdade que ambos servem da linguagem para falar, também é verdade que a linguagem fala através deles. A ideia do mundo como um texto em movimento desemboca no desaparecimento do texto único; a ideia do poeta como um tradutor ou decifrador leva ao desaparecimento do autor. (PAZ, 2013, p. 79).

Seria Britta mais autora do que o próprio Barros, no caso de *Canto do Mato – Gesang des Dickichts*? Repenso essa pergunta, sugerindo que, ao invés de alçar Pimentel à categoria de autora, tanto pela sua tradução quanto pelo seu trabalho fotográfico, falemos dela e de Manoel de Barros como tradutores inseridos num plano de tradução-composição. Dentro deste plano, os sentidos das imagens se revelam não ao bel prazer de um eminente criador. Eles são fruto do motor de relações que se estabelecem entre todos os elementos presentes – os leitores, os tradutores, o ambiente, o tempo, o espaço etc. Juntos, compõem também o potencial imagético da poesia de Manoel de Barros, que, de certa forma, é uma espécie de potencial de criação, tradução, composição.

Pegando por desvios⁹⁵

A figura do estranho e sua força criativa dentro do projeto poético de Barros influenciaram diretamente em meu processo de tradução. Mas num sentido mais amplo, o estranho também concretizou a natureza lateral da pesquisa. Se fosse um caminho, portanto, essa pesquisa e a abordagem tradutória que sugere não seriam estrada principal, mas desvio; tampouco seriam um andar em linha reta, mas em rodeios. Nesse capítulo, procuro cristalizar a imagem desses caminhos na dimensão da palavra e tecer, com isso, uma espécie de fábula teórica envolvendo poesia, movimento e tradução. Parto das reflexões do filósofo alemão Hans Blumenberg sobre a figura dos *Umwege* e dos estudos de Evelyn Schuler Zea (2008; 2010) acerca da noção de “rodeios” de uma perspectiva antropológica. Por fim, busco iluminar de que forma essas reflexões, mesmo que à distância, ecoam com o que sugiro chamar de poética de desvio em Barros, contribuindo com a construção das performances/*traduações* e abrindo o olhar para ver – ou transver, como faz bem a imaginação – traços de uma teoria tradutória virtual em Barros.

Palavra-chave: *Umwege*; fábula teórica; desvios; rodeios.

⁹⁵ Extraído do seguinte trecho: “Veja que bugre só pega por desvios, não anda em estradas — Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os ariticuns maduros.”(BARROS, 2015, p.70)

A figura do estranho e sua força criativa dentro do projeto poético influenciam diretamente essa pesquisa. Não apenas no processo de tradução, como mostro pelas Oficinas de Transver e, ainda, no último capítulo do trabalho. Num sentido mais amplo, a percepção do estranho concretizou a natureza lateral da pesquisa, que pode ser ilustrada por uma imagem: a do desvio.

O desvio, na acepção comum do termo, é um *traço* específico da obra de Barros e, logo, dessa pesquisa. O desvio enquanto traço, como grifo acima, não faz apenas referência ao que seria uma característica essencial, mas também ao caráter imagético, de risco, da poesia de Barros. Imagine um risco torto feito sobre o papel por uma criança: as letras de Barros carregam esse traço nas suas curvas. Analogamente, se esse traço virasse caminho, ele não seria estrada principal, mas desvio; tampouco seria um andar em linha reta, mas em rodeios. Essa é natureza do entendimento que sugerem a poesia de Barros e a abordagem tradutória desse trabalho. O desvio é fio condutor do presente trabalho em muitos sentidos – daí sua natureza torta.

Nesse primeiro momento, o termo “desvio” não alude a um conceito, mas a uma imagem. Ele aponta para o desenho de uma trajetória marcada pelo movimento de um corpo que, na presença de um obstáculo, precisa desviar. O corpo curva. Mas “desvio” também se refere ao que nasce dessa ação, isto é, ao caminho ou passagem alternativa que daí emerge.

Para além desse sentido informal, o desvio de Barros ecoa, à distância, com o conceito de “*Umwege*”, de Hans Blumenberg (1987) e as reflexões acerca dos “rodeios” de Eveleyn Schuler Zea (2008; 2010). Com efeito, a dimensão do desvio na poesia Barros se tornou evidente, de forma anacrônica, após a leitura desses dois autores. Primeiro, debruçei-me sobre o conceito de Blumenberg, traduzido e desenvolvido por Schuler Zea pela figura dos “rodeios”. Mais à frente, entendi que esses sentidos apontavam, também de forma indireta, para a dimensão de desvio em Barros.

O que proponho, nesse capítulo, é contextualizar a discussão dos termos “*Umwege*” e “rodeios” e delinear o que chamo de poética de desvio em Barros. É da troca criativa entre esses termos que, por fim, irei definir os critérios das minhas decisões tradutórias e, em última instância, a forma das *traduações*. Enquanto uma espécie de fábula teórica envolvendo poesia, movimento e tradução, esse capítulo se propõe a abrir caminhos de leitura para a poesia de Barros e abrir o olhar para ver – ou

transver, como faz bem a imaginação – traços de uma teoria tradutória virtual em Barros.

7.1 *Umwege*, rodeios, desvios

A noção de *Umwege* de Blumenberg (1987) circunscreve os limites da minha reflexão e busca, em última instância, aproximar as duas experiências de entendimento em jogo: a da performance na rua e da performance da rua pelo texto, que apresento no último capítulo. Embora ele seja conceito filosófico em Hans Blumenberg, começo por desbravar esse termo na sua acepção comum.

O termo alemão *Umweg* (ou *Umwege*, no plural), é composto por dois fragmentos: o prefixo *um-* e o substantivo masculino *Weg*. *Um-* é um prefixo recorrente na língua alemã, com funções semânticas que variam conforme o verbo ou o substantivo ao qual se vincula. Uma destas funções, que se aplica ao presente exemplo, é a de localização, e sugere noções de “ao redor”, “em volta”, “em torno”. Nesse caso, porém, *um-* não aponta para algo estático, que se encontra em torno de alguma outra coisa. O prefixo indica, antes, um movimento que se desenrola em torno ou ao redor de algo. Já *Weg* pode significar caminho, estrada, via, trajeto. Tem-se, daí *Umweg*, que designa o movimento de rodear, dar a volta, desviar.

Para além disso, esse termo é composto por um oposto semântico. Enquanto *Umweg* alude a um movimento sem finalidade específica, isto é, sem o objetivo de ir de A a B da maneira mais rápida, *Weg* é uma concretização desse objetivo funcional, já que agiliza o processo de se chegar a um destino. Como trago adiante, *Umweg* e *Weg* não se opõem nem se contradizem, mas sugerem economias e formas distintas de circulação (cf. SCHULER ZEA, 2010).

Gostaria de analisar o termo *Umweg* primeiramente em sua acepção na forma singular, à luz das duas definições sugeridas pelo Dicionário Digital da Língua Alemã (DWDS)⁹⁶. A primeira sugere-o enquanto um “caminho que é mais longo que o caminho direto e em muitos casos, contorna um obstáculo”⁹⁷. A segunda definição, de sentido

⁹⁶ Cf. “Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache.” Disponível em: <https://www.dwds.de/> Acesso em: 10 Março 2018.

⁹⁷ 1. Trecho em alemão: “Weg, der länger ist als der direkte Weg und oft um ein Hindernis herumführt.”

figurativo, entende *Umweg* como “método ou processo indireto e trabalhosos”⁹⁸.

Partindo da primeira definição, um aspecto central da ideia de *Umweg* é a economia específica de movimento que ele sugere. Ora, grosso modo, desvios não são percorridos deliberadamente. Assume-se que o principal interesse daquele que faz uma trajetória é chegar ao final dela, atingindo seu destino da maneira mais rápida possível. A necessidade de desvio, em geral devido à presença de um obstáculo de alguma natureza, rompe com essa expectativa. O caminho se abre para outros caminhos e ao espaço de “entre”.

A natureza do *Umweg* é, logo, mais instável e menos previsível do que a de um *Weg*. Um *Umweg* pressupõe o afastamento desse *Weg*, dessa via entendida como principal. No entanto, ele não se define pela estrada, necessariamente. Os *Umwege*, no plural, dão apenas acesso a outras estradas que, eventualmente, levarão ao mesmo destino, provavelmente exigindo mais tempo.

Blumenberg reorienta essa discussão ao sugerir que apenas “quando galgamos *Umwege* é que nós podemos existir” (BLUMENBERG, 1987, p. 137, grifo meu, tradução minha). Os desvios expressam a alternativa – a possibilidade de alteridade. Assim, “entre um ponto de partida e um ponto de chegada, há apenas um caminho mais curto, mas muitos *Umwege* [desvios/rodeios]” (BLUMENBERG, 1987, p. 37, tradução minha). Daí que, se os *Umwege*, no plural, incorporam a multiplicidade de possibilidades, a estrada principal, eficiente porque curta, é mais autoritária. Ela é a imposição de uma escolha, seja dos habitantes de uma cidade, seja de uma construtora. A estrada, portanto, não antecede, mas é posterior aos *Umwege*. Ela se constrói por cima das pequenas estradas de terra ou servidões, cristalizando a impressão do que seria um caminho certo, em detrimento de outros, menos transitáveis. Sendo o *Weg* o caminho mais curto, ao qual se confere “o selo da razão” (BLUMENBERG, 1987, p. 37, tradução minha), aquele que, dentro de uma escala de eficiência, leva ao destino mais rapidamente, os *Umwege* são descaminhos possíveis que permitem o existir e o persistir da multiplicidade, criando espaço para outros modos de agir possíveis. Como diz Blumenberg, “tudo pode possivelmente ser vivido, quando for possível que todos possam percorrer *Umwege* [desvios/rodeios].” (BLUMENBERG, 1987, p. 37, tradução minha).

⁹⁸ 2. Trecho em alemão: “indirektes, umständliches Verfahren, Vorgehen.”

Os *Umwege* podem ser de duas naturezas. Tem-se o desvio forçado, que precisa ser feito para contornar um obstáculo. E tem-se o *Umweg* de potência poética, que se avizinha da imagem que traz o seguinte poema de *Matéria de Poesia* (2013 [1976]): “Quem anda no trilho é trem de ferro/ Sou água que corre entre pedras:/- liberdade caça jeito. (BARROS, 2013 [1976], p. 146). Aqui, o narrador se apresenta como aquele que corre livre entre as pedras, desviando da rigidez de um caminho já construído, com destino pronto, tal qual o trilho de trem. Como a água, seu movimento é fluido, e se constrói a cada momento na e pela relação com os elementos que emergem no caminho. Contornando as pedras, ele vai desenhando um mapa que nunca se deixa prever, dado que não há apenas uma, mas infinitas possibilidades de percurso que vão se fixando no movimento. É um estado perpétuo de provisoriidade.

Contudo, seja qual for a natureza do *Umweg*, ele acontece às expensas de tempo e sugere, inevitavelmente, um estado de “entre” que tira o destino final do protagonismo. É o que ilumina aquela primeira definição. Já o segundo sentido de *Umweg*, segundo o DWDS, lança luz a um outro aspecto do termo. Aqui, *Umweg* é “método ou processo indireto e trabalhoso.” Um movimento primordial se destaca: o de dar voltas. Em alemão, o prefixo *um-* é suficiente para denotar esse aspecto. Em português, esta ideia é explicitada na tradução do termo por “rodeio”, que sugere a imagem do andar em volta, circundar, cingir.

Numa perspectiva antropológica, Evelyn Schuler Zea (2008) evoca justamente essa referência imagética ao relacionar o termo “rodeios” a uma noção de caminho empregada pelos índios Waiwai. O seguinte relato da autora ilumina essa escolha:

Uma experiência em campo tornou-se particularmente relevante para minha seguinte tentativa de descrever e pensar a antropologia e tradução dos Waiwai. Ela se deu no final de 2002, durante o meu segundo campo, quando acompanhei Mikaiasa para entrevistarmos conjuntamente Makipi, ambos moradores da 'comunidade Waiwai de Jatapuzinho' (no Sul de Roraima). Ao invés de pegar o caminho mais direto para a casa de Makipi, Mikaiasa optou por um caminho consideravelmente mais comprido. Quando o perguntei por que ele não havia tomado o caminho mais curto, ele me explicou que eu, vindo de fora, podia passar por todos os caminhos, mapeando-os em seguida e mostrando-me

conjuntamente com Makipi como estes diferentes caminhos configuram a comunidade e vão além dela também (muitos dos quais eu não tinha visto ou percebido até então). Ao mesmo tempo, enquanto desenhavam o mapa, ambos me diziam que entre eles cada qual percorria seu *yesamari* – um conceito que pode servir como fio condutor e que além de caminho (numa acepção que melhor poderia ser traduzido por 'caminho indireto' ou 'rodeio' ou 'desvio') designa também certo 'modo enviesado' de pensar e agir. (SCHULER ZEA, 2008, p. 69).

Os “rodeios”, que implicam numa noção de modo indireto ou “modo enviesado” de agir, como no caso citado pela autora, pode ser também relacionado à forma como alguém expressa ou desenvolve uma ideia, seja pela escrita ou oralmente. “Rodeios” evocam, nesse caso, a imagem de um interlocutor que não vai direto ao assunto e discorre de forma evasiva ou em circunlóquio sobre determinado assunto. O aspecto central do ato de rodeio, neste caso, é a aparente falta de finalidade, ou a dificuldade de se chegar a certo “destino” ou a uma compreensão final e plena.

Já quando relacionada ao deslocamento no espaço, “rodeio” sugere um movimento que não é apenas o de andar, mas o de flandar. Na poesia de Barros, essa imagem é incorporada por figuras recorrentes em seu texto. É o caso do *flaneur*, do andarilho e do vagabundo que, ao andarem sem rumo, vagueando pelas ruas sem buscar mais do que o mero contemplar, encarnam esse princípio de movimento. Ao desenharem um caminho que não tem o chegar como finalidade, sugerem um saber que possui a mesma natureza, um que reflete “um movo enviesado de pensar e agir” (SCHULER ZEA, 2008, p. 69) e, conseqüentemente, uma forma específica de se produzir conhecimento. Este movimento ganha luz, por exemplo, no seguinte trecho de “Na rua Mário de Andrade”:

Ele, Mário, me diz: é preciso
flandar...

Eu digo a ele – ó Mário,
era o que eu ia te falar.

É preciso flandar em ruas
– os passos levando sempre

para nenhum lugar.
(BARROS, 2013 [1947], p. 78)

O flunar, o vaguear, o andarilhar são os princípios de movimento propostos por Barros que incitam igualmente as chamadas “formas de circulação específicas”, como propõe Evelyn Schuler Zea (2010). Segundo a autora,

os *-yesamarí waiwai* ressoam à distância com os rodeios (*Umwege*) rehabilitados na obra do filósofo Hans Blumenberg, que faz deles vias alternativas ou desvios de uma topografia cultural distinta. Rodeios aparecem aí como formas de circulação específicas, que colocam a elaboração das mediações por cima das pretensões da origem e do final. Certamente, enquanto formas divergentes da transparência das vias diretas, os rodeios podem ser vistos como modos igualmente resistentes à economia de meios reguladas pelas máximas cartesianas de clareza e distinção. Mas não por isso os rodeios constituem espécies derivadas ou deficientes. (SCHULER ZEA, 2010, p. 13).

Retomo aquela segunda definição de *Umweg* enquanto um “método ou processo indireto e trabalhoso.” Entre essa segunda definição e aquela primeira, há um cerne comum: ambas sugerem modos indiretos “colocam a elaboração das mediações por cima das pretensões da origem e do final” (SCHULER ZEA, 2010, p. 13). Ambas se dão pelo movimento do contorno, pela curva, resistindo à uma ideia de linha reta que reflete uma “economia de meios reguladas pelas máximas cartesianas de clareza e distinção” (SCHULER ZEA, 2010, p. 13).

Para além da definição dicionarizada, no entanto, a relação que Evelyn estabelece entre o termo *Umweg* e os *-yesamarí waiwai* parte da noção de *Umweg* do filósofo alemão Hans Blumenberg. Embora meu intuito não seja reduzir essa reflexão àquela que propõe Blumenberg, é essencial destacar o seu papel, central no meu processo de compreensão dessa figura. Dedico algumas linhas a esse propósito.

Hans Blumenberg é reconhecido por sua filosofia literária. Por outro lado, talvez também tenha sido essa a razão para sua obra ter sido alocada à margem. O fato de se dedicar “ao que não pode ser dito”, indo

de encontro à “exigência do falacioso texto claro”⁹⁹, aproxima-o da filosofia de nomes renomados, como é o caso de Jacques Derrida. Mas isso não bastou para popularizá-lo entre seus pares.

Seus textos contemplativos, que pregam pela renúncia de certezas rápidas e prontas, evocam os *Umwege* enquanto um dos conceitos mais centrais de sua filosofia, sobretudo na sua forma plural. A origem desse conceito, na obra de Blumenberg, é imagética. Assim revela *Die Sorge geht über den Fluss (A inquietude atravessa o rio, tradução livre)* (1987), um opúsculo que, embora se constitua formalmente como prosa, sugere uma experiência e existência poética. Diferentes histórias compõem e tangenciam, juntas, a imagem do desvio, mas apenas uma delas aborda-a nominalmente. De resto, *Umwege* é alusão. Blumenberg relembra, num eco, uma postura de Manoel de Barros. O poeta, que prefere o aludir ao nomear, já diria que “verso não precisa dar noção” (BARROS, 2013 [1996], p. 320).

Compreender a noção pelas alusões de *Umwege* em Blumenberg implica em notar que os *Umwege* se fazem presentes na sua própria ausência. Esse conceito e seu potencial poético é, antes, fruto de uma percepção do olhar – e, logo, do corpo. Ao propor aqui uma reflexão a partir desse conceito, sugiro não uma busca por delimitar um significado do termo, mas antes, por observar os movimentos e os sentidos que compõem com ele e, de certa forma, o dispensam em sua concretude verbal. Os *Umwege* não emergem apenas quando explicitados. O movimento de leitura que sugere Blumenberg, em sua obra, é um claro exemplo disso.

A reflexão de Blumenberg sobre o termo pode ser vista de diferentes perspectivas e autoriza tantos ângulos de análise quanto a pluralidade que lhe é imanente. É o que retrata a obra *Permanentes Provisorium – Hans Blumenbergs Umwege* (HEIDGEN, KOCH, KÖHLER, 2015) (Provisório Permanente – Os rodeios de Hans Blumenberg). O termo é “parte integrante de sua teoria cultural”, refletindo uma “questão existencial para o animal cultural (Kulturtier) que é o homem” (HEIDGEN, KOCH, KÖHLER, 2015, p. 9, tradução minha); *Umwege* é, também, expressão de sua anti-metodologia e “filosofia poética” (ZILL, 2015, p. 69, tradução minha); é, ainda, uma abordagem antropológica e instrumento para a interpretação de mitos. O conceito é,

⁹⁹Cf. “Zum Tode des Philosophen Hans Blumenberg.” Disponível em: <http://www.zeit.de/1996/16/blumenb.txt.19960412.xml/seite-3> Acesso em: 12 Março 2018.

assim, adaptável a diferentes “vizinhanças de reflexão” (ZILL, 2015, p. 73, tradução minha), podendo ter sobre elas variados efeitos. E a principal razão disso é que os *Umwege* não se referem a um processo sem método, mas a um método em si. (cf. ZILL, 2015).

A *Nachdenklichkeit*, isto é, o ato de reflexão, de curvar-se sobre si mesmo, é uma expressão desse processo metodológico, motivado pelo movimento ativo daquele que reflete. Este ato contrasta com o ato de *Denken*, de pensar, que imagetivamente se deixa representar por um andar entre dois pontos. É possível, logo, diferenciar o ato de pensar do ato de refletir pelo seu princípio de movimento: enquanto *Denken* é regido pelo princípio da eficiência, buscando galgar um caminho motivado pela direção, pelo destino específico; o *Nachdenken* segue um princípio de “liberdade de propósitos” (*Zweckfreiheit*), e de “economia supensa” (*suspendierte Ökonomie*) (cf. BLUMENEBERG, 1980), se aproximando muito mais do corpo e do viver do andarilho, que evoca um andar sem um chegar. Intelectualmente, a reflexão de Blumenberg é o movimento de “deixar passar pela cabeça o que vem, e da forma que vem” (BLUMENEBERG, 1980, s/p).

No seu discurso de agradecimento ao prêmio Sigmund-Freud outorgado a ele em 1980 pela Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, o autor postula por uma postura do *Umweg* pela *Nachdenklichkeit*. Enquanto forma de expressão do pensamento filosófico, ela é também uma forma de agir e uma postura “contra um rigoroso funcionamento, em nome da ciência e da sociedade” (ZILL, 2015, p. 64). No entanto, mesmo que em contraste, o *Denken*, o pensar, é inerente à postura da reflexão, da *Nachdenklichkeit*. *Denken* está em *Nachdenken*, da mesma forma como *Weg* está em *Umweg*.

Sobretudo ao longo da década de 50, Blumenberg se debruça sobre diferentes conceitos de metodologia, partindo da metáfora do caminho. Vinte anos mais tarde, ele começa a delinear um conceito de método próprio, o qual se deixa orientar igualmente por essa metáfora, mas na perspectiva do *Umweg*. O estudo “Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik” (2001), publicado em italiano em 1971, lança a pedra fundamental de sua reflexão. Seu ponto de partida é a retórica. O uso da metáfora enquanto elemento retórico, que reorganiza para enxergar o conhecido no estranho, e o outro no mesmo, é uma espécie de estratégia de sobrevivência para Blumenberg. Impulsionado por esse primeiro formato de *Umweg*, Blumenberg passa a desenvolver o que daria origem à sua filosofia do *Umweg*:

A ideia de que a civilização humana se constituiria, sobretudo, pelo distanciamento da realidade afluyente, foi elaborada por Blumenberg nos anos 70 como um de seus componentes teóricos mais importantes. No geral, ela pode ser entendida como uma filosofia do rodeio. Eu posso afastar algo do meu corpo à medida que me protejo com pedras, varas e outras armas. Posso, no entanto, fazer o mesmo, à medida que, no primeiro momento, escapo, esquivo ou contorno o perigo. A retórica traduz esse ato de rodear na língua¹⁰⁰. (ZILL, 2015, p. 67, tradução minha).

Na perspectiva retórica, esse ato de rodear também tem uma relação direta com o espaço e com o tempo. Aquele ou aquela que faz muitos rodeios na fala demora para chegar ao ponto de seu argumento. Alguém que faz muitos rodeios dentro de um espaço se encontra, da mesma forma, na situação de sempre se distanciar do seu destino. Essa é a essência do *Umweg*:

A essência do rodeio é manter-se fiel ao destino escolhido, podendo, no entanto, dar-se ao luxo de despender mais ou até mesmo perder mais tempo do que se mostraria razoável. Nisso consiste o prazer por divagações ou digressões, as quais não são nada mais do que rodeios intelectuais (BLUMENBERG, 2007, p. 270, tradução minha).¹⁰¹

¹⁰⁰ Trecho em alemão: “Die Idee, die menschliche Zivilisation sei vor allem Distanznahme von der andrängenden Wirklichkeit, hat Blumenberg in den siebziger Jahren als einer seiner wichtigsten Theorieelemente ausgebaut. Sie lässt sich insgesamt als eine Philosophie des Umwegs interpretieren. Ich kann mir etwas vom Leibe halten, indem ich es mit Hilfe von Steinen, Stangen und anderen Waffen vertreibe, ich kann das aber auch tun, indem ich flüchte oder der Gefahr von vornherein ausweiche, sie umgehe. Rhetorik übersetzt diese Umgehung in Sprache.” (ZILL, 2015, p.67).

¹⁰¹ Trecho em alemão: “Das Wesen des Umwegs ist, sich an das einmal gewählte Ziel zu halten, sich aber zu leisten, auf dessen Verfolgung mehr Zeit zu verwenden oder gar zu verschwenden, als von bloßer Zweckmäßigkeit bestimmt würde. Darin besteht die Lust an Exkursen und Digressionen, die nichts anderes als intellektuelle Umwege sind.” (BLUMENBERG, 2007, p.270).

A digressão teórica e estética é entendida, em Blumenberg, a partir de sua natureza produtiva. Ela permite uma pluralidade de caminhos de entendimento e sugere uma alteração de paradigma:

Blumenberg aborda estruturas de rodeio nos mais diversos âmbitos de suas discussões em torno da história da filosofia e da mente. (...) Interessam-lhe, sobretudo, formas linguísticas, cuja tenacidade e inextricabilidade – contrariando o estigma da inutilidade – se afirmam contra as convenções lógicas e conceituais e sua demanda por uma integração universal. Essas formas não são entendidas mais apenas como pré-formas ou formas degradadas da linguagem conceitual nem se deixam reduzir somente a referências linguísticas imanentes. (TRÄNKLE, 2015, p. 125-126, tradução minha)¹⁰².

Como sugere Tränkle (2015), o interesse de Blumenberg pelas “estruturas de rodeio” se materializa, sobretudo, na língua e em formas linguísticas que desafiam um entendimento lógico e a racionalidade que aponta o caminho direto de compreensão como o melhor caminho. A linguagem metafórica, por exemplo, se opõe ao preceito linguístico que limita a língua ao utilitirismo de uma ferramenta informativa. Uma prática linguística dessa natureza, que é também uma prática poética como em Barros, se configura pela sua “inutilidade” (cf. TRÄNKLE, 2015, p. 127) (e como diria Leminski, “coisas inúteis (ou ‘in-úteis’) são a própria finalidade da vida” (LEMINISKI, 2012, p. 86))

Para falar dessas formas linguísticas que se definem para além de relações de equivalência entre conceitos (cf. TRÄNKLE, 2015, p.128),

¹⁰² Trecho em alemão: “Blumenberg thematisiert Umwegstrukturen in den verschiedensten Bereichen seiner Auseinandersetzung mit der Geistes- und Philosophiegeschichte. (...) In den Vordergrund des Interesses rücken Sprachformen, die ihre Eigensinnigkeit und Unauflöslichkeit – dem Stigma der Überflüssigkeit zum Trotz – gegenüber der logisch-begrifflichen Konventionen mit ihrem universellen Integrationsanspruch behaupten, die also nicht mehr in erster Linie als Vor- oder Verfallsformen begrifflicher Sprache verstanden werden und die nicht allein über ihre sprachimmanenten Bezüge aufzuschließen sind.” (TRÄNKLE, 2015, p. 125-126).

Blumenberg cunha o termo *Unbegrifflichkeit*. Seu antônimo, *Begrifflichkeit*, faz referência aqui à conceitualidade, à tangibilidade conceitual, à terminologia e precisão no uso da forma linguística. A *Unbegrifflichkeit*, a não conceitualidade¹⁰³, por sua vez, se refere aos rodeios linguísticos, à forma linguística do desvio (*Sprachform des Ausweichens*) (cf. TRÄNKLE, 2015, p. 127).

Os *Umwege* na língua interessam a Blumenberg, no entanto, não apenas como uma estrutura retórica. Eles possuem uma potência humanizadora e cultural, são um manifesto à possibilidade não apenas da existência, mas das diferentes existências.

Apenas quando andamos por desvios é que podemos existir. Se todos fossem pelo caminho mais curto, apenas um chegaria ao destino (...) São os desvios, no entanto, que dão à cultura a função de humanizar a vida. A pretensa *Lebenskunst* (arte de viver) dos caminhos mais curtos tem como efeito de suas exclusões a barbárie. (BLUMENBERG, 1987, p. 137, tradução minha).

¹⁰⁴

Em última instância, a possibilidade de andar por desvios e fazer rodeios, de buscar vias alternativas e indiretas, permite a emergência de alteridades e, logo, a humanização de um mundo que estabelece o caminho mais curto como sendo também o mais correto. A emergência de alteridades justifica também o uso do termo na sua forma plural, *Umwege*. Pois os rodeios, os desvios são, em sua essência, pluralidade.

Para além do conceito e das reflexões de Blumenberg, há ainda dois aspectos sobre a figura dos rodeios que interessam a este trabalho, sobretudo a partir da leitura de Evelyn Schuler Zea (2008; 2010). O primeiro é o rodeio enquanto uma forma de entendimento que se assemelha à visão periférica, isto é, que aborda as coisas do mundo de um ângulo lateral, marcado por uma inevitável imprecisão e um potencial de

¹⁰³ Sobre o conceito de não conceitualidade em português, ver *Teoria da Não Conceitualidade* (2013), na tradução de Luiz Costa Lima.

¹⁰⁴ Trecho em alemão: “Nur wenn wir Umwege einschlagen, können wir existieren. Gingen alle den kürzesten Weg, würde nur einer ankommen (...) Die Umwege sind es aber, die der Kultur die Funktion der Humanisierung des Lebens geben. Die vermeintliche ‘Lebenskunst’ der kürzesten Wege ist in der Konsequenz ihrer Ausschlüsse Barbarei.” (BLUMENBERG, 1987, p. 137).

transformação. “Vistas lateralmente ou des/focadas, as coisas deixam entrever a imprecisão de sua constituição, suas margens de incerteza e é aí onde toda transformação busca sua possibilidade.” (SCHULER ZEA, 2010, p.18).

Entender ou ver lateralmente se aproxima do ato de “desver” de Barros. Através desse termo, o poeta sugere a possibilidade de transgredir as paredes e os limites das ideias, das coisas, das palavras, dos seres:

O Pai achava que a gente queria desver o mundo
Para encontrar nas palavras novas coisas de ver
Assim: eu via a manhã pousada sobre as margens
do
Rio do mesmo modo que uma garça aberta na
solidão
De uma pedra.
(...)
Então era preciso desver o mundo para sair daquele
lugar imensamente e sem lado.
(BARROS, 2013 [2010], p. 417-418).

Permitir que o olho enxergue pelas periferias, abraçando a imprecisão desse ver, que desolha mais do que olha, transvê mais do que vê, é prática. Passa por reeducar o olhar, cuja função é ampliada para além do que está no ângulo direto da visão. Com isso, tem-se também o segundo aspecto da figura do rodeio. Enquanto uma forma de entendimento que vai de encontro ao autoritarismo da linha reta, do caminho mais curto e eficiente, ela forma lateral de entender e enxergar abre espaço para o Outro. “Mas se a lateralidade tem estes alcances é porque ela proporciona o espaço fundamental que permite a emergência do Outro.” (SCHULER ZEA, 2010, p. 18), sugere a autora. O Outro emerge, assim, dos novos modos de relação que nascem do recolocar do olhar – desse *Blickumkehr* ou *Blickumweg*. Esse novo espaço de emergência da alteridade “recupera uma dimensão larval de existência, não no sentido de prévia e incipiente, mas como espaço adjacente de transfiguração” (SCHULER ZEA, 2010, p. 19). Nesse espaço em que nasce o outro, nasce a possibilidade de se existir outramente:

(...)
Daqui vem que todas as coisas podem ter
qualidades humanas.

Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades de pássaros
Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidades de sapo.
Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades de árvore.
Daqui vem que os poetas podem arborizar os pássaros.
Daqui vem que todos os poetas podem humanizar as águas.
Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo com as suas metáforas.
Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes, podem ser pré-musgos.
Daqui vem que os poetas podem compreender o mundo sem conceitos.
Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto.
(BARROS, 2015, p. 95)

A transfiguração é, talvez, a finalidade dos rodeios enquanto uma forma alternativa de visão e entendimento do mundo. Sua natureza de transformação contínua, no entanto, sugere uma finalidade sem fim. Sem fins. Finalidade, aqui, é a possibilidade infinita de novos entrelaçamentos e, logo, novas possibilidades.

O Outro enquanto agente de transformação é, portanto, imanente à figura dos rodeios de Blumenberg. Não se trata apenas de uma figura abstrata que simboliza a pluralidade dos caminhos – ora, ele também ativamente provoca essa transformação. Retomando o sentido coloquial do termo “desvio”, noto que o movimento preconizado por ele só se dá pela presença de um Outro, um Estranho que se apresenta enquanto obstáculo ou entrave em uma trajetória. Na poesia de Barros, esse Estranho, que se relaciona à própria dificuldade de entender sua poesia, clama pelo desvio, pelo desenhar de um caminho alternativo a fim de apreender a poesia.

Analogamente, no meu processo tradutório-performático, sou eu mesma que incorporo o Outro no chão da cidade. Sou obstáculo no caminho e por isso, porto também algum tipo de ameaça – seja à norma de circulação imperativa no espaço, seja ao caminho normatizado, seja à normatização do olhar sempre à frente. E ameaçando essas normas, posso assim conduzir a desvios, sugerindo outras formas de circulação, outras possibilidades de caminho, outras maneiras de relacionar o olhar com o

espaço, dirigindo-o, por exemplo às pequenas coisas do chão. Essa é a natureza do desvio de Barros e sua relação com a alteridade: ser obstáculo é, também, ser impulso.

Não me proponho, aqui, a comparar diretamente a filosofia de Blumenberg com a poesia de Barros. Da mesma forma como Blumenberg encontra ecoa nos *-yesamari*, tal qual observa Schuler Zea, também os desvios de Barros ecoam à distância com os rodeios de Blumenberg. Eles se reconciliam pela natureza de sua topografia, na qual as mediações se sobressaem às “pretensões da origem e do final” (SCHULER ZEA, 2010, p. 13). A busca por um significado pretensamente verdadeiro, pela compreensão encerrada das coisas, dá lugar a um perpétuo provisório, pelo qual é possível chegar constantemente a novos pontos de partida.

7.2 O des-vio em Barros

As leituras de Blumenberg e Schuler Zea são também rodeios: a partir delas, pude voltar à poesia de Barros e enxergar nela traços semelhantes aos que encontrei nos textos daqueles autores. No entanto, como menciono acima, não tento aqui associar conceitos. Busco apenas estar atento aos ecos.

O que vejo em Barros, portanto, assume outra forma e outro nome. Sugiro entender sua poesia enquanto desvio, e enfatizo a potência desse conceito imagético também para o meu processo de *tradução*. Ao apreender o desvio enquanto o topos da poesia de Barros, dei-me conta de que traduzir Barros significa traduzir justamente essa poética e potência de desvio de sua obra. Mesmo que não cronologicamente, o desvio de Barros é o ponto de partida da minha pesquisa.

O sopro inicial dessa poética do desvio de Barros é o prefixo “des-” e aquilo que ele evoca em sua obra, mesmo que implicitamente. Forte marca de sua obra, o “des-” se oferece como lente: a partir dele, é possível enxergar a força sutil do desvio, guiando o projeto poético de Barros, que também é ético e político (cf. SILVA, 2010, p. 2). Firmo, com isso, no chão dessa pesquisa, esse desvio em Barros como ponto de partida para as demais reflexões aqui propostas.

O desvio enquanto um caminho indireto, não-teleológico e pouco funcional em termos econômicos, é o parâmetro que delimita a poesia de Barros no âmbito desse trabalho. Em sua obra, ele se apresenta em diferentes níveis, e assume inúmeras formas. Com frequência não se encontra expresso; às vezes, é apenas alusão, e é justamente nesses momentos que reforça sua natureza. Por vezes, no entanto, ele é evidente,

como no uso de “desvios ortográficos” de seu “idioleto manolês arcaico”:

Falar em arcaico: aprecio uma desviação ortográfica para o arcaico. Estômago por estômago. Celeusma por celeuma. Seja este um gosto que vem de detrás. Das minhas memórias fósseus. Ouvir estômago produz uma ressonância atávica dentro de mim. Coisas que sonha de retraves. (BARROS, 2013 [1996], p.314)

Uma das formas do desvio na obra do poeta é, assim, pelo emprego de estratagemas linguísticos no ato de esculpir a palavra. Para além da desviação para o arcaico, o poeta recorre ainda a dois métodos:

(...) o deslocamento da classe gramatical da palavra – verbalizar um adjetivo ou substantivo, por exemplo, como em "imensam", "analfabetam", "monumentar", "embostando" – e o acréscimo de prefixos, especialmente do prefixo des – como em "despalavra", "desherói", "deslimites", "desutilidades", "desbrincar", "desobjeto", "desacontecido", "descomeço", "dessaber." (SILVA, 2011, p. 5).

Ambos os caminhos servem como criadouros de desvios na língua. Constituem-se enquanto atos de “linguar”, de abordar a língua de forma inventiva, como exploro no capítulo 5. Já no âmbito do seu projeto poético, que incluiu uma visível esfera política, o desvio reflete uma forma alongada de olhar, que abraça também a quem e aquilo que habita as periferias da visão. De lixos a lesmas, entram nessas categorias todas os seres e coisas desimportantes. O que a poesia de Barros incita é desviar o olho da perspectiva imperativa, de natureza frontal, linear e horizontal, para os lados, para baixo, para o que pouco se vê. Só assim é impossível enxergar a vida que cresce no chão – seja ele metafórico ou literal.

O uso do prefixo “des-” é, assim, uma das formas linguísticas mais concretas que emprega o poeta para convidar a esse desvio. Num ficheiro que salvei em meu computador com o nome de “Des-poesia, Barros”, listo uma série de termos prefixados pelo “des-” que encontrei ao longo da leitura de sua obra. São muitos: coletei *desandando*, *desramelar*,

desaprender, desencostado, desherói, deslimites, desfigura, desabrir, desacontecer, desenxergar, desacontecer, desviver, desúteis, desvirar, desteorias, desescrever, desinventar, desaprender, descomeço, desmorrer, desnomear, desutilidade, dessaber, desbrincar. Mesmo que se refiram a ideias distintas, eles se aproximam pelo que aludem: a uma postura ética sobre formas de olhar e de se relacionar com alteridades. É o que clama em poesia no seguinte trecho de “O apanhador de desperdícios”, poema integrante de sua obra *Memórias Inventadas* (2015):

Uso a palavra para compor meus silêncios.
Não gosto das palavras
fatigadas de informar.
Dou mais respeito
às que vivem de barriga no chão
tipo água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das águas
Dou respeito às coisas *desimportantes*
e aos seres *desimportantes*.
(BARROS, 2015 [2003], p. 122, grifo meu)

Aqui, o sentido emerge pelo contraste entre as coisas desimportantes – em sentido estrito, aquilo que é inferior, menor – e o sentimento de respeito que o poeta confere a elas. A negação da importância é reconsiderada frente à afirmação do respeito. Esse mesmo sentido pela negação emerge também nos seguintes versos de *O fazedor de amanhecer* (BARROS, 2009): “Sou leso em tratagens com máquina. /Tenho *desapetite* para inventar coisas prestáveis.” (BARROS, 2009, p. 11, grifo meu). O prefixo reinventa a palavra: seu apetite ao contrário, sua falta de apetite, se relaciona à invenção maquinal, às coisas que prestam. Antes, como reafirma ao longo de sua obra, seu apetite é pelas inutilidades que a poesia permite.

A negação é, assim, um dos sentidos evidentes do prefixo. “A poética do des- faz prevalecer o signo do não. Há uma variedade de signos que conotam negatividade, pequenez, coisa ínfima, insignificante nos poemas de Barros” (SILVA, 2011, p. 5). Entre estes signos, encontram-se “‘inutensílio’, ‘nada’, ‘ocaso’, ‘escuro’, ‘cisco’, ‘chão’, ‘couros de rato ao podre’, ‘ruínas’, ‘escurecer’, ‘formiga’, ‘fado’, ‘menos’” (SILVA, 2011, p. 5), todos eles evocando a insignificância não apenas como um dos elementos centrais de sua poesia, mas como parte de seu “projeto poético, ético e político” (SILVA, 2011, p. 2).

No poema “Uma didática da invenção”, por sua vez, o prefixo aporta outro sentido:

I

Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber:

- a) Que o esplendor da manhã não se abre com fãca
 - b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer
 - c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção por túmulos
 - d) Se o homem que toca de tarde sua existência num fagote, tem salvação
 - e) Que um rio que flui entre 2 jacintos carrega mais ternura que um rio que flui entre 2lagartos
 - f) Como pegar na voz de um peixe
 - g) Qual o lado da noite que umedece primeiro.
- etc.
etc.

Desaprender 8 horas por dia ensina os princípios.

II

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha. Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma.

VII

No *descomeço* era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz

de fazer nascimentos —
O verbo tem que pegar delírio.
(BARROS, 2013 [1993], p. 276-277, grifo meu)

Em *desaprender*, *desinventar* e *descomeço*, o sentido não se restringe à negação da raiz do verbo – desaprender não significaria “não aprender”, e desinventar também não indica um “não inventar”. Eles superam os limites do não, evocando, acima de tudo, a potência de significação. Sua origem está no instinto linguístico do poeta, diretamente associado a “uma ignorãça gramatical, é um ‘errar a língua’, mais do que performatizá-la” (SOUZA, 2010, p. 72). “Des”- é a ponta da inventividade de Barros, é a entrada para seu espaço de criação.

Os termos prefixados, contudo, não se deixam apreender como meros neologismos. Eles são reinvenções, transvisões, o fruto do transfazer de palavras comuns.

Mais do que negar ou significar uma privação, “des” expressa potencialização: um “transfazer” da coisa em outra. Uma coisa é o alicate, outra é a ideia de “cremoso”. O transfazer de uma coisa noutra faz nascer o “alicate cremoso” como desuntensílio da “Oficina de Transfazer Natureza”. Essa “oficina” é a própria poesia. E “poesia pode ser que seja fazer outro mundo.” (...) (SOUZA, 2010, p. 73).

Neste sentido, o “des-” não é apenas um prefixo, mas uma marca da poesia de Barros que “exprime uma ideia de ação que é transformadora (...), é a força que subverte o sentido habitual das coisas. Ele não é forma, ele é processo. Por isso, ele é a própria essência da poética de Manoel de Barros, a expressão de sua ‘vontade estética’” (...). (SOUZA, 2010, p. 73). Se o prefixo é a expressão do deslimite da poesia de Barros, desviar, em Barros, significa acessar justamente esse deslimite.

“Des-” é, na obra de Barros, o prefixo que quebra o fixo. É o que sugere a instabilidade da língua poética. E embora não seja o único prefixo empregado com força pelo poeta – ao lado de “des-”, os prefixos “pré-” e “trans-” são igualmente potentes recursos linguísticos de Barros –, ele revela um claro aspecto de desvio, entendido aqui na sua acepção mais coloquial. Ele traz à tona a ação que é imanente à poesia de Barros, uma ação de transformação e processo, e abre espaço para a alteridade

dos sentidos e possibilidades de caminhos. O “des-” opera como um comando poética, ou melhor, um des-comando que autoriza entender a própria obra de Barros.

O desvio de Barros sugere, de forma geral, uma economia de movimento que começa pela alteração do olhar. Há uma espécie de sopro de troca: troca-se olhar que busca os sentidos nas coisas grandes e celestiais por um olhar que olha para todos os lados, para as coisas insignificantes; um olhar que enxerga nada no nada por um olhar que atribui ao nada o sentido de toda a poesia; um olhar que almeja o céu por um olhar que vive de chão; um olhar áspero, engravatado e engavetado por um olhar infantilino e livre; um olhar morto por um olho torto; um olhar que olha e um olhar que ave.

Aprendo com abelhas do que com aeroplanos.
É um olhar para baixo que eu nasci tendo.
É um olhar para o ser menor, para o insignificante
que eu me criei tendo.
O ser que na sociedade é chutado como uma barata
— cresce de importância para o meu olho.
Ainda não entendi por que herdei esse olhar para
baixo.
Sempre imagino que venha de ancestralidades
machucadas.
Fui criado no mato e aprendi a gostar das coisinhas
do chão —
Antes que das coisas celestiais.
Pessoas pertencidas de abandono me comovem:
tanto quanto as soberbas coisas ínfimas.
(BARROS, 2015, p. 87).

A potência poética, política e ética da obra de Barros está em reconhecer poesia no que nem sequer é visto. A solidão, o abandono, os restos, os trapos, os bêbados, os erros – essas palavras, todas implicadas de um vazio, de fraqueza e derrota, cristalizam os elementos centrais de sua poesia e clamam por uma prática do olhar: é preciso aprender a transpassar a visão acostumada.

Para os olhares imersos numa sociedade dura e áspera, palavras como as que trago acima apontam para o que é desprivado de potência. Mas Barros desfaz esses sentidos. Transimagina sua desimportância. Ele dá presteza às coisas que não prestam à medida que lhes monumenta em seus escritos. Um espaço que só emerge, só se cria pelo desvio do olhar.

Um desvio não metafórico, mas literal, isto é, que começa na visão e escorre pelo corpo. Um desvio que implica numa alteração da percepção espacial, temporal e das relações com a alteridade. Um desvio que permite, por fim, a emergência do Outro (cf. SCHULER ZEA, 2010, 19). O desvio: um outro caminho, um que seja menos linear, lógico e, por isso também, mais encantatório. É lá que estão “as melhores surpresas e os ariticuns maduros” (BARROS, 2013 [1993], p.294).

VII

Descobri aos 12 anos que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas.
Comuniquei ao Padre Ezequiel, um meu Preceptor, esse gosto esquisito.
Eu pensava que fosse um sujeito escaleno.
- Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável, o Padre me disse.
Ele fez um limpamento em meus receios.
O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença, pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nada...
E se riu.
Você não é de bugre? – ele continuou.
Que sim, eu respondi.
Veja que bugre só pega por desvios, não anda em estradas –
Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os ariticuns maduros.
Há que apenas saber errar bem o seu idioma.
Esse Padre Ezequiel foi meu professor de agramática. (BARROS 2013 [1993], p.294, grifo meu).

A voz de Padre Ezequiel, no trecho grifado, enaltece aquela que seria uma característica do poeta que, por ser “de bugre”, saberia melhor andar “por desvios” do que “em estradas”. O sacerdote acalma o menino, que já questionava seu gosto por errar o idioma e pelos nada da vida. Na sua função de mensageiro do divino, ele o exime de qualquer culpa por querer criar doenças nas frases, e ainda autoriza e incentiva o menino à prática do desvio gramatical por ela levar, justamente, ao encantamento de quem encontra surpresas no caminho.

Dentro do espaço do jogo linguístico que é a poesia, um dos do prefixo “des-” sobre quem a lê é a percepção da assimetria. Há algo que escapa ao chão simétrico do entendimento, há algo que demanda a fertilidade de um outro solo. Pelo uso do prefixo, Barros quebra a simetria desse julgamento, e coloca o leitor e a leitora diante de uma imagem torta. Ao aplicar o “des-”, Barros cria oposições com o sentido acostumado da palavra em questão. Contaminado pelo Outro, cria uma gramática de promiscuidades e exige, inevitavelmente, a aquisição de um novo olhar. “O poeta é promíscuo/Dos bichos, dos vegetais, das palavras. Sua gramática/ Se opera em contaminações sintáticas./Ele está contaminado de pássaros, de árvores, de rãs. (BARROS, 2013 [1966], p. 126).

Esse é o olhar da imaginação – que não apenas vê ou revê, mas transvê. Em *desaprender*, *desinventar* e *descomeço*, exemplos que menciono anteriormente, o sentido emerge das potências virtuais desses termos recém-nascidos. Os entrelaçamentos são infinitos – sem definições limitantes, também são infinitos os julgamentos sobre os seus sentidos. No entanto, esse “des-” serve, sim, como a negatividade enquanto espaço, um elemento de contraste que permite enxergar novos contornos para as palavras.

O negativo é como um ajudante de parto (cf. MARKEWITZ, 2015). É pela oposição que o ato de olhar nasce. Se a gramática superficial é percebida pela escuta, a gramática profunda precisa dos olhos. O olho concede precisão. Barros torna visível a sua agramática à medida que a entende enquanto um modo de olhar. Tornar visível é descrever um modo de olhar.

Quando Wittgenstein diz, em um comentário de 1931, que “eu acho que a maior parte das minhas frases são descrições de imagens visuais que me ocorre”, ele joga uma nova luz à questão relativa à visualização: tornar visível significa: descrever um modo de olhar. (...) A frase de Wittgenstein não deve ser entendida como reminiscência de uma relação isomórfica entre sentença e mundo, ou uma teoria da imagem sobre a verdade (...) Há um excedente de sentido (na descrição) que, colore a imagem enquanto frase da mesma forma e reivindica uma diferença. Tornar visível (na forma de imagens) é, segundo Wittgenstein, um constante

caso de uso. (MARKEWITZ, 2015, p.154, tradução minha).¹⁰⁵

Wittgenstein, que não conheceu Barros por um desvio do tempo, parece mesmo é fazer um elogio ao reino da despalavra, no qual as coisas podem se transver de outras qualidades pela força da poesia. O reino das despalavras, portanto, que é o reino das imagens, dá contorno ao caráter pictórico da poesia de Barros. O desvio de Barros é justamente por essa travessa, a da imagem que é linguagem, mas que supera o verbo normatizado, limitante, para transbordar num outro ato de olhar, um que se dá no corpo inteiro. O desvio de Barros trata, ainda, da criação de um novo olho: partindo do uso do “des-”, por exemplo, ele sensibiliza para outras formas de existência, de relação, de entendimento, formas essas que se instauram enquanto caminhos que se opõe a qualquer normatização. E ele é também um constante grito de retorno ao estado de início, de larva, em que tudo pode ser novo e, logo, Outro mais uma vez.

7.3 Para onde apontam

Ao abrir espaço para a emergência da alteridade em diferentes esferas (linguística, social, econômica, artística), exploro o desvio como um ponto central do projeto poético de Barros e assumo-o, também, como fio condutor dessa pesquisa. A escolha dessa imagem parte, portanto, da minha leitura e interpretação da obra de Barros, contaminada pelas leituras de Blumenberg e Schuler Zea. Ela aponta, no entanto, também para a natureza de desvio e de rodeio do entendimento tradutório que sugiro nessa pesquisa. E esse entendimento tem dois aspectos: a o do corpo no ato performance; e do ato de escrita. Desvios e rodeios apontam para esses dois espaços de tradução.

¹⁰⁵ Trecho em alemão: “Wenn Wittgenstein in einer Bemerkung von 1931 sagt: „Ich glaube meine Sätze sind meinsten Beschreibungen visueller Bilder die mir einfallen“, wirft das auf die Frage der Sichtbarmachung ein neues Licht: Sichtbarmachung heißt: einen Modus des Sehens beschreiben. (...) Wittgensteins Satz ist nun nicht als Reminiszenz an eine Isomorphiebeziehung zwischen Satz und Welt, eine Abbildtheorie der Wahrheit, zu verstehen. (...) Es gibt ein Surplus der Deutung (in der Beschreibung), das als Satz das Bild gleichsam ausmalt und eine Differenz behauptet. Sichtbarmachung (in Form von Bildern) ist so Wittgensteins Sätzen ein dauernder Anwendungsfall.” (MARKEWITZ, 2015, p. 154).

O desvio, como já mencionei há pouco, guiou a produção das performances. No começo, no entanto, não me endereçava a ele, diretamente, mas àquilo que, a partir dele, emerge: a presença do Outro. (Na versão que apresentei à banca de qualificação, por exemplo, falava apenas da presença do estranho em Barros, sem mencionar, explicitamente, sua relação com o desvio). Como já explicitarei, o desvio se mostra apenas mais à frente, sobretudo a partir das leituras de Hans Blumenberg (1987) e de Evelyn Schuler Zea (2010).

Ao assumi-lo enquanto topos da poesia de Barros, o desvio se tornou o cerne do meu processo de tradução. Minha pergunta passou de “como traduzir a poesia de Barros em corpo” para “como traduzir o desvio da poesia de Barros em corpo”. O desvio se tornou a principal referência para a criação das traduções. A partir dele defini, por exemplo, os quatro critérios tradutórios das performances (noto, no entanto, que mesmo circunscrevendo o desvio como referência central, seria possível encontrar infinitos critérios tradutórios a ele relacionados, dependendo do foco do projeto tradutório):

a forma, que é a desforma (do corpo, do objeto, das relações)
o tema, que é a insignificância (os seres e as coisas
desimportantes ganham holofotes)
a estrutura, que faz referência à incompletude e à natureza
fragmentária dos poemas no corpus
o espaço, que é o caos do meio urbano, ambiente não controlado,
e sua relação distante, quase esquecida com a natureza de onde
parte Barros (o canto do mato também se ouve na cidade?).

Embora sejam os mesmos para cada ação, os critérios se desvelam de forma distinta em cada uma das performances. Mais importante ainda é o fato de eles não estarem desvinculados uns dos outros, mas convergirem para o desvio enquanto essência da obra poética de Barros. Por meio desses critérios, que exploro individualmente na sua relação com cada uma das performances no próximo capítulo, justifico também a natureza de *pesquisa* artística desse trabalho, em contraposição ao que seria uma *produção* artística.

O fato de o desvio ser o critério guarda-chuva para a minha tradução se reflete não apenas num nível teórico, enquanto justificativa para as performances. O desvio é o que se vê e o que age. Em todas as ações performáticas, o desvio é incorporado pelo meu corpo em ação. Em cada ato, sou eu mesma o desvio. Reforço com isso um sentido bastante

recorrente desse termo: o desvio só acontece na presença de algum obstáculo ou entrave na trajetória prevista. Incorporo esse papel na paisagem da cidade: encontro-me no caminho de passagem dos habitantes da cidade, que são levados a se deslocarem, a desviarem de mim, e conseqüentemente iniciar um outro caminho. No entanto, ao mesmo tempo em que sou entrave, à medida que interrompo uma expectativa de deslocamento dentro de certo espaço, incorporo também o papel de alavanca novos caminhos. Esses dois aspectos – obstáculo que impulsiona – compõem o oxímoro da ação de desvio.

O desvio de Barros, porém, não se limita apenas ao ato das performances, aos critérios tradutórios e à minha presença enquanto corpo tradutor e tradução no espaço urbano. Esse primeiro ponto de reflexão abriu ainda uma segunda perspectiva ao trabalho: a de que a noção de desvio sugere, potencialmente, uma espécie de teoria tradutória virtual. Não digo, com isso, que Barros desenvolve teoria em sua poesia, muito menos uma teoria tradutória. O que faço aqui é apenas dar corpo a ecos que escuto, eu mesma, pelas contaminações dessa pesquisa. Uma fábula teórica seria talvez mais adequada para definir o que proponho. E essa fábula, transvejo eu, se cristaliza (mas não se encerra) naquele poema inicial:

- Difícil de entender, me dizem, é sua poesia, o senhor concorda?

-Para entender nós temos dois caminhos: o da **sensibilidade** que é o **entendimento do corpo**; e o da inteligência que é o entendimento do espírito. Eu escrevo com o corpo.

Poesia não é para compreender mas para incorporar.

Entender é parede: procure ser uma árvore.
(BARROS, 2013 [1980], p. 163, grifo meu)

Ao sugerir uma forma de entendimento sensível que se dá pelo corpo, em oposição ao caminho lógico e racional da inteligência, Barros define, por um lado, a materialidade desse entendimento, isto é, o corpo enquanto espaço de sensibilidade. Por outro lado, ele explicita também uma outra camada, que não diz respeito somente à materialidade desse entendimento, mas à relação com aquilo que se busca entender. E enquanto caminho de entendimento por uma via sensível, a natureza dessa relação é tradutória e de desvio.

Metaforicamente, as formas de entendimento apontadas por Barros são como duas formas distintas de circular no espaço. Em termos de estrada, a do espírito, pelo caminho da inteligência, seria a via direta, principal, que leva a um destino de forma rápida e eficiente. A segunda, por sua vez, é a via de desvio, aquela que se abre às surpresas, aos arituncuns, e não se reduz à necessidade de chegada no menor tempo possível.

Na poesia de Barros, essa forma de se relacionar com o espaço é incorporada por algumas figuras recorrentes em seu texto. É o caso do *flaneur*, do andarilho e do vagabundo que andam sem rumo, vagueando pelas ruas sem buscar mais do que o mero contemplar. Ao desenharem um caminho que não tem o chegar como finalidade, sugerem um saber que possui a mesma natureza, um que reflete “um movo enviesado de pensar e agir” (SCHULER ZEA, 2008, p.69) e, conseqüentemente, uma forma específica de se produzir sentido e conhecimento.

Como aponto anteriormente, o flunar, o vaguear, o andarilhar são movimentos propostos por Barros que incitam as chamadas “formas de circulação específicas”, como propõe Schuler Zea (2010). E aqui, eles sugerem uma segunda maneira de entender o desvio, não mais pela criação de um caminho mais longo através do contorno de um obstáculo, mas pela forma de circular. Essa forma se torna mais evidente pelo uso do termo “rodeio”. Os rodeios sugerem, assim, uma forma de relação indireta, um modo de estabelecer um percurso sem a autoridade de uma via única, direta, cartesiana. Para além disso, eles jogam luz a formas de entendimento plurais.

Em resumo, as reflexões de Schuler Zea sobre os rodeios, sobretudo a partir da relação entre sua experiência com os índios Waivai e as leituras de Blumenberg acerca do termo *Umwege*, apontam para uma forma alternativa de entendimento. Essa forma alternativa é a de um corpo que percorre um caminho e com ele, estabelece uma relação específica 1) com o olhar, dando preferência à visão periférica, à lateralidade em detrimento da visão frontal, e se abrindo à alteridade, às surpresas e aos arituncuns do caminho; 2) com o tempo, à medida que não enfoca na eficiência do caminho mais curto; 3) com a ideia de chegada, tendo em vista que o movimento não é guiado pela necessidade de se chegar ao destino final pela via mais curta, mas pelo prazer da descoberta de novas vias indiretas.

Vinculando essas reflexões ao meu projeto tradutório marcado pela presença do desvio em Barros, reconheço nele igualmente essa natureza relacional específica com o olhar, o tempo e a ideia de chegada. Traduzir

a poesia de Barros pelo corpo, como proponho aqui, é processo de rodeios, um caminho indireto, uma via menos cartesiana que autoriza formas laterais de entendimento. Isso ressoa com a exigência da própria poesia – e, por isso, entendo essas marcas como sinalizadores de uma fábula teórica que se quer teoria tradutória. A poesia estabelece seus critérios tradutórios, de entendimento: ela não se deixa apreender por uma via direta, pela mesma via que se percorre numa economia marcada por ideias de sucesso e eficiência, mas exige um incorporar e postula por uma relação menos ortodoxa com ideias de significado e verdade.

No entanto, a noção de “rodeios” não aponta para uma teorização apenas em relação ao caminho de entendimento pelo corpo, mas ao caminho de entendimento do entendimento. Os rodeios emergem como figura para me ajudar a refletir o ato de escrita das performances. Ora, se as *traduações* possuem uma relação da natureza de rodeio com o texto de partida de Barros, os relatos dessas performances também vão ser marcadas por esse constante rodear. Temporalmente e espacialmente afastada da ação de cada uma das seis *traduações*, o que tento fazer no capítulo seguinte é me aproximar de um momento de experiência passado.

Antecipando essa situação, e sabendo que não poderia contar apenas com a minha memória, reuni materiais que me ajudassem, posteriormente, a retomar a ação: relatos gravados em mensagens de voz e escritos logo após as performances; fotografias e vídeos das performances; conversas com os fotógrafos que registraram os atos. Isto torna evidente, mais uma vez, o quão marcada por rodeios é esse processo tradutório. É como uma sala de espelhos, em que os infinitos reflexos se sobressaem ao “original”. O significado final, a tradução definitiva é, assim, a pluralidade das vozes que a compõem, em diferentes estágios de sua realização. No momento da performance na rua, ela vai ser a interpretação de cada um dos transeuntes, que conversam com a interpretação de Britta; agora, ela é a voz da minha memória, marcada pela voz dos fotógrafos e de suas decisões no momento da ação.

Os rodeios e os desvios constituem, assim, os elementos dessa espécie de fábula teórica-tradutória da poesia de Barros. O primeiro, apontando para as reflexões formais de Blumenberg e Schuler Zea, e o segundo, fruto da minha interpretação inventiva da obra de Barros, se aproximam e se distanciam, se confundem e se contaminam nas linhas acima. Mas assim são as fábulas, marcadas por uma aura quase mágica, que confunde palavra com corpo, poesia com movimento, e ajuda o olho a desenxergar melhor.

**Para não afundar estradas,
mas inventar caminhos¹⁰⁶**

A *tradução*, noção que introduzo nesse capítulo, é um caminho inventado. Trata-se de uma prática tradutória. Concebida nos termos da transcrição (CAMPOS, 2011), ela visa à criação de um corpo tradutório, poético e político, que se escreve pela e se inscreve na experiência. Seu foco recai sobre a ação tradutória, definida aqui através de noções de performance, e seu potencial criativo na relação com o texto de partida – neste caso, os poemas selecionados de *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (BARROS, BRITTA, 203). Para além disso, a *tradução* é também um convite a um caminho lateral, de alteridade, que se dirige 1) ao espaço público enquanto palco tradutório e performático; 2) aos corpos que, ativa e passivamente, participam da ação; 3) e, por fim, à disciplina da Tradução, ao sugerir um deslocamento de olhar através do entrelaçamento com outras áreas.

Palavra-chave: Teorias da Tradução; *tradução*; transcrição; ação

¹⁰⁶ Trecho extraído do poema “Fontes”: (...) “Quero falar primeiro dos andarilhos, do uso em primeiro lugar que eles faziam da ignorância. Sempre eles sabiam tudo sobre o nada. E ainda multiplicavam o nada por zero — o que lhes dava uma linguagem de chão. Para nunca saber onde chegavam. E para chegar sempre de surpresa. Eles não afundavam estradas, mas inventavam caminhos.” (BARROS, 2015, p. 127).

A *tradução* é um caminho inventado, que nasceu da necessidade de definir conceitualmente meu desejo e minha experiência de tradução da poesia de Manoel de Barros. É uma palavra-brinquedo, na qual condenso reflexões sobre teoria de tradução, noções de performance e corpo, e uma larga dose de poesia e travessura.

Para os fins dessa tese¹⁰⁷, divido a *tradução* em três níveis que, no entanto, se sobrepõem continuamente. Ao falar em *tradução*, refiro-me, assim, 1) às traduções-performance de seis poemas selecionados de Manoel de Barros, a partir do corpus *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (BARROS, BRITTA, 2013); 2) à reflexão teórica que sugere a tradução ou, melhor, a *tradução* enquanto um ato de natureza transcriadora, relacionado à experiência do corpo poético no espaço e no tempo da ação performática; 3) ao corpo verbal, isto é, aos relatos referentes a cada uma das traduções-performances¹⁰⁸. O presente capítulo busca explorar o segundo ponto acima, acrescentando a essa noção, até então essencialmente física e performática, também uma camada de reflexão.

A noção de *tradução* possui três princípios centrais. O primeiro deles aponta a *tradução* como transcrição, isto é, um ato que estabelece uma relação criativa/criadora entre o texto de partida e a forma tradutória, questionando a supremacia do “original” sobre a tradução. Para ancorar essa proposição, volto-me sobretudo às reflexões de Haroldo de Campos (2011) sobre o conceito, e contextualizo-o na relação com os Estudos de Adaptação e da Tradução Intersemiótica enquanto campos de pesquisa associados aos Estudos da Tradução.

O segundo princípio entende a *tradução* enquanto experiência do corpo durante a ação performática. Deslocando o sujeito para o centro da ação/tradução e assumindo que o corpo que traduz é também o resultado tradutório, esse princípio abre espaço para a força da experiência no ato tradutório.

Já o terceiro princípio estabelece que, enquanto ação performativa realizada no espaço urbano, à *tradução* cabe um inerente potencial

¹⁰⁷ Gostaria de, futuramente, explorar a noção de *tradução* para além dos limites dessa pesquisa. Em algum dado momento, portanto, ela poderá adquirir outras camadas e ser redefinida enquanto conceito e prática a partir de novas experiências.

¹⁰⁸ A ordem dos capítulos tem sua razão de ser: sugiro que a experiência visual da *tradução*, apresentada no capítulo 1 através das imagens e dos vídeos no site, pode facilitar a reflexão teórica que apresento nesse capítulo, e iluminar os relatos de cada uma das performances, que trago no último capítulo.

político que se instaura no corpo poético. Investigo, assim, de que forma esse novo corpo, ao propor corporalidades distintas dentro do espaço público, se destaca do e confronta o plano da referida “vida ordinária”.

O objetivo da reflexão a seguir é, assim, sugerir um caminho de reflexão tradutória e, por meio dele, justificar um desvio, uma possibilidade lateral de se traduzir e de se pensar a tradução. Além disso, entendo essa noção de *tradução* como um fruto direto do potencial imaginativo de Barros; como uma tentativa de fazer nascer no chão da tese a força poética de sua obra. A exemplo do andarilho, assumo como impulso o desejo pelo movimento, mais do que pela chegada. Sem saber onde vou dar, sonho mover a tradução para além de sua rigidez, pavimentar um chão frutífero para mais reflexões inventivas dentro dos EdT – em outras palavras, sonho mesmo a ideia de não apenas afundar estradas na tradução, mas de inventar junto dela caminhos.

Aviso ao leitor: já justifiquei no capítulo 2 dessa tese o emprego alternado dos termos “dança” e “performance” ao longo do trabalho. Reforço essa observação aqui, mais uma vez. A dança é meu ponto de partida, que ao longo da pesquisa, foi se ampliando e incorpora, agora, também a noção da performance. Importante é notar que elas não se contradizem, mas colocam focos diferentes a aspectos distintos do trabalho. A noção de *tradução* se desenvolve muito próxima da performance enquanto um ato do corpo para além do palco tradicional. Mas ela não exclui a camada da dança e seu corpo criador – pelo contrário, dança e performance se complementam e se coincidem constantemente. Em alguns momentos vou me referir a ambas, dança/performance. Quando usá-las separadamente, no entanto, é por querer destacar um traço específico da natureza de cada uma.

8.1 Transcrição: primeiro princípio

No começo dessa tese, aponto alguns dos muitos caminhos que aproximam a tradução da dança e da performance. O mais óbvio deles, no entanto, é a metáfora. Fala-se de “tradução” metaforicamente em diversas áreas, enquanto sinônimo de processos relacionados a compreensão, entendimento, transferência, explicação, interpretação, passagem de um desconhecido a um conhecido. Uma música que traduz um sentimento, um choro que traduz uma dor, um sonho que traduz o inconsciente, um desenho que traduz um sentimento, uma fórmula que traduz um problema, uma foto que traduz um momento. São incontáveis os espaços nos quais a tradução se faz metaforicamente presente,

evidenciando a possibilidade infinita de analogias. Diria Paz, afinal, que uma analogia nada mais é do que “a metáfora em que a alteridade se sonha unidade e a diferença se projeta ilusoriamente como identidade.” (PAZ 2013, p. 79).

Se de um lado, tudo parece conter, até mesmo ser tradução, por outro lado, a este mesmo termo também se conferem sentidos bastante restritos. Dentro dos Estudos da Tradução, traduzir se refere, quase que exclusivamente, a processos linguísticos de natureza verbal. É o que atestam a história e os tratados teóricos sobre a disciplina; é o que refletem os currículos de cursos universitário na área; é o que eu, dentro do meu breve percurso, posso igualmente atestar. E embora o conceito de tradução seja ainda bastante debatido nessa área específica, ele ainda é entendido dentro de certos parâmetros restritivos. E somente no limite destes parâmetros é ou parece ser possível falar em tradução. Um exemplo: Roman Jakobson, ao elucidar brevemente três tipos de tradução em seu ensaio “Aspectos linguísticos da tradução” (JAKOBSON, 2007 [1959]), define a tradução interlinguística, isto é, entre línguas verbais distintas, como a tradução “propriamente dita”. Já a tradução intralinguística e a intersemiótica, também mencionadas pelo autor, seriam, se não menos relevantes, aparentemente menos legítimas enquanto tradução.

O que parece vincular grande parte das possíveis formas de tradução é o fato de, no âmago do termo, residirem questões linguísticas. Questões de *língua*, sim, relativas ao conjunto de palavras, conceitos, normas gramaticais de um dado povo ou de uma dada nação. E questões de *linguagem*, conceito lato que abarca diversas formas de comunicação e expressão – fala-se de linguagem corporal, linguagem de programação, linguagem das abelhas, linguagem dos sonhos etc. Pelo fato de a língua portuguesa fornecer estes dois termos, imediatamente se passa a distinguir e distanciar uma forma da outra. Mas basta mudar o ponto de partida para que essa percepção se altere significativamente.

Em alemão, por exemplo, fala-se apenas de *Sprache* para se referir ao que, em português, separamos em língua e linguagem. Este é um aspecto que, por exemplo, confere certa dificuldade a Susana Kampff Lages, tradutora do alemão para o português do ensaio de Walter Benjamin “Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen” (1916). Em português, a tradução do título é: “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” (BENJAMIN, 2011 [1916]). Em uma nota de rodapé, ela traz a seguinte explicação sobre o sentido do termo “Sprache”:

Com efeito, mesmo que a língua alemã confira à língua humana, isto é, verbal e articulada, e às várias línguas idiomáticas um sentido eminente, em conformidade com toda a tradição filosófica que distingue o homem dos outros animais pela posse da linguagem, ela pressupõe uma função expressiva na base dessa língua/linguagem, que não pode ser reduzida unicamente às línguas verbais humanas. Nesse sentido, em alemão não é uma metáfora falar da “língua dos pássaros” ou da “linguagem da música”; ao contrário, a língua alemã instiga a indagar sobre as relações entre essas “linguagens” e a “língua humana” (como o faz por exemplo, Adorno, em seu famoso ‘Fragment über Musik und Sprache’, Fragmento sobre música e linguagem’). A função expressiva e significativa da Sprache ajuda também a entender que se possa dizer dos homens que eles têm línguas diferentes, mas, ao mesmo tempo, possuem a mesma língua/linguagem, como disse Wilhelm von Humboldt. (LAGES, 2011, p. 49).

Por nada haver de metafórico em se falar da ‘língua dos pássaros’ ou da ‘linguagem da música’ em alemão, o termo “Sprache” “instiga a indagar sobre as relações entre essas ‘linguagens’ e a ‘língua humana’”, e revela uma fissura na própria maneira de se entender o que é língua/linguagem. Essa fissura é abordada a fundo por Benjamin no texto previamente mencionado. Para o filósofo, “língua, ou linguagem (Sprache), significa o princípio que se volta para a comunicação de conteúdos espirituais nos domínios em questão: na técnica, na arte, na jurisprudência ou na religião.” (BENJAMIN, 2011 [1916], p. 50). Assim, “toda comunicação de conteúdos espirituais é língua, linguagem, sendo a comunicação pela palavra apenas um caso particular.” (BENJAMIN, 2011 [1916], p. 51).

Ora, se no âmbito da palavra “tradução” estão em jogo questões de língua/linguagem, seria possível supor que um campo de conhecimento tal como os Estudos da Tradução se ocupa, da mesma maneira, com diferentes linguagens que servem a diferentes formas de expressão, e não apenas àquela que se dá pela palavra, como diz Benjamin. Isto pouco se confirma na prática, como o ensaio de Jakobson já deixa entrever: a disciplina de Tradução se dedica, predominantemente, em entender e

pesquisar o ato tradutório na dimensão da palavra. Todos os demais possíveis tradutores são, grosso modo, excluídos dos e pelos parâmetros que definem o termo nesse campo de estudos.

Ao querer aqui falar sobre tradução entre duas mídias tão distintas como o são a poesia, a dança e performance, galgo um caminho que vai na direção oposta, buscando incluir outras formas de expressão da língua/linguagem. Assumo ser possível ir para além da ideia de que toda tradução é apenas processo/produto resultante da transposição de significados exclusivamente entre sistemas verbais. E em última instância, questiono o entendimento de que a noção interlinguística de tradução, como a denomina Jakobson (2007 [1959]), seria o único tipo de “tradução propriamente dita”.

A tradução entre línguas verbais desafia, historicamente, não apenas tradutores, mas também ideais e dogmas tradutórios baseados em noções de “fidelidade”, “equivalência perfeita”, “supremacia do original em relação à tradução”, para nomear alguns. Na tradução de poesia entre diferentes sistemas verbais, um desses dogmas diz respeito à sua “intraduzibilidade”. Jakobson (2007 [1959]) associa essa condição ao fato de a poesia ser governada pela paranomásia, uma singular relação fonêmica e semântica, presente, por exemplo, em trocadilhos. A única alternativa para escapar da intraduzibilidade seria a transposição criativa.

O tradutor e pensador Haroldo de Campos, leitor assíduo de Jakobson, parece concorda com a ideia de que a transposição criativa é uma saída possível à suposta impossibilidade de se traduzir poesia. Segundo ele,

a tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. (...) Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele ‘que é de certa maneira similar aquilo que ele denota’). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-

se pois no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2011, p. 34)

A tradução de poesia é, dentro da tradução interlinguística, um belo exemplo da natureza criativa do ato tradutório. Por superar o aspecto semântico e exigir que “sua fisicalidade, sua materialidade”, como diz Campos, seja incorporada à tradução, ela irrita o ideal de “tradução perfeita.” (cf. RICŒUR, 2011) e abala a rigidez de muitos dogmas, como os mencionados acima. No entanto, como destaca Steiner, a transposição criativa não é apenas presente na tradução de poesia. Ela é a natureza de todo ato tradutório:

Embora a poesia seja, como sempre o exemplo crítico, toda tradução de um signo linguístico é, em algum nível, uma transposição criativa. (...) ‘Transpor criativamente’ é alternar a aparência e a relação das coisas. (STEINER 2005, p. 283).

Transpor criativamente, sugiro ainda, é abrir a tradução à sua imanente camada poética:

No trabalho da tradução, a construção do comparável não se encerra com o triunfo da identidade, mas com a produção sempre provisória de semelhanças: equivalências sem identidade, correspondências sem adequação. É essa tensão comparativa que a invenção poética tem em comum com o ato de traduzir. Como a poesia, a tradução responde, embora, de modo diverso, ao desejo de contribuir para a formação e a potencialização da própria língua, para a descoberta de seus recursos inexplorados na apresentação do pensamento. (RICŒUR, 2011, p. 17)

A *tradução*, enquanto conceito e prática tradutória, é um convite para adentrar essa camada poética da tradução. Relacionando poesia e corpo, ela responde a um desejo de formar e potencializar possibilidades de expressão – do verbo, da linguagem verbal, mas também da linguagem do corpo. Para tanto, assume como ponto de partida que traduzir é ato de natureza criativa e criadora que pode superar a dimensão do verbo e se abrir a outras formas artísticas.

Nas linhas a seguir, inicio um percurso pelos Estudos d Tradução, a fim de concretizar o primeiro princípio da *traduação*. Explico como os Estudos de Adaptação podem enriquecer o espectro dos Estudos da Tradução, oferecendo ferramentas reflexivas que auxiliam a relacionar tradução, performance e dança. Também me detenho brevemente na Tradução Intersemiótica e como ela oferece um embasamento para pensar outras formas tradutórias, partindo da noção de semiótica de Peirce. Por fim, apresento a noção de transcrição de Campos, mais difusa e, por isso também, mais suscetível a entrelaçamentos, e a partir da qual se cristaliza o primeiro princípio da *traduação*.

8.1.1 A via da adaptação

Deliberadamente, evito empregar o termo “adaptação” ao longo do trabalho. Primeiro, porque ele se refere a um campo de pesquisa específica do qual nada sabia no início dessa pesquisa. Em segundo lugar, por estar inserida no campo dos EdT, interessa-me o potencial do estranhamento que tem o uso do termo “tradução” quando na relação entre linguagens de diferentes naturezas. No entanto, no decorrer do trabalho, cruzei com a “adaptação” inúmeras vezes, em leituras bibliográficas e também pela voz daqueles que, ao ouvirem sobre minha pesquisa, diretamente associavam-na a um imaginário comum sobre o que o termo significa. Essas razões já me parecem suficientes para apresentar a ideia de “adaptação” e a partir daí entender como as discussões nessa área podem contribuir para ampliar o escopo das pesquisas em tradução e, igualmente, do presente trabalho. Embora a adaptação não seja a única fonte da *traduação*, ela certamente compõe e enriquece o seu solo.

Minha introdução a essa área se deu pela obra *A Theory of Adaptation* (2006), de Linda Hutcheon. A autora apresenta uma análise ampla sobre a noção de adaptação, começando por refutar o lugar-comum segundo o qual a adaptação diz respeito, exclusivamente, a processos de transferência entre livros e filmes. Essa hipótese perde a validade quando a adaptação é entendida historicamente. Como contrapõe a autora, esse processo já era corrente no período vitoriano entre os mais diferentes meios – poesia, peças de teatro, óperas, pinturas, danças. A diferença é que, hoje, as mídias se ampliaram, incluindo a indústria cinematográfica, evidentemente, mas também televisão, rádio, parques temáticos e até experimentos de realidade virtual. (cf. HUTCHEON, 2006, p. xi).

Se a adaptação remonta ao século XIX e segue ainda sendo onipresente, ela já foi e continua sendo alvo de críticas e generalizações.

Na percepção do público em geral, ela é, com frequência, tida como “como inferior e subsidiária e certamente não tão boa quanto o original.” (HUTCHEON, 2006, p. xii). Enquanto conceito teórico, apesar de possuir um campo próprio de estudos, ela sofre do mesmo mal da tradução intersemiótica. Mas o serviço que a autora presta em seu livro não é tanto defender a relevância da adaptação, histórica e culturalmente. Antes, ela reinaugura o conceito de adaptação no imaginário do leitor e da leitura, sugerindo uma pequena mudança de perspectiva: falar sobre esse processo passaria, logo, por entender que a multiplicidade de versões de uma obra não existe vertical e hierarquicamente, mas lateralmente.

Essa observação destaca a condição relacional da adaptação.

Como paródias, adaptações possuem uma relação definidora com textos anteriores, denominados, reveladoramente, de textos ‘fontes’. Diferente de paródias, no entanto, adaptações costumam anunciar abertamente esta relação. (HUTCHEON, 2006, p.3, tradução minha)¹⁰⁹.

A ênfase dessa natureza relacional talvez esteja na base das críticas à adaptação, que tendem a relegar-la a uma categoria inferior à obra “original”. Mesmo assim, apesar do tom depreciativo que acompanha a discussão sobre adaptações, essas seguem sendo produzidas e consumidas. O questionamento que emerge, nesse sentido, é: de onde vem o gosto em adaptar? Segundo a autora, ele remete ao prazer pela “repetição com variação”, ao

(...) conforto do ritual combinado com a sensação picante de surpresa. Reconhecimento e lembrança são parte do prazer (e risco) de experienciar uma adaptação; da mesma forma o é a mudança (...) Adaptações nunca são simples reproduções que perdem a aura Benjaminiana. Mais do que isso, elas carregam a aura com elas. (HUTCHEON, 2006, p. 4, tradução minha)¹¹⁰.

¹⁰⁹ Trecho em inglês: “Like parodies, adaptations have an over and defining relationship to prior texts, usually revealingly called ‘sources’. Unlike parodies, however, adaptations usually openly announce this relationship.” (HUTCHEON, 2006, p. 3).

¹¹⁰ Trecho em inglês: “(...) comfort of ritual combined with the piquancy of surprise. Recognition and remembrance are part of the pleasure (and risk) of

Definir uma obra como adaptação passa por reconhecê-la dentro da estreita relação com outra ou outras obras, e também como um caminho de continuação da própria história da obra. Ao mesmo tempo, elas são obras autônomas, que existem para além de uma obra de partida, sem esconder seu evidente caráter de palimpsesto. Como afirma Hutcheon, assumir uma adaptação enquanto tal “significa, em certo sentido, tratá-la como aquilo que Roland Barthes chamaria não de ‘obra’, mas de ‘texto’, uma ‘estereofonia de ecos, citações, referências’ plural (1977: 160).” (HUTCHEON, 2006, p. 6, tradução minha).

A imagem da “estereofonia de ecos, citações, referências” de Barthes ilustra, da mesma forma como a imagem do palimpsesto, essa multiplicidade de camadas vinculadas à adaptação. E deixa explícito que uma análise a seu respeito precisa de critérios que estejam de acordo com essa sua natureza. Assim, se uma discussão sobre o ideal de “fidelidade”, por exemplo, não resolve a complexidade da rede que é a adaptação, quais seriam os critérios teóricos a serem empregados nesse contexto? Ou de que forma é possível reinventar esses critérios – que, como no caso das discussões sobre fidelidade, ainda são presentes, sobretudo na relação com obras canônicas de autores como Pushkin ou Dante (cf. HUTCHEON, 2006, p.6).

Para buscá-los, é preciso abdicar da ideia de adaptação como reprodução. Adaptação é repetição, sugere Hutcheon, mas “repetição sem replicação.” (HUTCHEON, 2006, p.7, tradução minha). Nesse sentido, a autora define adaptação a partir de três perspectivas distintas: enquanto uma entidade formal ou um produto; enquanto um processo de criação; e enquanto um processo de recepção. Cada uma dessas características abre espaço para compreender a adaptação dentro de sua própria natureza relacional – sendo segunda, mas não secundária, como destaca a autora.

Outro aspecto levantado por Hutcheon diz respeito à distinção entre ideias de forma e conteúdo numa adaptação. Afinal, questiona a autora, “o que constitui exatamente aquele ‘conteúdo’ transferido e transmutado?” (HUTCHEON, 2016, p. 10, tradução minha). Qualquer intuito de se adaptar “fielmente” o conteúdo de uma obra acaba por lhe conferir um caráter essencialista e limitado. As reflexões na área

experiencing an adaptation; so too is change. (...) Adaptations are never simply reproductions that lose the Benjaminian aura. Rather, they carry the aura with them.” (HUTCHEON, 2006, p. 4).

questionam essa pretensão à medida que levantam uma pergunta primordial: o que, afinal, se adapta? É necessário abrir mão da ideia de que um conteúdo é adaptável enquanto entidade delimitada. E a razão para tanto é simples: ora, por vezes, o conteúdo da obra é o tom; por outras, é o estilo; em outras, os personagens; ou ainda, como na maior parte das vezes, é o enredo de uma história, e que se subdivide ainda em diferentes pontos de vista – narrativamente, performaticamente, interativamente etc. (cf. HUTCHEON, 2016, p. 10).

O que o fenômeno da adaptação sugere, no entanto, é que (...) os diversos elementos da estória podem ser e são considerados separadamente por quem adapta e por quem teoriza, devido ao fato de que restrições técnicas das diferentes mídias irão, inevitavelmente, destacar diferentes aspectos daquela estória. (Gaudreault and Marion 1998: 5). (HUTCHON, 2016, p. 10, tradução minha)¹¹¹.

Em outras palavras, a adaptação permite entender que não cabe só à obra de partida definir o que seria o conteúdo ao qual seria preciso se manter “fiel” em uma adaptação. Também a mídia para a qual se traduz tem um papel ativo na definição do que é mais ou menos adaptável. Como diz a autora, “em cada meio, coisas diferentes são adaptadas, e de formas diferentes.” (HUTCHEON, 2016, p. 11, tradução minha).

Essa é, sem dúvida, uma das maiores contribuições desse campo de estudos para o meu trabalho. O entendimento de que há diferentes aspectos a serem adaptados em cada processo, e que esses estão intimamente relacionados à natureza do meio em que a obra de partida é adaptada ou para a qual é traduzida. Uma adaptação não exige necessariamente uma mudança de meio – também não uma tradução. Mas quando é esse o caso, é necessário lidar com as imposições desse novo meio.

¹¹¹ Trecho em inglês: “What the phenomenon of adaptation suggests, however, is that (...) the various elements of the story can and are considered separately by adapters and by theorists, if only because technical constraints of different media will inevitably highlight different aspects of that story (Gaudreault and Marion 1998: 5).” (HUTCHEON, 2016, p. 10).

Como uma transposição criativa e interpretativa de uma ou várias obras reconhecíveis, a adaptação é uma forma de palimpsesto alargado e, ao mesmo tempo, e com frequência, uma transcodificação em uma série de convenções distintas. (HUTCHEON, 2006, p.33, tradução minha)¹¹².

Assim, quando da transposição entre diferentes meios – do meio verbal para filmes, performances teatrais, dança, musicais – é preciso levantar em consideração a seguinte pergunta: “O que uma forma ou mídia artística consegue fazer que a outra não consegue?” (HUTCHEON, 2006, p.35, tradução minha).

Nesse sentido, entendo que as *traduações* que aqui proponho se avizinham de um processo de adaptação à medida que transformam e recriam os poemas de Barros, abrindo espaço para outras formas de expressividade. Uma reflexão inicial pode até assumir que, dessa forma, seus versos perderiam a complexidade, quando, de um longo texto de prosa poética, apenas uma frase é cirurgicamente transplantada para o papel e, daí, vira corpo, dança, performance no espaço público. No entanto, se a própria obra de Barros e Britta se apresenta enquanto uma testemunha do universo poético de Barros, como uma parte, um fragmento de um todo que passa a ganhar novas potencialidades nesse formato, também a minha performance, ao dar voz a outras potências da poesia, pode lhe conceder uma força distinta, que emerge daquilo que apenas dança e performance, enquanto mídias artísticas, conseguem fazer.

Cortes e adições são movimentos constantes dentro de processos adaptativos e tradutórios. Acrescenta-se uma palavra, excluem-se quatro ou cinco. No caso de adaptações para filmes, por exemplo, esse processo é escancarado, até mesmo para um olhar pouco atento: voz e corpo, trilha sonora e figurino, antes ausentes, são agora parte constituinte desse corpo de adaptação. E, novamente, essas novas presenças abrem precedente para críticas que acabam por demarcando as discussões sobre adaptação em “termos negativos de perda.” (HUTCHEON, 2006, p.37, tradução minha). Esse tipo de discurso supõe uma crença de que mídias de outras

¹¹² Trecho em inglês: “As a creative and interpretive transposition of a recognizable other work or works, adaptation is a kind of extended palimpsest and, at the same time, often a transcoding into different set of conventions.” (HUTCHEON, 2006, p. 33).

naturezas não são capazes de apresentar a delicadeza que carrega a linguagem e a narrativa de uma história, nem mesmo seu caráter psicológico ou espiritual (cf. HUTCHEON, 2006, p.38).

No que diz respeito à adaptação entre diferentes formas, a autora aponta ainda a emergência de um problema de definição:

O texto de uma peça não informa o ator necessariamente sobre questões como gestos, expressões e tons de voz a serem usadas a fim de converter palavras numa página em uma performance convincente (...); fica a encargo do diretor e dos autores a atualização do texto, sua interpretação e, então, sua recriação, assim adaptando-o, de certo modo, ao palco (...) Mas a maior parte das teorias traça aqui uma linha demarcatória e reivindica que apenas a *algumas* produções dramáticas cabe a designação de adaptação. (HUTCHEON, 2006, p. 39, tradução minha)¹¹³.

No caso de adaptações de romances ou outros textos verbais para a dança, mais especificamente para o ballet enquanto forma historicamente estabelecida de dança, o impacto mais premente não é apenas pela adição da dimensão visual, mas sim pela exclusão da dimensão verbal (cf. HUTCHEON, 2006, p.42). Daí partem uma série de suposições sobre operações para esse gênero, segundo as quais certos elementos acabariam sendo reduzidos ou eliminados pelos limites desse gênero. Como traduzir elementos verbais tais quais ironia, metáforas, silêncios, ambiguidades, símbolos para um meio que nem mesmo contém o verbo na sua natureza?

É evidente que cada meio possui potenciais distintos de expressão. Se a dança e a performance não se apresentam como o melhor meio para se narrar uma história linearmente, elas, por outro lado, oferecem uma

¹¹³ Trecho em inglês: “The text of a play does not necessarily tell an actor about such matters as the gestures, expressions, and tones of voice to use in converting words on a page into a convincing performance (...); it is up to the director and actors to actualize the text and to interpret and then recreate it, thereby in a sense adapting it for the stage.(...) But most theories draw the line here and claim that only *some* dramatic productions merit the designation of adaptation.” (HUTCHEON, 2006, p. 39).

nova perspectiva para abordar a complexidade de uma obra. Com efeito, muitas das comparações e depreciações de outros meios em contraposição à prosa ou poesia, isto é, ao texto verbal, nascem de truísmos da crítica literária e de escritores e escritores que buscam se auto-proteger, bem como proteger o próprio texto de qualquer “interpretação” (cf. HUTCHEON, 2006, p.77).

Muitas das discussões levantadas pela adaptação se encontram também dentro dos EdT, sobretudo na esfera da tradução intersemiótica. Há muitos pontos de contato entre esses dois campos que autorizariam sobreposições mais frequentes. No entanto, partindo da perspectiva dos Estudos da Tradução, Gambier (1992) sublinha o fato de que essa disciplina, por ser

(...), em tese, essencialmente teórica, ainda são altamente marcados pela ideologia, pelos juízos de valor e pela visão de que o texto original possui supremacia sobre o texto traduzido, bem como o texto traduzido possui supremacia sobre o texto adaptado (GAMBIER, 1992 apud FRIO, 2013, p.24).

O presente trabalho é um questionamento direto a dogmas que prevalecem no campo da tradução. E é justamente por essa razão que, por fim, abdiquei do termo “adaptação” em meu trabalho, e insisto no uso da tradução – e, mais inventivamente, da *traduação*. Reconheço, no entanto, a ativa contribuição desse campo de estudos à minha pesquisa, sobretudo por permitir deslocar o foco de atenção ao potencial criador da mídia para a qual se adapta, e questionar o entendimento hegemônico do que seria “conteúdo”.

Entender melhor a noção de adaptação foi essencial, também, para poder voltar à tradução e entender a via que ela oferece a essa pesquisa.

8.1.2 A via da tradução intersemiótica (TI)

A tradução intersemiótica (TI) é uma linha de pesquisa ainda à margem dentro dos Estudos da Tradução. Seu estudo na área se embasa, com frequência, no conceito esboçado por Jakobson e aprofundado na obra *Tradução intersemiótica* (1987), de Júlio Plaza, bem como nos escritos dos irmãos Campos. Ancorada no viés da Semiótica de Charles Sanders Peirce, o espectro da TI é amplo. Enquanto abordagem teórica, ela abrange qualquer processo de interpretação de signos verbais em

signos não verbais. No campo da tradução, em específico, ela é relacionada com mais frequência a processos de tradução de poesia, abrindo a discussão à materialidade do signo e para além do aspecto semântico.

Em “On linguistic aspects of translation” (1959)¹¹⁴, Jakobson desdobra o conceito de tradução em três categorias distintas: 1) a tradução intralinguística, também denominada *rewording*, que ocorre na “interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua” (JAKOBSON, 2007 [1959], p. 233); 2) a tradução interlinguística ou tradução propriamente dita, já brevemente citada anteriormente, definida por ele como “uma interpretação de signos verbais por meio de alguma outra língua” (JAKOBSON, 2007 [1959], p. 233); 3) a tradução intersemiótica, ou transmutação, que corresponde à “interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON, 2007[1959], p. 233), isto é, por um outro sistema de signos.

Pertencem ao primeiro tipo todos aqueles processos tradutórios que ocorrem dentro de uma mesma comunidade linguística. Fala-se de tradução intralinguística quando, por exemplo, faz-se uso de sinonímia para expressar uma ideia dentro de um mesmo sistema linguístico. Traduzir é, nessa perspectiva, um processo constantemente presente dentro da própria língua, dado que “o significado de qualquer signo linguístico é sua tradução em algum outro signo, alternativo” (JAKOBSON, 2007 [1959], p. 233). Porém, também dentro da mesma língua, uma tradução perfeita, isto é, de “equivalência completa”, é pouco provável, como aponta Steiner: “‘Reenunciar’ inevitavelmente produz ‘algo aproximado’; as definições sustentadas no renunciar são aproximadas e reflexivas.” (STEINER, 2005, p. 282).

O segundo tipo de tradução sugerido por Jakobson é o da tradução interlinguística, também denominada por ele como “tradução propriamente dita” ou “tradução por excelência”. Ela corresponde ao processo entre diferentes línguas verbais, aquilo que popularmente se entende por tradução. Seus princípios, no entanto, já se encontram presentes na tradução intralinguística:

(...) É sempre possível dizer a mesma coisa de outro modo. É o que fazemos quando definimos uma

¹¹⁴ Todas as citações do artigo de Jakobson inseridas neste trabalho foram traduzidas por mim.

palavra por outra do mesmo léxico, como fazem os dicionários (...). Mas é também o que fazemos quando reformulamos um argumento que não foi compreendido. Dizemos que o explicamos, isto é, que o desdobramos. Ora, dizer a mesma coisa de outro modo – dito de outro modo –, é o que fazia há pouco o tradutor de língua estrangeira. Reencontramos assim, no interior da nossa comunidade linguística, o mesmo enigma do mesmo, da significação mesma, o não encontrável sentido idêntico (...). (RICEUR, 2011, p. 50).

O “mesmo enigma do mesmo”, o “não encontrável sentido idêntico” ganham outra dimensão na tradução intersemiótica. Essa noção, que recebe a mais tímida atenção de Jakobson, se refere à tradução ou interpretação de signos verbais por meio de signos não verbais. Seriam exemplos de interpretações intersemióticas, ou transmutações, a transposição de um sistema verbal em linguagens como música, dança, cinema ou pintura (cf. JAKOBSON, [2007]1959). Também se acrescentam à lista ainda os signos “pictóricos, gestuais, matemáticos, musicais.” (STEINER, 2005, p. 282).

(...) Uma análise da tradução vai incluir tais formas intersemióticas como a organização de um gráfico, o “construir” ou o “demonstrar” de proposições por meio da dança, a ambientação musical de um texto, ou mesmo a articulação de tonalidade afetiva e significado na música *per se*. (STEINER, 2005, p. 283).

O conceito desta tradução – e não só dela, mas de toda a reflexão desenvolvida por Jakobson em seu ensaio sobre esse gênero tradutório – se situa no território da semiótica peirceana¹¹⁵. Este viés teórico, por não se restringir apenas a sistemas verbais, mas a sistemas de signos em geral, permite ampliar o conceito de tradução por se endereçar, justamente, a “formas de comparação entre processos materializados em suportes e meios tão diferentes quanto literatura e dança.” (AGUIAR, 2013, p. 20).

¹¹⁵ Não vou me deter exaustivamente nos preceitos da semiótica peirceana, tendo em vista que não sigo esse modelo referencial em meu trabalho. No entanto, pela relevância do tema na grande área de pesquisa em TI e com a finalidade de melhor contextualizar a pesquisa, introduzo aqui alguns de seus aspectos.

À luz da semiótica de Peirce, a tradução é um ato que envolve uma relação triádica entre um signo, seu objeto e o interpretante a eles relacionados. Peirce define como signo aquilo que existe a partir da determinação de um objeto, ambos exercendo um efeito específico sobre o seu interpretante.

Podemos pensar no signo como aquele que significa, por exemplo, uma palavra escrita, um enunciado, fumaça como um signo para fogo etc. O objeto, por outro lado, é melhor entendido como aquilo que é significado, por exemplo, o objeto aos quais se relacionam a palavra ou o enunciado escrito, ou o fogo assinalado pela fumaça. A melhor forma de entender o interpretante, o recurso mais inovativo e distintivo na consideração de Peirce, é enquanto aquilo que compreendemos da relação signo/objeto. *A importância do interpretante para Peirce é que a significação não é uma relação simplesmente diádica entre signo e objeto: um signo significa somente quando interpretado.*^{116 117}

O trecho grifado acima enfatiza o aspecto que diferencia o sistema de Peirce de outros modelos e do próprio princípio que rege, em geral, os Estudos da Tradução. Enquanto, neste último, predomina a relação entre a obra dita “original” e a tradução, o primeiro enaltece a presença do interpretante, cujo papel é central para o próprio conteúdo do signo. Como observa Aguiar, “a noção de interpretante é, portanto, mais complexa do

¹¹⁶ Cf: Stanford Encyclopedia of Philosophy. Disponível em: <http://plato.stanford.edu/> Acesso em: 03 nov. 2015.

¹¹⁷ Trecho em inglês: “We can think of the sign as the signifier, for example, a written word, an utterance, smoke as a sign for fire etc. The object, on the other hand, is best thought of as whatever is signified, for example, the object to which the written or uttered word attaches, or the fire signified by the smoke. The interpretant, the most innovative and distinctive feature of Peirce's account, is best thought of as the understanding that we have of the sign/object relation. *The importance of the interpretant for Peirce is that signification is not a simple dyadic relationship between sign and object: a sign signifies only in being interpreted. This makes the interpretant central to the content of the sign, in that, the meaning of a sign is manifest in the interpretation that it generates in sign users.*”

que o aspecto semântico de um signo, e inclui muitos níveis e possibilidades de efeito que a obra pode causar em seu intérprete.” (AGUIAR, 2013, p. 50).

Peirce também ressalta que os signos estabelecem relações de natureza distinta com seus objetos. Nesse sentido, o signo pode assumir a forma de ícone, índice ou de símbolo. É a relação icônica do signo com o objeto que se destaca no âmbito de um trabalho entre literatura e dança, por exemplo, a primeira se vinculando à última por meio de analogias de diferentes naturezas – formais, estruturais, materiais (RANSDELL, 1986 apud AGUIAR, 2013, p. 52).

Um mapa é um bom exemplo dessa relação icônica. Ele estabelece uma relação com um território específico, tornando visível apenas certos aspectos, relevantes para cumprir a função que lhe cabe. Há entre o signo e o objeto uma relação de similaridade evidente. No entanto, “não é, nem pode ser, total ou completa, mas apenas no que diz respeito àquelas propriedades ou qualidades que o signo ‘elegeu’ como relevantes.” (AGUIAR, 2013, p. 55). O ícone também permite visualizar outros aspectos do objeto, à medida que o aborda de uma perspectiva distinta. Através dele, novas perspectivas emergem, justificando por que “os processos icônicos são fundamentais para as artes e as ciências formais e empíricas.” (AGUIAR, 2013, p. 56).

De certa forma, toda a tradução tem traços dessa natureza icônica. O que a tradução intersemiótica faz é evidenciar o processo icônico, que se torna por meia dela mais visível do que em outras formas de tradução. Por essa razão, ela pode ser entendida nos termos da transposição criativa de Haroldo de Campos, isto é, enquanto um processo que supera as relações entre texto-fonte e texto-alvo e é “capaz de revelar as virtualidades do todo numa exponenciação da parte.” (CAMPOS, 1997, p. 56).

(...) Toda tradução movimenta-se entre identidades e diferenças, tocando o original em pontos tangenciais. Daí que a relação íntima e oculta entre as línguas seja a de que elas apresentam parentescos e analogias naquilo que pretendem exprimir e que, para nós, não é outra coisa senão o ícone como medula da linguagem. É por isso que, ao se referir a uma relação íntima e oculta entre as línguas ‘como sendo aparentadas naquilo que pretendem exprimir’, Benjamin deixa entrever uma relação íntima que também pode se dar entre

sistemas de signos os mais distintos. Por se tratarem de códigos de representação, os sistemas de signos podem se aparentar na empresa comum de aludir a um mesmo referencial icônico. (PLAZA, 1987, p. 21).

Plaza desafia qualquer ideal de “fidelidade” ao afirmar que, como entre as diferentes línguas, também existe entre os diferentes sistemas de signos uma relação íntima, tendo em vista que eles buscam exprimir o mesmo, isto é, aludem ao mesmo referencial icônico. A ideia de uma tradução “fiel”, defasada em reflexões de natureza interlinguística, serve, portanto, ainda menos à tradução intersemiótica. Pois, no caso dessa última, as escolhas tradutórias devem se distanciar, obrigatoriamente, da obra dita original. Esse é seu princípio fundamental. E apenas por isso, isto é, por ser “estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade” (PLAZA, 1987, p. 30), a TI pode favorecer a emergência criativa de novas formas e estruturas e produzir novas realidades (cf. PLAZA, 1987).

Plaza também joga luz a questões sobre a autonomia da tradução em relação à obra de partida – ou, nos termos do autor, de um signo estético em relação a outro signo estético. Segundo este autor, todo e qualquer signo pode ser entendido apenas nos limites do tempo em que está inserido. Isto quer dizer que nem tradução nem a obra de partida irão alcançar um sentido completo, estando sempre dependente das leituras de seus tradutores – sejam esses tradutores em sentido restrito, ou leitores e críticos que, igualmente, recriam a obra pela leitura.

“Original” e tradução, além disso, existem em relação, complementando-se e modificando-se mútua e continuamente, permanecendo vinculados por similaridade e referência (cf. PLAZA, 1987, p. 32), e não por identidade. Da mesma forma como sugere Benjamin, o original não depende da tradução para existir, mas é na tradução que ele, “em renovação constante, alcança um outro e mais extenso desdobramento.” (BENJAMIN, 2008[1923], p. 54).

A tradução como signo enraizado no icônico tem no princípio de similaridade a única responsabilidade de conexão com seu original. A cadeia signo-de-signo, mesmo a nível icônico, comporta tempo, mudança e transformação, onde a identidade está excluída de antemão, comportando incompletude e diferença, intervalos que são preenchidos pelo signo tradutor, pois o signo

sugere, elide, aponta, delimita, indica, mas sempre dentro do sistema de relações analógicas de sua semiose. (PLAZA, 1987, p. 32).

Embora tenha optado por não assumir a TI e a Semiótica de Peirce como únicas fontes dessa reflexão, admito sua importância em meu percurso. Formalmente, essa ainda é a única linha teórica dentro dos EdT que abre espaço explícito à criatividade e, logo, à infidelidade, no ato tradutório, vendo nas diferenças entre mídias e linguagens uma riqueza, e não tanto um obstáculo. O traduzir da TI parte de outras perspectivas, e sua ação é a o transcriar de formas, penetrando

pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, interligar estruturas que visam à transformação de formas. (PLAZA, 1987, p. 71).

Embora seja o caminho teórico mais óbvio, no entanto, a TI e a semiótica peirceana impõe algumas limitações a pesquisas que flertam com a arte. Stéphane Huchet, no prefácio à edição brasileira da obra de Georges Didi-Huberman *O que vemos, o que nos olha* (1998), aborda, por exemplo o fato de a semiótica ser uma “epistemologia que reduz o sensível e o visual ao funcionamento informacional de signos conforme categorias operacionais muitas vezes estreitas.” (HUCHET, 1998, p.7). Esta também fora a minha percepção quando comecei a me aprofundar na TI e na semiótica de Peirce, sobretudo por falta de perspectivas teóricas para embasar a pesquisa. Ao longo da pesquisa, reconheci que o aparato da TI se mostraria pouco frutífero ao caminho que eu desejava percorrer na tese. Por isso, tornou-se minha obsessão e preocupação central descobrir outro caminho – nem que fosse preciso inventá-lo. *A tradução* é a cristalização dessa busca. No entanto, não tento com isso refutar o valor e a contribuição da TI a processos tradutórios entre diferentes mídias, e também a meu trabalho. Defendo, apenas, que há outras vias possíveis.

Um dos impulsos para o meu próprio caminho foi a noção de transcrição, que nasce justamente pela relação de Haroldo de Campos com a reflexão de Jakobson, e permite falar sobre a força criativa da tradução sem ficar restrito apenas a análises semióticas. Esse conceito se

insere numa “cadeia de neologismos” (CAMPOS, 2011, p. 10) criada por Campos, visando refletir sua insatisfação com a noção tradicional de tradução “ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido ‘significado transcendental’ do original)” (CAMPOS, 2011, p. 10). A transcrição de Campos remete, assim, ao referencial icônico, mas também à complementação entre original e tradução e à historicidade de ambas, à quebra de ideais de fidelidade e identidade, à autonomia da forma. É, mais do que um conceito teórico, uma prática “ao mesmo tempo desfiguradora e transfiguradora” (CAMPOS, 2011, p. 27). No percurso que fiz, da adaptação à TI, a transcrição se firmou como primeiro princípio da *tradução*.

8.1.3 Haroldo de Campos e a transcrição

As reflexões de Campos sobre tradução e transcrição se desenvolvem sobretudo em dois textos: “Da tradução como criação e como crítica” (1970) e em “Tradução e Reconfiguração do Imaginário: o tradutor como transfiguidor” (1991). Elas alçam a discussão da noção de tradução a um novo espaço, à medida que Campos passa a tranvestir a tradução de diferentes formas: ora ela aparece como criação e crítica, ora como transfuncionalização e transfiguração. Isso explica muito da própria visão do autor sobre a tradução: uma atividade de transcrição, que transgride e que transforma. E se a tradução, na visão dele, é tudo isso, é quase óbvio falar de suas próprias reflexões como traduções ou transcrições, numa perspectiva tão metalinguística quanto aquela que ele atribui e deseja à tradução poética. Para ele, “a tradução como ‘transcrição’ é o pôr em poesia da poesia.” (CAMPOS, 1991, p. 30). Também nessa perspectiva metalinguística, os textos de Haroldo assumem o papel de crítica, dado que não simplesmente mediam, mas também (tal qual a tradução/transcrição) atualizam e transformam seus objetos de estudo.

Em “Da tradução como criação e como crítica” (1970), Haroldo de Campos dá início à sua reflexão a partir de uma análise do ensaísta Albrecht Fabri, que fala da chamada “sentença absoluta” como essência da linguagem literária, e de sua intraduzibilidade, justificada no fato de a tradução precisar forçosamente quebrar o absoluto, à medida que separa sentido e forma. À tradução resta o menos absoluto e estético do texto. Essa noção de “sentença absoluta” se relaciona diretamente ao que Max Bense chama de “informação estética”, que tem por característica a

transgressão semântica e uma inesperável ordem dos signos que a compõe. A fragilidade dessas duas noções aparentemente aparentadas é também o que comporia muito da essência da arte no geral: a partir do momento em que algo se altera na forma dessa sentença ou informação, ela despedaça. Pensar estes dois conceitos na dimensão da poesia, ou de textos de qualidade póstica, tornam ainda mais evidente a fragilidade e, logo, a impossibilidade teórica do traduzir textos deste gênero – seja por meios verbais, seja por meios não-verbais.

A partir dessas premissas, o autor propõe, como uma nova perspectiva a essa impossibilidade tradutória, o que chama inicialmente de “recriação” desses textos especialmente criativos. Sendo recriadas, e não meramente traduzidas, as informações estéticas não se perdem completamente, pois se mantêm vinculadas umas às outras numa relação de isomorfia. Recriar surge, assim, como uma alternativa oposta à tradução literal. Como exemplo de tradutor-recriador, Campos cita Ezra Pound e suas experiências tradutórias, que vão de poetas chineses a simbolistas franceses, embasadas, sobretudo no princípio do “*Make it new*”: “dar nova vida ao passado literário válido via tradução.” (CAMPOS, 1970, p. 31).

Campos admira Pound justamente por sua ousadia de transgredir o literal, por evitar palavras e buscar o espírito do que é dito, e conseguir se libertar. Campos também sai em defesa daquele que, ao seu ver, seria o representante brasileiro dessa perspectiva tradutória da recriação, o tradutor Manuel Odorico Mendes. A irreverência desse maranhense ao traduzir e as críticas que daí advém, não são de todo refutadas por Campos, mas também não lhe tiram o argumento de que Odorico, com seus poemas, traduções/recriações, integra a história criativa da poesia no Brasil.

De Odorico a Pound, o que parece interessar à reflexão de Campos sobre a tradução é a inventividade destes poetas. No caso de Pound, não se trata apenas de admiração em relação à postura de tradução que este assume. Ele também foi objeto de tradução do grupo de poetas concretistas de São Paulo, do qual Campos fazia parte, e emprestou seus princípios teóricos de tradução aos membros do grupo. Estes tinham, como explica Campos, “justamente a didática decorrente da teoria e da prática poundiana da tradução e suas ideias quanto à função da crítica – e da crítica via tradução – como “nutrimento do impulso” criador.” (CAMPOS, 1970, p. 30). Assim, o foco de tradução e análise de Haroldo de Campos e dos demais concretistas se dá justamente no âmbito de obras como Pound, ou seja, de poesia, ou prosa análoga em problematicidade.

É por meio dessas experiências de tradução que o grupo passa a postular a tradução/recriação como uma “forma privilegiada de leitura crítica” (CAMPOS, 1970, p. 34), que pode auxiliar ativamente no ensino de literatura e, principalmente, na compreensão da poesia.

Campos também não deixa de tematizar o valor da fidelidade nessa perspectiva de tradução recriadora: a seu ver, a tradução pode ser infiel ao significado textual quando buscar a inventividade, a qual demanda, por sua vez, uma lealdade “ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material e na sua carga conceitual.” (CAMPOS, 1970, p. 35). Essa inventividade se daria idealmente no contexto de um Laboratório de Textos, em que linguistas e artistas uniriam suas competências, focando na criação de experimentos, seja com finalidade de publicação, seja com fins didáticos.

Se neste primeiro texto Campos permanece nos limites da criação e da crítica, no segundo, ele os transgride. Em “Tradução e Reconfiguração do Imaginário: o tradutor como transfigidor” (1991), o tradutor empreende uma busca teórica mais densa, que deságua na ideia de texto como ficção, de tradução como transficcionalização e de tradutor como transfigidor. Essas conclusões, porém, que se apresentam apenas como o lugar de chegada de sua reflexão, são precedidas por uma ampla análise teórica. Esta relaciona a teoria da tradução de Roman Jakobson (2007 [1959]) e de Walter Benjamin em “A tarefa do tradutor” (2008 [1923]). As duas obras correspondem, nos termos de Campos, à física e à metafísica da tradução, respectivamente.

A partir dessa relação, Campos tenta, inicialmente, questionar o caráter metafísico de Benjamin e sua “língua pura”. Para isso, estabelece uma relação mais laica para essa noção de Benjamin, tratando-a “como se fosse um ‘lugar semiótico’: espaço tradutório da tradução em poesia.” (CAMPOS, 1991, p.18). A grande marca da reflexão de Campos é, justamente, tratar do texto de Benjamin e de sua noção de “língua pura” não numa perspectiva messiânica, mas como algo provisório, que se insere no desenrolar da história e se relaciona a uma transformação e fusão de horizontes.

A partir de Benjamin, Campos justifica suas premissas tradutórias. Deixa claro, por exemplo, que a tradução não deve servir ao leitor nem à comunicação, mas, sim, focar na afinidade entre as línguas, realizável a nível de *intentio* ou intencionalidade entre elas. Por trás dessa intencionalidade, encontra-se a ideia de parentesco, “*Verwandschaft*”, que não traz referências etimológicas ou históricas, mas, antes, a convicção de que há um “resíduo não comunicável” essencial por trás

delas. Para Campos, é na redação, isto é, na “*Wiedergabe*” dessas formas significantes, que superam a superficialidade do mero sentido, que se encontra a tarefa do tradutor.

A questão de recepção em Benjamin também tem espaço na reflexão de Campos. Apesar do filósofo alemão entender a traduzibilidade de uma obra como sendo independente de um público alvo ou um leitor específico, ele não ignora a questão da recepção completamente. Trata-a, apenas, sobre um outro viés: o da sobrevivência (*Überleben*) da obra e, mais do que isso, o de seu sobreviver (*Fortleben*), que aconteceria por meio da tradução ao inserir a obra no curso da história. Campos destaca os termos benjaminianos da mudança, “*Wandlung*”, e da renovação, “*Erneuerung*”, como fatores intrínsecos desse estado de sobrevivência da obra.

Assumir mudança e transformação como elementos inevitáveis daquilo que pertence à história faz parte de uma fase ulterior de Benjamin, a partir da qual Campos traça a seguinte reflexão: “(...) Pois não se trata de apresentar as obras literárias no contexto do seu tempo, mas, antes, de representar, no tempo em que surgiram, o tempo que as conhece – vale dizer, o nosso.” (CAMPOS, 1991, p. 22). Com isso, Campos supera os “fatores intratextuais” de uma primeira fase de Benjamin, passando a apontar os “fatores extratextuais” – dentro dos quais se inserem, por exemplo, o contexto histórico e a relação da obra com outros textos e vozes literárias – como aquilo que justifica a sobrevivência da obra.

Campos propõe “repensar a própria tradução enquanto fantasia, enquanto ficção” (CAMPOS, 1991, p. 27). Ele apresenta a noção de “ato de fingir”, vista como uma transgressão tanto da realidade quanto do imaginário. Através desse ato, explica Campos, o texto ficcional irrealiza o real e realiza o imaginário. Cria-se uma relação de “como se” no texto, “em que o mundo real é ‘posto entre parênteses’ sob o ‘signo do fingimento’” (CAMPOS, 1991, p. 29). O tradutor, neste contexto de transcrição/ transficionalização, surge como “o ficcionista da ficção”, aquele que reimagina o imaginário do texto original na tradução, que transcreve o original, criando com este uma relação assimétrica, de conotação, e não simétrica, de denotação. Através da produção de novos atos de fingir, a tradução atualiza o seu “original” – tal qual o faz a crítica –, enquanto que o “original” passa a assumir esses novos atos ficcionais, essas novas transcrições como “parte constitutiva de seu horizonte de recepção.” (CAMPOS, 1991, p. 30), indispensáveis para seu sobreviver e sobreviver.

A partir dessas reflexões, Campos define agora mais concretamente as ideias de transcrição e transfiguração, vinculadas

intimamente a Benjamin e Jakobson. A “transfiguração” se insere na dimensão dos chamados atos ficcionais ou de fingir, e é definida por Campos como o ato de reimaginar o imaginário do texto original no texto traduzido. A “transcrição”, por sua vez, se insere na dimensão intratextual e se refere ao ato de traduzir a chamada ‘função poética’ de Jakobson – relacionável à língua pura de Benjamin –, desvelada no texto original. Esses atos de transcrição e transfiguração, que têm por base a transgressão da literalidade, devem ser efetuados não apenas por um tradutor-poeta. Fazendo referência a Fernando Pessoa em seu “Autopsicografia”, que assume o poeta como um fingidor, Campos fala, por sua vez, do tradutor como transfingidor.

“Transcriar”, para Campos, carrega múltiplos sentidos. Constituiu-se enquanto “uma operação metalinguística”, relacionada à ideia de *make it new* de Ezra Pound e à revelação da “função poética” do texto de partida. Ao mesmo tempo, também se trata de um processo de reconstrução – seguindo menos o princípio de “*Abbildung* (‘afiguração imitativa’, ‘cópia’), e mais de *Anbildung* (‘figuração junto’, ‘parafiguração’, comportando a transgressão, o estranho, a irrupção da diferença no mesmo” (CAMPOS, 2011, p.118). Além disso, “transcriar” também é um caminho de estímulo criativo para tradutores-poetas, um impulso de coragem.

A ideia de transcriar, que nasce no contexto do concretismo brasileiro da década de 50, se aproxima também da tradução-arte de Augusto de Campos, irmão de Haroldo e a principal voz, ainda atualmente, a impulsionar novas relações tradutórias entre linguagens, não apenas de natureza verbal:

Se por tradução interlinguística se entende a tradução de um idioma para o outro, sou alguém que atuou muito nesse campo, especialmente no da tradução artística — “transcrição”, na conhecida expressão cunhada por Haroldo, ou na minha, “tradução-arte”. Se com o termo “tradução intersemiótica” se quer significar, em específico, a tradução de um sistema sógnico para outro, exemplificando, da literatura para a pintura ou para a música, não é propriamente, ou usualmente, o meu caso, já que me fixo sempre no território da poesia, que é o que julgo dominar melhor, trazendo para ele, sim, linguagens não-verbais que dialogam com o sistema literário [...]. A variedade de tradução intersemiótica com que trabalho inclui,

geralmente, a passagem da poesia de um idioma para outro, sob forma de tradução criativa, com introdução de elementos icônicos não existentes no original, de natureza verbal ou não-verbal. (CAMPOS, 2008, p. 282-283)

A discussão que levantam os irmãos Campos, sobretudo pela via da transcrição, sugere uma linha de reflexão sobre tradução que é, também, uma prática constante. Ao admitirem o traduzir pela sua essência criativa e assumirem sua potência em superar o meio verbal como forma hegemônica, eles postulam por um caminho lateral que conversa com a natureza tradutória desse trabalho. Por isso, a transcrição se assume como o primeiro princípio da *tradução*.

8.2 Experiência: segundo princípio

Deparei-me, certa vez, com o seguinte relato do jornalista Antony Shugaar a respeito de William Weaver, tradutor de obras canônicas da literatura italiana para o inglês:

Em entrevista para a *The Paris Review*, Bill faz uma bela colocação. Ele conta que, como professor na Bard, perguntavam-lhe, às vezes, com quais outros departamentos as suas aulas poderiam ser relacionadas, e sua sugestão era *performing arts*. Afinal, a tradução é uma performance (seja em outro meio ou outra língua) de um texto escrito. E é isso que Bill [...] fazia tão bem: ele invocava mundos e nos fazia enxergá-los. (SHUGAAR, 2014, tradução minha).

Mesmo remontando a questões de natureza verbal, o elogio de Shuugar remete à habilidade de Weaver em dar um corpo real a um texto, refletindo aquele que seria o objetivo final da tradução: a criação de outros mundos. Nesse sentido, traduzir se trata não apenas de uma “arte exata”, como diz Steiner a partir Wittgenstein, mas de uma arte que, como poesia, performance, dança, possui uma “estética viva” – é uma arte que “deixa de ser exclusivamente representação e contemplação; também é intervenção na realidade. Se a arte é um espelho do mundo, esse espelho é mágico: muda a realidade.” (PAZ, 2013, p. 69).

As *traduações* que proponho levam essa noção de “estética viva” à sua literalidade. Elas se iniciam e se acabam no meu corpo tradutório, em atos de performances que acontecem no espaço urbano. Meu fenômeno de estudo é, assim, a construção de um entendimento da poesia de Barros pelo corpo, pelo meu corpo que dança e pela experiência desse corpo no momento da ação. É pela experiência que se torna possível criar outros mundos.

A materialidade das *traduações* é da natureza do corpo. Essa é a diferença mais evidente entre os termos *tradução* e tradução, tendo em vista que a última é frequentemente associada ao verbo. Outra diferença evidente: a primeira não gera nem se refere a um produto ulterior, a um algo “traduzido”. A *tradução* nunca é ato passado, ou passivo. Ela se encontra em estado de processo, não se deixa encerrar num produto. A *tradução* também não se esconde em prateleira de biblioteca, nem vira alvo de colecionador. Porque ela é sempre corpo, e ela sempre segue vivendo – nas ruas, nos parques, na cidade. A *tradução* é ação e nasce no momento da experiência performática. No entanto, a qual ideia de performance que essa experiência está atrelada?

Falar de performance, tal como falar de poesia, exige aceitar que a incompletude. O termo não se deixa reduzir a um significado. Pelo contrário, sua força está justamente em enaltecer a fragilidade do que significa. Das banais àquelas que, em geral, dá-se especial valor – a vida, o corpo, a realidade –, todas as “coisas” são material de performance. Elas deixam de ser apenas “coisas” quando vistas de azul, como diz Manoel de Barros: não pelo viés de sua banalidade, mas pela força poética que carregam. O chão da performance é feito desse paradoxo. Sua potência está na sua natureza instável, movediça, vulnerável. Daí a inviabilidade de se amarrar a performance a um sentido preciso:

(...) Considero vão, mesmo equivocado, qualquer esforço no sentido de definir o que seja ‘performance’. Trata-se de um gênero multifacetado, de um movimento, de um sistema tão flexível e aberto que dribla qualquer definição rígida de ‘arte’, ‘artista’, ‘espectador’ ou ‘cena’. Como a performance indica, desafiar princípios classificatórios é um dos aspectos mais interessantes da arte contemporânea. A suspensão de categorias classificatórias permite o desenvolvimento de “zonas de desconforto” onde sentido move, onde espécimes ontológicas

híbridas, alternativas e sempre provisórias podem se proliferar. Porém é preciso frisar: não se trata de um elogio à falta de clareza, de fetichisar o misterioso, muito pelo contrário: trata-se simplesmente de reconhecer e investigar a extrema vulnerabilidade dos ditos “sujeitos” e “objetos” e torna-la visível. (FABIÃO, 2008, p.238).

Performances, como qualquer modelo que dribla definições rígidas, têm caráter problematizador. Questionam e enfraquecem fanatismos, dogmas, verdades absolutas. O fato de, com frequência, emergirem num chão desprotegido, distante das paredes do teatro ou palco italiano, faz com que instaurem uma nova relação com o espaço e com a audiência. Essa passa a compor junto do ou da performer, abdicando de uma distância segura. A performance rompe com qualquer parede invisível a proteger o público de um confronto, e exige que esse se posicione e escolha caminhos no momento exato da performance. “A convocação da performance é justamente esta: posicione-se já: aqui e agora”

A performance, portanto, por não se reduzir a definições, precisa ser entendida nela e por ela. Trago, por isso, alguns exemplos a seguir. Uma performance que se tornou especialmente conhecida no Brasil em 2017 foi *La Bête*. Trabalho do artista Wagner Schwartz, trata-se de uma performance que dialoga de forma transcriadora com a obra *Bichos*, de Lígia Clark. Na performance, segundo traz o site do artista,

Schwartz manipula uma réplica de plástico de uma das esculturas da série *Bichos* (1960), de Lygia Clark. O objeto permite a articulação das diferentes partes do seu corpo através de suas dobradiças. O público será convidado a participar.¹¹⁸

O corpo nu de Schwartz e o objeto de plástico dividem o foco do público, que pode entrar em cena para reposicionar o corpo do artista, tal qual as formas móveis das obras de Clark.

O trabalho ficou conhecido, no entanto, por uma leitura falaciosa da peça que passou a circular nas redes sociais. Uma mãe e sua filha de 4 anos foram fotografadas quando a criança encostava na perna de

¹¹⁸ Cf. Site do artista. Disponível em: <https://www.wagnerschwartz.com/la-b-te> . Acesso em: 8 Março 2018.

Schwartz. A discussão que surgiu daí não foi sobre a potência política desse corpo que se sujeita ao outro, que se estende diante do desconhecido e abre espaço para o público reconhecer a própria fragilidade. A discussão, absurda, foi sobre “pedofilia”¹¹⁹, “erotização infantil”, “crime”. Schwarz¹²⁰, mesmo que diante de um público que não entende a força de sua ação, exerce justamente a função que lhe cabe enquanto performer: de “complicador cultural” e “educador de percepção” (cf. FABIÃO, 2008).

A performer sérvia Marina Abramovic complexifica ainda mais esses papéis com suas performances. Em seu trabalho mais recente, o documentário lançado em 2016, “Espaço Além – Marina Abramovic”, a artista explora a intersecção entre o ritual e a performance, durante um percurso de 3 anos pelo Brasil. “A performance é parecida (*com rituais*). Quanto mais forte a performance, mais forte é a transformação”, aponta Abramovic.¹²¹ Em 2012, a performance realizada no MoMa, também documentada no filme “Marina Abramovic – A artista está presente”, alça Abramovic e sua trajetória ao reconhecimento do público em geral. A ação compõe a retrospectiva do Museu sobre seu trabalho artístico desde 1970, e consiste numa cena simples: uma mesa e duas cadeiras. Uma delas é ocupada por Marina, com um longo vestido vermelho. A outra convida o público a se juntar a cena e encarar os olhos da artista por alguns segundos.

No entanto, são suas performances viscerais e, por vezes, agressivas, como “deitar dentro de uma estrela em chamas até desmaiar pela falta de oxigênio; correr e se arremessar contra a parede repetidas vezes; gritar até perder a voz; trocar tapas no rosto ininterruptamente (etc)”¹²², que fez dela

¹¹⁹ Cf. Notícia sobre polêmica envolvendo a performance *La Bête*. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/interacao-de-crianca-com-artista-nu-em-museu-de-sp-gera-polemica.ghtml> Acesso em: 8 Março 2018.

¹²⁰ Cf. Entrevista com o artista no jornal *El País*. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html Acesso em: 8 Março 2018.

¹²¹ Cf. Notícia sobre artista. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2016/06/espaco-alem-mostra-a-artista-servia-marina-abramovic-em-jornada-espiritual-pelo-interior-do-brasil-5824440.html> Acesso em: 8 Março 2018.

¹²² Cf. Notícia sobre artista. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2016/06/espaco-alem-mostra-a-artista-servia-marina-abramovic-em-jornada-espiritual-pelo-interior-do-brasil-5824440.html> Acesso em: 8 Março 2018.

uma das performers mais reconhecidas e polêmicas da atualidade. Marina é, como define Fabião,

a mulher que convidou os espectadores a usarem nela, enquanto se manteve passiva por seis horas, inúmeros objetos, dentre eles uma rosa, uma pistola, uma bala, tesoura, mel, correntes, caneta, baton, uma câmera polaroid, faca, chicote (os objetos puderam ser utilizados livremente e a performer, que se definiu como objeto, assumiu pela responsabilidades pelos atos dos 'espectadores' que chegaram a brigar entre já que alguns queriam feri-la mortalmente e outros os impediram. (FABIÃO, 2008, p.236).

A exigência de que o público tome um posicionamento, qualquer que seja, é premente para a realização das performances de Abramovic. Ao se oferecer enquanto objeto, a performer delega a responsabilidade para o público, que tem, entre tantas liberdades, também a de feri-la. A liberdade confronta a audiência com seus julgamentos éticos e políticos.

Da mesma forma, uma série de outras “histórias de performances ou cenas verbais” mencionadas por Fabião levantam questionamentos semelhantes:

A história do homem que empurrou um bloco de gelo pelas ruas da Cidade do México até seu derretimento completo. (Francis Alys, 2000)

A história do homem que introduziu uma boneca Barbie no ânus e, com controle de sua musculatura anal e abdominal, expeliu-a lentamente na frente de uma audiência. (Dennis O'Connor, 1999)

A mulher que tomou o metrô num sábado à noite e foi à uma livraria movimentada vestida com roupas que havia deixado de molho por uma semana num caldo de vinagre, leite, óleo de ríceno de bacalhau e ovos. (Adrian Piper, 1970)

A mulher que subiu com os pés descalços uma escada cujos degraus eram facões. (Gina Pane, 1971)

O homem que armou sua festa de aniversário na rua, partilhou seu bolo, trocou abraços e recebeu votos de felicidade de desconhecidos. (Eduardo Flores, 2002)

A mulher que, no Centro do Rio de Janeiro, colocou frente à frente duas cadeiras de sua cozinha, descalçou os sapatos, sentou-se, escreveu num cartaz a frase ‘converso sobre qualquer assunto’ (ou ‘converso sobre saudade’, ‘converso sobre política’, ‘converso sobre amor’), exibiu-o. E, por sucessivas manhãs, conversou com diversas pessoas sobre assuntos diversos. (Eleonora Fabião, 2008)

A mulher que perguntou a seus compatriotas Palestinos exilados: ‘se eu pudesse fazer algo para você, em qualquer lugar na Palestina, o que seria’. E, graças a seu passaporte norte-americano, cruzou a fronteira inúmeras vezes e atendeu os pedidos que lhe foram feitos: regar uma planta, pagar uma conta atrasada, comer doce, florir um túmulo, tirar fotografia, jogar futebol com meninos, cheirar o mar. (Emily Jacir, 2003) (FABIÃO, 2008, p.236).

Diferentes em conteúdo e formato, todos os trabalhos performativos mencionados têm, contudo, aspectos em comum: tratam-se de ações previamente calculadas, “conceitualmente polida[s], que em geral exige[m] extrema tenacidade para ser[em] levada[s] a cabo, e que se aproxima[m] do improvisacional exclusivamente na medida em que não [serão] previamente ensaiada[s].” (FABIÃO, 2008, p. 237, sic).

Para se referir a esse tipo de ação performativa, a autora emprega o termo “programa”. O uso dessa palavra-conceito, a partir do que sugerem Deleuze e Guattari em “Como Criar Para Si Um Corpo Sem Órgãos”, (1999), auxilia a distinguir esse tipo de ação de um jogo de improvisação. O desenrolar do ato é programado antes da sua realização; o ensaio coincide com a performance, mas a improvisação fica restrita a momentos pontuais e impossíveis de serem previstos de antemão pela presença de elementos externos.

Analogamente, defino as *traduções* individualmente a partir de pequenos programas, circunscritos também em quatro critérios centrais, como apresento no capítulo 10. Assim, à medida que o programa vira ação, a performance “des-programa organismo e meio” e torna-se um “ativador de experiência”, sendo a experiência não uma prática ou ideia a ser realizada no futuro, mas a ação em si (cf. FABIÃO, 2008).

Retomo, agora, a experiência. Esse termo que também define a *tradução* tem um amplo espectro de significação. Mas aqui, experiência

é simplesmente aquilo “que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (BONDÍA, 2002, p. 21). Fazer uma experiência é ação não no sentido de que criamos a experiência, necessariamente, mas de que permanecemos abertos a ela.

Fazer uma experiência com o que quer que seja (...) quer dizer: deixá-lo vir sobre nós, que nos atinja, que caia sobre nós, nos derrube e nos torne outro. Nesta expressão, “fazer” não significa em absoluto que somos os operadores da experiência; fazer quer dizer, aqui, passar, sofrer do início ao fim, aguentar, acolher o que nos atinge ao nos submetemos a ele. (HEIDEGGER s/p apud BERMAN, 2007, p.23).

As *traduções* irão se revelar e emergir, portanto, da ação performática, que é, em essência, experiência. Elas não se deixam reduzir à parte prática da pesquisa, em contraposição a uma outra, teórica. Também na forma escrita, quando da explanação sobre cada uma, as *traduções* tratam daquilo que me passa, aquilo que me atravessa diretamente no momento da performance. Em um dos atos, por exemplo, não faço nada além de atar meu sapato a uma pequena grama do chão e ficar de pé, parada, numa mesma posição, por 20 minutos. A ação é a experiência do meu corpo naquele espaço e naquele tempo; é a forma como sou afetada pelo momento e pelos corpos que me atravessam naquele momento, e como eu afeto o momento e os corpos que passam por mim. A ação, assim, é experiência, e essa tem caráter relacional.

(...) Spinoza afirmará com muita força, no livro II, que nós não podemos conhecer a nós mesmos e aos corpos exteriores senão pelas afecções que os corpos exteriores produzem sobre o nosso. Para aqueles que se lembram um pouco de Descartes, trata-se da proposição anticartesiana de base, uma vez que exclui completamente a apreensão da coisa pensante por si mesma, ou seja, exclui completamente a possibilidade do cogito. Eu só conheço as misturas de corpos, e só conheço a mim

mesmo pela ação dos outros corpos sobre mim, pelas misturas. (DELEUZE, 1978).¹²³

Entender a ideia da ação pela experiência, no contexto desse trabalho, também passa por entender aquilo que impede a ação e, tão logo, a experiência. Bondía (2002) destaca três possíveis entraves: informação, opinião e tempo. A informação, em primeiro lugar, seria uma espécie de antônimo da experiência, quase uma “antiexperiência.” (cf. BONDÍA, 2002). Ela supõe uma ideia de conhecimento embasada no acúmulo de saber – não no sentido de sabedoria, mas do saber de coisas, da ideia de se estar informado sobre o que se passa num espaço externo ao eu. Ligada à informação, está a opinião. O saber que prevê a informação vem acompanhado de uma autorização tácita para se deitar julgamentos. Sobre eventos ou pessoas, o ato de julgar emerge a partir do que se determinou sobre o que é bom e ruim, certo e errado, e sobre o que denotam essas definições vagas.

Para além desses dois elementos, há ainda um outro, que me interessa pela sua relação com a poesia: o tempo, ou a percepção de sua escassez. A percepção da falta de tempo para deixar acontecer aquilo que não poderia ser previsto nem controlado está diretamente relacionada à velocidade enquanto um paradigma da atualidade. Momentos, situações, dores, alegrias, pessoas – tudo passa rápido, não deixando espaços para que seja possível observá-las, quem dirá absorvê-las.

O sujeito moderno não só está informado e opina, mas também é um consumidor voraz e insaciável de notícias, de novidades, um curioso impenitente, eternamente insatisfeito. Quer estar permanentemente excitado e já se tornou incapaz de silêncio. Ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece. Por isso, a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência. (BONDÍA, 2002, p. 23).

Sob essas condições, a experiência, no âmbito que for, exige um esforço para ser vivenciada. É preciso criá-la de

¹²³ Cf. Site com textos de Deleuze. Disponível em: <https://www.webdeleuze.com/textes/194> Acesso em: 8 Março 2018.

maneira quase artificial, indo ativamente contra premissas normatizadas de informação, opinião e tempo. De forma geral, vivenciar uma experiência requer justamente o contrário da ação, da atividade, do ato. Por outro lado, a ação também pode ser entendida para além da ideia de mobilidade que sugere. Noto que o sentido de “ação” sugerido aqui não está relacionado ao fazer laborial, como diferencia Hanna Arendt em *The Human Condition* (1998), nem à velocidade. Agir (to act), diferente de fazer (to do), é essencialmente um ato político. Essa ideia não está ligada ao utilitarismo do mero fazer ou fabricar. É pela ação que se dá a inserção de cada ser humano no mundo.

This insertion is not forced upon us by necessity, like labor, and it is not prompted by utility, like work. (...) Its impulse springs from the beginning which came into the world when we were born and to which we respond by beginning something new on our own initiative. To act, in its most general sense, means to take an initiative, to begin (as the Greek word *archein*, "to begin," "to lead," and eventually "to rule," indicates), to set something into motion (which is the original meaning of the Latin *agere*). (ARENDR, 1998, p. 177)

Dentro de um contexto de mobilidade e velocidade imperativos, a ação pode ter seu potencial, sua força política, justamente no não-agir. A experiência, isto é, o ato de permitir que coisas, sensações e pessoas nos atravessem, pode ser ação quando assumida dentro de seu potencial político. Ativismo não significa atividade que se movimenta incessantemente. Num período em que rege a moção ininterrupta – move-se em busca de informação, de opinião, em busca do tempo perdido –, um ato ativista ou ação performática coerente pode ser que seja, justamente, permanecer parado em meio ao caos de um centro urbano, traduzindo, assim, a dimensão cinética da atualidade. Como sugere Slotderijk, essa dimensão é essencial “no diagnóstico do presente (...) porque, sem esta dimensão, todo o discurso sobre a modernidade omitirá completamente o que há de mais real na modernidade.” (SLOTTERDIJK, 2000b, p. 27 apud LEPECKI, 2009, p.13, tradução minha).

A partir do par experiência/sentido, em contraposição a binômios como teoria/prática, a ideia da tradução enquanto ação performática (e também a escrita sobre essa tradução/ação) tem como centro o sujeito da

experiência – o sujeito da ação. Este sujeito cria sentido a partir da experiência.

(...) Seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. (BONDÍA, 2002, p. 24).

Assumir essa posição – de vulnerabilidade e risco, de abertura diante do não conhecido, de perigo – é a condição da ação que nasce pela experiência. Se ela trata daquilo que atravessa o corpo, ela pressupõe o perigo de que o sujeito atravessado caia, sofra, morra nesse atravessar, como sugere também performance de Abramovic citada anteriormente. O performer é, assim, a encarnação do sujeito da experiência: “um sujeito alcançado, tombado, derrubado”; um sujeito que não consegue se manter “em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo”; “um sujeito sofrendor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido.” Seu oposto, o sujeito incapaz de experiência seria, segundo o autor, “um sujeito firme, forte, impávido, inatingível, erguido, anestesiado, apático, autodeterminado, definido por seu saber, por seu poder e por sua vontade” (BONDÍA, 2002, p. 25). Abrir ao corpo e à cidade um espaço de experiência pela ação performática/tradução e dar forma a um outro mundo: essa é o segundo princípio da *tradução*.

8.3 O corpo poético: terceiro princípio

Sendo a *tradução*, assim, a experiência do corpo na sua relação com outros corpos e com o espaço público, como seria um corpo de *tradução*? Ou, mais especificamente, se os caminhos de entendimento sensível da poesia de Barros são meus caminhos de tradução do corpo, o que seria, então, esse corpo de *tradução*? O conceito de “corpo” é disforme em sua amplitude. Ao mesmo tempo, seu contorno permite limitá-lo dentro de um espaço; sua fragilidade, dentro de um tempo. Entendê-lo é um jogo entre seus variados sentidos e a finitude e a efemeridade que ele evoca, especialmente no contexto da ação performática.

Por um lado, o corpo ao qual me refiro é físico, é esse com o qual vocês, leitor, leitora, lêem essas páginas. É o corpo que é comum a todos, a materialidade pela qual cada um se reconhece enquanto ser humano. Ao

mesmo tempo, o corpo ao qual me refiro aqui é um corpo em potência. Ele se revela em sua fisicalidade, sim, mas sua existência é de outra natureza: é um corpo poético. Sua ideia se aproximaria, em certa medida, do Corpo sem Órgãos (CsO) (cf. DELEUZE, GUATTARI, 1999).

Imanente ao corpo físico, esse corpo poético tende a esclerosar. Alto desempenho, velocidade, pressa, utilitarismo, bem como os fatores de entrave da experiência (cf. BONDÍA, 2002) – todos tendem a oprimir o corpo poético. O corpo de *tradução*, que nasce na relação direta com a poesia de Manoel de Barros, é, portanto, um que busca sair desse estado de dormência pela ação, pela performance, pela dança. E ao se descobrir em movimentos distorcidos, escapa ao princípio da eficiência que impera na atualidade (cf. BYUNG-CHUL, 2015). Por meio da ação artística, esse corpo deixa de ser “apenas o corpo físico da medicina ou o corpo próprio da fenomenologia” (GIL, 2004, p. 68) para se tornar *matéria de poesia*. Daí o corpo de *tradução*, tal qual o CsO, ser não “uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas.” (DELEUZE, GUATTARI, 1999, p. 7-8).

O corpo de *tradução* é um corpo poético que se deixa apreender na relação com três categorias. A primeira: a do corpo-poeta, o corpo com o qual Barros escreve sua poesia. O corpo enquanto origem da sensibilidade, de um pensamento de natureza não racional, não lógica, que é descrito fora do verbo e experimentado fisicamente. Traduz-se em sensações, emoções, imaginação e aquilo que escapa da lógica intencional. É um corpo que se produz no ato da escritura. E um corpo com o qual se cria a escritura.

Tal qual escrever, ler é um gesto do corpo (BARTHES, 2003). Ambas atividades sugerem um entrelaçamento com este local que é comum a todos e todas, e onde acontece toda e qualquer ação. Escrever, ler, e também dançar, cozinhar, correr, lutar, semear, nadar – não há nada que aconteça num “fora”, num ambiente externo ao corpo. É pelo corpo que reconhecemos, enquanto espécie humana, afinidade com aquele Outro. A segunda categoria refere-se, assim, a esse corpo coletivo, o corpo que cada um é.

Semelhante àquelas atividades acima, traduzir é também um gesto do corpo. No imaginário tradicional, vê-se isso nas reproduções clássicas de São Jerônimo, o santo padroeiro dos tradutores, com a cabeça curvada sobre sua escrivantina e de pena em punho. Em dias modernos, essa imagem encontra equivalência ainda no corpo de tradutores e tradutoras que se curvam sobre o computador ou o texto impresso, os ombros tensos, os dedos alterando a página de um dicionário online ou analógico com a

do editor de texto ou de uma ferramenta CAT. Não me refiro a esse corpo, porém. Antes, aludo àquele enquanto possível forma tradutória e lugar de tradução. É um corpo em potência, que certas obras podem exigir para o florescimento de outras possibilidades de existência, no âmbito da sua traduzibilidade. Essa é a terceira categoria de corpo à qual me refiro. É, no caso desse trabalho, o meu corpo, isto é, o corpo que traduz.

O corpo de *tradução* é uma espécie de soma desses corpos. É aquele que emerge do entrelaçamento do corpo-poeta, que se materializa na carne da sua poesia; do corpo coletivo, cujo rosto nebuloso é reconhecido pela prática do não-ver, do não-escutar, do não olhar para todos os lados, do não-sentir; e, por fim, do corpo que traduz, aquele que se coloca no espaço entre esses outros corpos. Este último corpo, que nesse trabalho se concretiza no meu corpo, mas poderia ser assumido por qualquer um, é parte de ambos: é corpo-poeta e é corpo-coletivo, e por conter em si, potencialmente, a qualidade de ambos, consegue traduzir e vincular-se a cada um deles.

Aproximando-o ao CsO, o corpo de *tradução* igualmente se opõe à funcionalidade, e não se deixa reduzir a sua categoria de organismo enquanto mero fenômeno de “acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil.” (DELEUZE, GUATTARI, 1999, p.19). Ele se sugere na contramão de um grito de ordem:

Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão você será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado – senão será desviante. (...), senão você será apenas um vagabundo. (DELEUZE, GUATTARI, 1999, p. 20).

Pelo contrário, o corpo de *tradução* existe na sua condição de desviante e vagabundo. E não à toa, se assemelha ao corpo do andarilho, figura recorrente da poesia de Barro, corpo esse que se despe de qualquer utilitarismo e funcionalidade.

O corpo de *tradução* também não trata do solipsismo do corpo que fica, sozinho, num espaço público. Ele aponta para a mistura dos corpos que me atravessam e que, de alguma forma, atravesso também. Corpos que, como sugere Fabião no encalce de Spinoza, não dizem respeito a suas formas ou funções orgânicas, ao seu funcionamento:

O corpo não está sendo compreendido em termos de forma mas de forças interativas. (...) Corpos são vias, meios. Essas vias e meios são as maneiras como o corpo é capaz de afetar e de ser afetado. O corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar. (FABIÃO, 2008, p. 238).

Embora a performance seja marcada por uma solidão do artista, “a carga solipsista é relativizada quando considerarmos a alta voltagem relacional de muitos projetos, mas o gesto individual é emblemático” (FABIÃO, 2008, p. 245). O foco não deve recair a presença do corpo, solo, no centro da cena, e sim sobre a relação que ele estabelece com seu meio.

Falar de corpo performativo, portanto, é falar de um corpo-contágio, um corpo-encontro, um corpo-desmantelo, e os seus efeitos. Trata-se de um corpo que não proclama uma expressão além de si mesmo; não metaforiza, nem literaliza, mas sim age e recria-se (cognitiva e materialmente) no ato, recriando assim o outro que o espreita e o interpela. Essa relação de abertura ativa do corpo performativo ao outro me parece fundamental, tanto quanto a sua poética não referencial. Falo em abertura ativa pois quero chamar atenção para a negociação de poder que se instala no encontro do corpo performativo com o outro: estou aberto, inicio um diálogo, e minha abertura te interpela e gera efeitos em ti, que voltam a mim, numa retroalimentação contínua que constrói reciprocidade entre nós. (COSTA, 2002, p. 260).

Na sua relação com o Outro, o corpo performático se torna “motor da experiência”, também por refletir e incorporar a experiência do Outro. Eles evidenciam o que é latente e através de seus programas específicos, “criam corpos – naqueles que os performam e naqueles que são afetados pela performance” (FABIÃO, 2008, p. 237). Essa é a potência do corpo, como sugere Spinoza, que ganha força extrema no corpo do/da performer. E por estar sempre se criando durante a relação, esse corpo permanece sempre incompleto, sempre provisório – não apenas se transforma constantemente, mas também está sendo constantemente gerado (cf. FABIÃO, 2008, p. 238).

Nas *traduações*, esse gerar do corpo performativo acontece no espaço da cidade, no meio da rua, no parque público. Cada ação se desenrola dentro de um programa, mas sempre beirando o desconhecido que cabe ao espaço. Ir à rua exige, portanto,

uma forte organização do próprio corpo, mas isso implica necessariamente uma reorganização da relação deste para com o outro que habita ou passa pela rua. (...) Para Bakhtin, é no ato singular de responder ao outro/mundo que o sujeito participa do ser do mundo. Poderíamos dizer, portanto, que o ato estético na rua compõe o ser da rua, na justa medida em que compõe também o corpo da artista e sua relação com o outro: três vetores compositivos distintos e no entanto, coimplicados. (COSTA, 2002, p. 262/265).

A escolha pelo espaço aberto não veio apenas da poesia de Manoel de Barros, como justifico no capítulo 10. Uma das razões é o meu próprio percurso com as danças urbanas. O espaço da rua, de onde emergia essa dança, era familiar ao meu corpo, mesmo que por muito tempo apenas virtualmente – a dança de rua que estudei foi limitada, na maior parte das vezes, ao estúdio. Foi preciso amadurecer a presença desse espaço no meu trabalho enquanto artista para que, por fim, me decidisse por habitá-lo nas performances.

Outra razão que me fez levar o corpo à rua e desenvolver, nesse espaço, as *traduações* de Manoel de Barros, foi o trabalho de Eleonora Fabião. Suas ações performáticas no Rio de Janeiro e em outras cidades do mundo, incluindo Berlim, me fizeram perceber a potência da ação e do agir na rua através de práticas simples, embora não simplistas. Foi pela voz de Eleonora, apenas ouvida nos escritos dela e dos outros sobre ela, que me dei conta da força poética do espaço urbano.

Em uma mesa de debates sobre intervenções urbanas após as experiências em Montreal, Eleonora afirmou que um de seus objetivos é propor e experimentar novos modos de relação e novos regimes de atenção por meio de ações muito simples na cidade. E disse ainda que acreditava no corpo e no ato como campos de resistência política contra a normatização da vida e da percepção. (COSTA, 2002, p. 266)

Mais do que a dança, a performance se define justamente por habitar esse desejo de criar novas relações com espaços menos ortodoxos. Ela se interessa pouco por “espaços teatrais, métodos criativos, funções especializadas, possíveis hierarquias nas equipes, poéticas e economias de ensaio e temporada” (FABIÃO, 2008, p. 242). Sua força se desvela justamente no momento da experiência e num espaço que não se prepara, artificialmente, para recebe-la. Ela funda uma “cena-não-cena”, regida por tendências dramatúrgicas¹²⁴ que envolvem, entre outras características, deslocamento de referenciais, exageros e acumulações, uso simplificado e minimalista de formas e materiais, a reorganização do cotidiano através de rituais e uma aproximação do público, que mesmo sem perceber, participa e contribui para a configuração da ação (cf. FABIÃO, 2008, p. 239). Essas tendências dramatúrgicas revelam, novamente, o avizinhamentos entre performance e poesia. Elas são formas de reeducação do olhar que, em última instância, revitalizam a relação do cidadão com a cidade e com os espaços que ocupa.

*

No início desse capítulo, digo que as *traduações* são meu caminho inventado de tradução. Não exagero. Elas reúnem na dimensão do corpo a minha experiência como leitora de Barros, dançarina performer e tradutora. Por outro lado, as *traduações* são também uma noção que tento plantar no terreno fértil da tradução a fim de lançar luz ao espaço do corpo. Quero dizer, com isso, que elas não são apenas material de tese, tampouco um conceito abstrato ou fruto de um auto centrismo desmedido. Se as ações performáticas têm por objetivo entrelaçar corpo, estética e política (cf. FABIÃO, 2008, p. 237), elas contradizem qualquer intenção egocêntrica. Elas superam o meu corpo porque não são nem meu corpo, nem a cor da minha pele ou cabelo ou a roupa que uso que definem a ação. É a prática, o programa de cada ação e o inesperado da rua os elementos que têm poder de definição.

Fácil seria dizer que tratam-se de operações adolescentemente provocativas (...) para chocar o senso-comum (que aturdido pergunta-se ‘o que é

¹²⁴ Em seu ensaio (2008), Fabião cita 15 tendências dramatúrgicas, as quais apresento aqui resumidamente.

isso?’, ‘para quê isso?’, ‘afinal, o que eles querem dizer com isso’, ‘isso é arte?’) (FABIÃO, 2008, p. 237).

A performance, em seu propósito, supera qualquer questionamento sobre sua validade ou qualidade artística. Antes, elas servem para provocar questionamentos sobre o que é arte, justamente por não se interessarem por qualquer título ou elogio.

Barros sugere que, a principal função da poesia “é a de promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos relacionamentos, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares comuns” (BARROS, 1990, p. 310). A performance tem uma força de natureza similar, que busca

(...) turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: deshabituá-lo, desmecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial. (FABIÃO, 2008, p. 237)

Entendo a *tradução* e os três princípios que a regem enquanto um convite a um caminho lateral, de alteridade, que se dirige ao espaço público enquanto palco tradutório e performático e aos corpos que, ativa e passivamente, participam da ação, inventando para eles novos relacionamentos pela arte, pela ação, para que não morram a morte por lugares comuns; e, por fim, à disciplina da Tradução, ao sugerir um deslocamento de olhar através do entrelaçamento com outras áreas.

Passos para a transfiguração¹²⁵

Se minha língua de partida eram os poemas em português de Manoel de Barros, minha língua de chegada era uma língua corporal sem nome. Da necessidade de criar um espaço físico para praticar as ideias de tradução nessa língua, criaram-se as Oficinas de Transver, realizadas entre 2015 e 2016 na UFSC. Elas são um espaço: dentro delas, autorizei-me liberdade de movimento, de ideias e corpo, de tradução e dança, assumindo como ponto de partida a obra de Barros, com ênfase nos poemas em português de *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (BARROS; PIMENTEL, 2013). As oficinas respondem também ao meu desejo de transitar para além dos limites da universidade, que se concretizou pela participação ativa de voluntários, cuja contribuição tem um valor inestimável ao projeto. O presente capítulo apresenta o percurso das oficinas e os dados coletados nesse período, por vezes em estado cru. São anotações, gravações, fotos e vídeos, que, mais à frente, embasam a concepção das performances e a reflexão sobre as *traduações*. A justificativa para a criação das oficinas não é apenas de ordem tradutória mas de ordem poética: busco não apenas traduzir a poesia de Barros no corpo, mas dar espaço para que os (des)comandos do poeta superem o corpo da palavra e brotem em outros corpos.

Palavra-chave: Oficinas de Transver; transfiguração; corpus tradutório

¹²⁵ Título extraído do poema homônimo, parte integrante da obra *O Guardador de Águas* (2013 [1996], p. 229).

A obra *O Guardador de águas* (2013 [1989]) traz uma seção chamada “Passos para a transfiguração”, composta por seis pequenos poemas. Cada um deles é acompanhado ainda de um desenho, cujo traço rústico traz o vestígio da mão de Barros. Os desenhos apresentam corpos em movimento no momento/movimento da transfiguração; corpos que iluminam um absurdo: a proximidade da palavra e do corpo. O corpo nasce do mesmo fio de poesia, e é também pela poesia que ele se transforma, se transfigura e transvê.

Da necessidade de criar um espaço para transver o corpo e iluminar ainda mais aquele absurdo, dei início, em 2015, às Oficinas de Transver. Fui inspirada pelo fio poético de Barros, mesmo que de trás para frente – dei-me conta das semelhanças entre o fio de seus desenhos e do meu corpo apenas muito tempo depois de ter finalizado as oficinas. Tal qual Bernardo, que monta no quintal de casa uma Oficina de Transfazer Natureza e inventa um sem número de objetos poéticos (duas aranhas com olho de estame, um beija-flor de rodas vermelhas e um imitar de auroras, entre outros) (cf. BARROS, 2013[1996]), fiz nascer as oficinas para inventar corpos poéticos.

É através desse espaço, físico, concreto, que o trabalho ganha seus primeiros traços de pesquisa artística. Ora, é por meio das oficinas que o aspecto prático da pesquisa se consolida. Com a ajuda de voluntários, que viraram amigos e escrevem, conjuntamente, esse texto, concretizei pouco a pouco cada uma das performances e o entendimento da *tradução*. As oficinas foram, para mim, sala de aula. Aprendi sobre as topografias tradutórias da pesquisa através dos exercícios e das discussões com os e as participantes, que aceitaram a proposta de mergulhar na obra de Barros através do corpus selecionado, a antologia *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (2012). Pelas oficinas pude, acima de tudo, me engajar lentamente com a obra de Barros e abraçar o processo tradutório dentro da sua essência hermenêutica, isto é, indo e voltando de leituras e ampliando meu horizonte de percepção e de compreensão dos poemas.

As oficinas foram realizadas em dois blocos, ao longo do segundo e do terceiro ano de doutorado. No começo, eram oficinas de tradução. Mais tarde, optei por batizá-las oficialmente de Oficinas de Transver, tendo para isso duas fontes de inspiração. A ideia do “transver” é a primeira, desenvolvida a partir do seguinte poema de Manoel de Barros.

A arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação
transvê.

É preciso transver o mundo.
Isto seja:
Deus deu a forma. Os artistas desformam.
É preciso desformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades.
(BARROS, 2013 [1996], p. 324).

O verbo “transver” traz consigo o leitmotiv da oficina, que é desformar as naturalidades do corpo através da poesia. Era aquilo que eu sonhara lá atrás: colocar a poesia de Barros no corpo e instaurar novas possibilidades de existir, como faz o poeta tão engenhosamente pela palavra. A segunda fonte se refere à escolha do termo “oficina”. Ela remete à obra *Oficina de Tradução* (2007), de Rosemary Arrojo. Embora se insira no âmbito da tradução interlinguística, a autora estabelece aqui diretrizes gerais para uma oficina tradutória. Ela destaca, por exemplo, a importância de oficinas de tradução enquanto um espaço para se exercitar a prática tradutória. Parte, para isso, da concepção de tradução enquanto “casa ou local onde funciona o maquinismo de uma fábrica; lugar onde estão os instrumentos de uma indústria, arte ou profissão” (ARROJO, 2007, p.8), lançando luz a mecanismos e modos de funcionamento dessa atividade que passam despercebidos ao olho leigo. Além disso, a autora entende a ideia de oficina pelo seu potencial de transformação, mesmo que essa seja, “(...) em nosso caso, simplesmente tentar chamar atenção para um campo ainda tão pouco explorado e carente de estudos mais especializados.” (ARROJO, 2007, p. 8).

Guiando-me por estes mesmos princípios, decidi-me pelas oficinas. Meus objetivos ecoam as sugestões de Arrojo: abrir espaço para a prática da tradução, buscando não apenas traduzir, mas também analisar os mecanismos dessa atividade, e incitando a “transvisão” do corpo e do próprio âmbito da tradução.

As Oficinas de Transver se constituíram, assim, para além da definição de Arrojo: são oficinas poéticas para transfigurar o corpo, no estilo do que faz o próprio Barros. Se a finalidade (qual o resultado?) delas não me era tão clara no início, sempre enxerguei nelas um evidente objetivo poético: formalizar o desaprender, algo parecido ao que faz Barros a partir da “Máquina de Chilrear”, de Paul Klee: “Manoel de Barros se apropria, à sua maneira, da Máquina de Chilrear de Klee, e a

faz de ferramenta de sua oficina. Este pintor ensinou-lhe a necessidade de ‘aprender a desaprender.’” (SOUZA, 2015)¹²⁶.

9.1 Oficina de Transver I

A primeira oficina se desenvolveu ao longo do segundo semestre de 2015. Durante dois meses, reuni-me semanalmente com um grupo de voluntários e voluntárias de diferentes contextos. Como especifiquei em um convite virtual¹²⁷, divulgado em redes sociais, os e as participantes não precisavam ter conhecimento profissional em dança, mas interesse e algum contato prévio com alguma forma de expressão corporal.

Naquele momento, no entanto, não interessava a natureza dessa forma. Sabia que, mesmo se tentasse delimitar os estilos de dança, nenhum corpo opera enquanto instituição, funcionando sob as mesmas normas de uma língua verbal. Seria inviável determinar uma língua específica, como também não seria possível acessar um dicionário ou algum tipo de arcabouço linguístico no qual poderia me embasar claramente, em caso de dúvidas tradutórias. Se minha língua de partida eram os poemas em português de Manoel de Barros, minha língua de chegada era uma língua corporal sem nome.

O corpo inominado evoca também o meu corpo-artista. Ele se constituiu de fragmentos plurais: aulas de ioga que se cruzam com a linguagem de *gaga*, movimentos de dança tradicional africana com *house*, técnicas de dança contemporânea e ballet clássico com bases de acrobacia e passos sociais das danças urbanas. Na busca por um caminho de tradução no e pelo corpo, sobretudo partindo do viés da dança, abandonei a ideia de optar por um estilo específico e incorporei o aspecto disforme do corpo, do meu e dos e das participantes. Os contornos borrados de um corpo que fala uma linguagem cacofônica caracterizam a proposta tradutória das oficinas, que visava sobretudo à “diferença, em oposição à homogeneização e padronização do corpo.” (XAVIER, 2015, s/p).

Durante os encontros, realizados em diferentes salas de aula do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), elaborei um diário de campo com minhas percepções, anseios,

¹²⁶ SOUZA, Elton Luiz Leite. “Manoel de Barros e Paul Klee: As Desaprendizagens” (2015). Disponível em: <http://multitudopoesiaartefilosofia.blogspot.de/2015/09/manoel-de-barros-e-paul-klee-as.html>. Acesso em: 5 Março 2018.

¹²⁷ Cf. Convite para participar de oficina. Disponível em: <http://traduzindomanoelemdanca.wordpress.com/>. Acesso em: 06. nov. 2015.

dúvidas, e registrei em fotografia, vídeo e áudio alguns dos exercícios e das discussões realizadas em grupo. O intuito dessa primeira edição da oficina era recolher material, reunindo ideias de exercícios corporais para trabalhar, sobretudo, o elemento da estranheza na poesia de Manoel de Barros. O foco, portanto, recaiu sobre o processo de traduzir e as questões a serem levantadas ao longo dele, e não a tradução enquanto resultado final.

Além disso, o projeto respondia diretamente a um desejo de abrir a pesquisa à comunidade em geral, acadêmica ou não, fazendo jus à natureza transdisciplinar e artística do trabalho. Esse foi um dos princípios que se manteve inalterado ao longo da pesquisa: a de que as traduções-performances só fariam sentido se realizadas junto com outros corpos. Inicialmente, via nisso uma forma de me distanciar do processo, enquanto pesquisadora, e transferir a voz aos outros corpos participantes. Por fim, essa convicção se tornou parte da minha escolha tradutória, uma resposta a uma demanda poética e política da poesia de Barros.

Ao longo dessa primeira oficina, surgiram inúmeras questões que refletem o estado de processo e incerteza que permeia uma pesquisa artística:

Como fazer no corpo o que acontece na palavra-corpo de Barros?
Como traduzir a estranheza enquanto percepção fugaz e inapreensível?

Qual o meu papel na pesquisa? Bailarina-pesquisadora?

Qual a percepção dos bailarinos-tradutores sobre o próprio traduzir?

Qual o espaço deste tipo de trabalho sobre tradução no âmbito acadêmico?

Quais os caminhos teóricos que me permitem abordar este tipo de tradução?

Essas perguntas ora impulsionaram, ora bloquearam meu processo criativo. Mas elas serviram, certamente, para orientá-lo. Nas linhas a seguir, apresento os caminhos desse processo nessa primeira etapa. Retomo as fontes – anotações pessoais feitas durante as oficinas, gravações, transcrições de áudio – que são também complementadas por registros em imagem das oficinas. Esses registros estão disponíveis no site da pesquisa (<https://marianahilgert.wixsite.com/traduacoes/>), no menu à direita.

Noto ao leitor e à leitora que o material apresentado abaixo foi minimamente editado. Tem por característica a incompletude das ideias em cristalização. Destaco, novamente, a característica de processo hermenêutico, a partir do qual nasce o entendimento corporal dos poemas. A formalidade desse nascimento, no entanto, tem um caráter eminentemente caótico e difícil de prender pelas pontas.

*

Encontro 1
29 de Julho de 2015
Sala de Artes Cênicas da UFSC

Pessoas inscritas: Hanna Luiza Feltrin, Daniela Teixeira, Simone Cherem, Taynan Teixeira, Carolina Dal Soglio, Caroline Garlet, Fabrício Cassilhas, Kall Sales, Flávia Kunsch, Karoline Duarte

Texto de apresentação da oficina:

Que tradução é essa? (...) Aqui a gente vai trabalhar com uma noção expandida de tradução, uma tradução que não trabalha apenas no sentido entre línguas, mas entre signos, isto é, de signos verbais para signos não-verbais. Neste caso, vou trabalhar com a dança, mas poderia trabalhar com música, com cinema, com teatro etc.

Como traduzir? A ideia é que a gente traduza uma série de poemas a partir de exercícios. O que quero analisar aqui, no entanto, não é tanto a tradução que vamos propor, mas justamente o processo de traduzir letra em movimento. Esse processo vai se dar de maneiras distintas, ora em grupo, ora individualmente. E para registrar esse processo com vocês, devo registrar algumas coisas com a câmera e fazer algumas entrevistas com vocês.

Uma das minhas perguntas principais: como fazer no corpo o que acontece na palavra-corpo de Barros? E o que acontece na palavra-corpo de Barros? Partiremos dessa pergunta inicial. Ao longo do processo, eu vou trazer para vocês alguns aspectos da própria poesia de Barros e, juntos, eu quero que a gente descubra outros.

(...) Outro aspecto que levo em conta é o processo de tradução enquanto uma experiência. Uma das formas que aborda a experiência aqui é como uma forma de explorar a realidade desconhecida, a realidade que é processo e torna toda a experiência um constante experimentar (cf. SOUZA, 2010).

Qual o objetivo das traduções?

(...) Objetivo é se aproximar da poesia de Manoel de Barros e absorver o seu estranhamento. No que consiste em seu estranhamento é uma pergunta que estou respondendo e que, junto com vocês, quero analisar, entender e traduzir. Um desses efeitos de estranhamento da poesia de Barros é causado pelo seu potencial de desaprendizagem. Tal qual Paul Klee, que passou a pintar com a mão esquerda para exprimir novas imagens, descobrindo-se criança nesta mão, assim o faz também Manoel de Barros. E assim também buscaremos nós. Uma das perguntas que eu quero que a gente faça ao nosso corpo ao longo dessa pesquisa é, assim, de que forma é possível dançar com a mão esquerda – obviamente, não literalmente, mas pensando que há dentro de nosso próprio corpo a possibilidade de nos estranharmos.

Traduzir em dança, mas que dança é essa?

O que mais me encanta nesse processo é que vocês todos vêm de uma história corporal diferente. E isso é o mais enriquecedor. Eu não quero propor nenhuma linguagem de dança específica, quero que vocês tragam as influências de vocês, mas quero especialmente que vocês se permitam ser influenciados pelo outro, já que a gente vai trabalhar nessa constante troca.

Qual o corpus do trabalho?

Todo mundo já sabe a essa altura que vamos trabalhar com poemas de Manoel de Barros, mas não com quaisquer poemas. Selecionei alguns a partir de uma coletânea de poesia feita pela tradutora de Manoel para o poema chamada *Canto do Mato - Gesang des Dickichts*. Ela separa a coletânea em diversos cantos, e o canto com o qual iremos trabalhar é o Canto da Insignificância. Esse é um dos aspectos da poesia de Manoel de Barros que iremos focar também: de que forma ele aborda as “insignificâncias” e o que isso representa no texto e na construção da nossa tradução.

Quem é Manoel de Barros?

Não sei se todos conhecem Manoel de Barros. No momento, isso não importa, pois ele vai se tornar familiar a gente ao longo do processo. Gostaria, no entanto, de apresenta-lo brevemente, mas acho melhor deixar que ele mesmo fale por si.

Exercício 1: Através do poema “Auto-Retrato Falado”, desenvolver um breve auto-retrato dançado de vocês.

Comentários (áudios):

“Para mim é bem difícil esse tipo de proposta, pelo menos, porque de onde que eu vou começar, até parece uma sessão de psicólogo, meu Deus, auto retrato, quem sou eu, o que eu fiz (...).” (Daniela Teixeira)

“Eu deixei o meu corpo me levar e depois eu fiz as perguntas para o que eu tinha criado. Olhava: Taí, saiu isso. E o que isso quer dizer pra mim, assim, aí via se tinha uma relação ou não. Acaba que eu já tenho, todo mundo tem uma identidade corporal e eu ja noto mais ou menos qual é a minha, e eu também tenho uma necessidade gigante de dançar com o outro, mas eu descobri que eu consigo suprir isso dançando com o chão, o chão me sustenta assim nesse sentido, o tempo inteiro com ele, acho que é minha identidade pra mim, então achei que *o movimento foi me levando pras perguntas, mais do que as perguntas me levaram pro movimento.*” (grifo meu) (Karoline Duarte).

“Eu, (suspiro) foi o dia mais fogo pra fazer um exercício de auto-retrato sobre mim, e daí eu fiquei no começo do exercício tentando linearizar quem eu era, mas depois esse linear saiu de mim, e aí eu fui só sendo algumas coisa que eu sinto agora, que eu sou agora, e como eu não tava muito bem, eu percebi isso pelos meus movimentos, de como isso afeta a mim e a minha dança, e me deixou triste alguns movimentos que eu fiz, porque são movimentos que para mim significam.” (Kall Sales)

“É ruim pensar nessa ideia do sentido, porque o sentido tem o sentido de senso, de fazer uma lógica, e tem o sentido do sentir, ne, e pra mim, esse exercício ele foi o sentido de sentir, e não que ele precisasse fazer uma lógica, então o corpo que o meu corpo se desenhou, o que eu desenhei no meu corpo foi uma coisa que eu sentia e era esse que sentido que tava levando o movimento.” (Kall Sales)

Anotações pessoais (diário):

“(…)Em seguida, apresentei o texto “Auto-retrato falado” de Manoel de Barros para eles. Cada um leu para si. A partir desse texto, propus um exercício de Auto-retrato dançado, que talvez se torne até uma possível forma de aquecimento para os outros dias. Assim, individualmente, eles foram desenvolvendo corpos no espaço da sala, deslocando, em contato com chão e parede, mas sempre de forma individual e sem nenhum tipo de música. Ao fim de 15 minutos, apaguei a luz, sinalizando o fim do exercício. Nos reunimos em uma roda e conversamos sobre o processo (áudio). Fiz algumas perguntas em relação às perguntas que eles se fizeram ao longo do processo, bem como sobre a busca de dar sentido e representação ao que se é, e o que impulsiona o movimento deles. Perguntas ainda não esclarecidas: o que quero saber, como vou perguntar, como vou chegar nessas perguntas com eles?”

Encontro 2

5 de agosto de 2015

Sala de Artes Cênicas da UFSC

Exercício 1: Como passar para o corpo a diferença entre um brinquedo fabricado e outro feito a mão. Ler o seguinte verso da antologia de Manoel de Barros: “Isto porque a gente foi criado em lugar onde não tinha brinquedo/ fabricado. Isto porque a gente havia que fabricar os nossos brinquedos:/ Eram boizinhos de osso, bolas de meia, automóveis de lata.” (BARROS, BRITTA, 2013, p.93).

Encontro 3

12 de agosto de 2015

Sala de Artes Cênicas da UFSC

Exercício 1: Tradução simultânea da fala. Uma pessoa fala, a outra “traduz” em movimento a história.

Comentários (áudio):

“Eu tentei mais pensar no ritmo, sei lá, se fosse algo tranquilo, ou algo de espera ou algo longo, ritmos lentos, ou se fosse alguma coisa.. talvez trabalhasse de outra forma com o corpo, de formas diferentes, mas na minha cabeça parecia que tava o tempo todo assim GRITOS. E teve um momento que ela falou de esperar e foi bem na hora que eu abeixei, so que eu tava abaixando antes e que ridículo, ela falou de esperar e eu fiquei assim, que droga, mas eu já tava assim antes. E ai a cabeça o tempo inteiro, indo do lado oposto, como se não tivesse a favor, e sim contra o tempo inteiro.” (Hanna Feltrin)

“Tentei focar no sentimento, não foquei numa personagem, numa situação, tentei lembrar do ritmo, não sei muito bem como, lembrar do ritmo quando alguém ta contando uma historia, é tudo muito novo, tudo muito experimental, eu tentei falar, ah, vou dançar essa história e tive um certo nível de abstração. (...)

Aí eu lembrei que na hora a Flavia falou, mas ela ficou na personagem, ai meu Deus, que personagem eu sou, não sei quem eu to representando aqui, vou continuar fazendo o que eu to fazendo, que eu não sei exatamente o que que é, mas, eu segui o meu sentimento com a história, o que eu to sentindo, talvez eu acho que eu me imaginei no meio da historia, ao invés de imaginar um outro personagem. (...) Eu acho legal que a gente gera outras histórias, uma pessoa que *tá* ouvindo a Flavia, me vendo dançar, vai pensar em três histórias diferentes que se complementam, talvez, coisa que ela fez vai interferir para vocês continuarem ouvindo a Flávia.” (Fabrício Cassilhas)

Exercício 2: Estranhando o corpo. O segundo exercício para buscar descaminhos para o corpo. Como eu remonto, o que acontece, como eu monto e desmonto diferente.

Comentários (áudio):

“Eu busquei assim, que a dança do ventre, a gente nunca dança de perna aberta, mulher abre muito perna e os movimentos são muito fluidos. (...) [Tentei fazer] o oposto, mais robótica, mais caratê” (Flávia Kunsch).

“A gente pensou (...) dos movimentos tipo desconstruir o andar, ai eu fiquei focando bastante de, como eu posso andar que nao seja um pe na frente do outro e de costas, tentei varias coisas com o braco, tentei andar de (bate forte no chao com o pe), e ai eu fiquei epsando muita

coisa: como o nosso corpo tá realmente moldado para uma coisa, fiquei andando meio abaixado aí doeu minha perna, porque o corpo não tá acostumado pra isso.” (Caroline Garlet)

“Eu pensei bastante na questão da criança e da brincadeira, de como a gente cria regras, como a poesia impõe algumas regras que são limitadoras, mas ao mesmo tempo elas te obrigam pra toda essa estranheza, então elas são libertadoras. Então eu pensei numa condução, como a gente, quando é criança, entra em túnel, sobe em brinquedo, de criar regras, agora eu vou usar só as mãos, agora só os pés, agora só do lado esquerdo. E a questão da dança de salão, o tango é uma grande caminhada, então pensei em desconstruir essa caminhada. Eu sempre gostei muito de dançar, mas nunca tive nenhuma regra, então eu aprendi isso. E eu acho que cheguei e eu me dei o que pensei, aí, vou dançar do jeito que eu me sentir bem. Não é isso que eu tô fazendo aqui. Como eu vou caminhar aqui, aí eu comecei a explorar outras formas de caminhar.” (Fabrício Cassilhas)

Anotações pessoais (diário):

“Sobre o lúdico em Manoel: parece que uma das características de Manoel, o poeta, é a capacidade/habilidade que ele tem de brincar, coisa que poderia ser rara para um adulto, não tivesse esse tido três infâncias. Manoel faz peraltagem com as palavras, com os sentidos, com o leitor. Sua poesia demanda corpo, demanda presença completa, a inocência animal. No entanto, esse seu estado de infância é também insignificância. A invenção do carro de lata é a invenção de novas ordens sintáticas; o momento que cria o riso no rosto da criança quando ela cria um brinquedo com uma meia é o momento do nascer da palavra outra vez. É a sua didática da invenção. É quando ele diz:

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa.

Passou um homem depois e disse: Essa volta que o rio faz por trás de sua casa se chama enseada.

Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma volta atrás de casa.

Era uma enseada.

Acho que o nome empobreceu a imagem.

(BARROS, 2010, p.279)

Se a poesia tem a palavra pra moldar, a gente tem o corpo. Como eu moldo o corpo? O que acontece? Como eu desmonto e monto o diferente (oficina do dia 12/08, áudio 2). Não é só brincar enquanto movimento, mas é brincar com o movimento do corpo. Nesse sentido, o ritmo é um fator que provoca e impulsiona novas possibilidades de movimento. E também o outro, o elemento que vem de fora e nos leva a nos rever.

A gente pensa pelo corpo, não há como separar uma coisa da outra. É um processo lento, esse do auto-redescobrimento do corpo. Tirar dele aquilo que está incrustado nele como movimentação. Quanto demorou para Manoel fazer isso. “Repetir, repetir, até ficar diferente.” É um processo criativo, muito refletido, muito pensado, e muito embasado numa consciência do que a palavra permite, do que, nesse caso, o corpo permite. É preciso conhecer o corpo, ter consciência corporal para demonstrar essa consciência. Por isso, para o tradutor, é preciso que ele conheça sua própria língua, seu próprio corpo e as possibilidades que ele têm, porque é em cima do que ele tem que ele vai poder criar. O bailarino precisa ser, ele mesmo, poeta também.”

Encontro 4

21 de agosto de 2015

Sala de Artes Cênicas da UFSC

Anotações pessoais (diário):

“É difícil sair do lugar onde o medo coloca a gente sem querer. Mas é a gente que autoriza o medo a nos colocar lá, naquele lugar. É preciso olhar o medo no olho e, com carinho, aceita-lo, abraço-lo e dar-lhe amor, pois medo é só um espaço vazio, uma ausência. No meu caso, o medo é a ausência da certeza. É o não-saber que me preenche toda vez que me ponho a traduzir, que me ponho a propor traduções. É o não-saber que eu preciso aceitar, como dizia Joao Fiadeiro, em seu workshop sobre composição em tempo real.”

Exercício 1: “Repetir, repetir, até ficar diferente”¹²⁸(BARROS, 2013 [1993], p. 276).

Anotações pessoais (diário):

“O exercício de hoje, sexta-feira chuvosa, começou depois de um breve aquecimento (...). Organizei o exercício para a apresentação de semana que vem, no I TraduzIR. Dividi o exercício em três momentos. O primeiro momento foi a distribuição de oito versos do Canto da Insignificância pelo chão da sala. Cada pessoa saía individualmente, pegava um dos poemas, lia em voz alta e ia para um canto da sala dar início ao processo de tradução. Após a leitura de todos os poemas, uma cacofonia se instaura na sala. É o som do processo, o som do que não se enxerga, não se ouve, não se entende, mas se sente. É o som do construindo, do nascendo.

De tempos em tempos, chamo o nome de alguém. KALL. Todos se voltam para ele, escutam a tradução da sua poesia, o nascer, o repetir, o repetir, o nascer de novo, o repetir de novo, o renascer constante. Volta. Todos entram novamente no seu espaço de tradução. MONI. Todos se voltam para a Moni, observo como a poesia vai tomando dela vai tomando não só o espaço da sala, mas também o espaço do corpo dela. Ela vai se abrindo como em flor, vai se encantando, os movimentos vão preenchendo a poesia, a poesia vai preenchendo o movimento, eles se retroalimentam a cada passada. Volta. A cacofonia continua, persiste, eu só capturo algumas palavras que escapam daquele construir. Sobram musgos, pedras, bozinhos de lata, encantamento e coisas pequenas no ar. Partículas de som desafinado, mas uma incrível coerência interna que permite que coexistam. HANNA. TAY. FABRÍCIO. FLÁVIA. CAROL. Cada um no seu repetir e renascer e repetir e renascer e. O terceiro momento se instaura quando tiro os papeis de cada um deles. Eles se veem sem aquele pedaço de chão, são apenas pedaços de palavras que sobram, que são engolidas pela memória. O que nasce daí é aquilo que foi

¹²⁸ O exercício acima foi apresentado no âmbito da I Jornada TraduzIR, evento organizado por discentes da Pós-Graduação em Estudos da Tradução em Agosto, em Florianópolis. Na ocasião, a performance teve lugar em meio à Praça da Cidadania, na UFSC, próximo a uma pequena feira. Espalhadas pelo espaço e presas por uma pequena pedra, páginas do livro *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (2013), cada qual contendo um verso de Barros, determinavam o início da performance, dividida em três momentos, conforme descrito anteriormente.

decorado, isto é, que passou pelo coração mesmo, que fez sentido porque foi sentido. É nesse momento que a tradução passa a tomar outros contornos; a partir daí, passam a nascer os encontros, os desencontros, as coincidências e aquilo que revela a fragilidade da palavra diante do acontecimento do movimento. Há muita coisa acontecendo ali. Há espaços entre as palavras, há palavras entre as pessoas, há pessoas que mudam de palavras e palavra que mudam de pessoas. E o movimento entre eles acompanhando o movimento deles. O encontro surge de repente, mas apenas porque veio de um longo processo, um momento em que o que estava afastado e era longe de repente vira proximidade.

Depois desse primeiro ensaio, fomos para a rua, o local da cena antes de virar cena. Encontramos um lugar no meio daquilo tudo que já existia ali: cachorros, pessoas, barulho, gritos, desordem, caos, pássaros, chão, sujeira, olhos. O grande todo inesperado causador de mais não-saber ainda. A potência daquele local ali é ainda maior, bem maior que a sala, onde o que há de desconhecido são as relações entre os bailarinos. Já ali naquela cena exterior, tudo é estranho e desconhecido. A estranheza aparece de diferentes lugares e é ela que também dá o contorno para o momento, para o movimento nascer. O processo acontece aos tropeços, algumas posições ficam pouco claras – alguém começa a ler enquanto o outro ainda lia, as pessoas se afastam demais, ficam longe demais e não se escutam. Aos poucos, a partir do momento em que o segundo momento se instala, quando passo a chamar pelos nomes, vamos nos aproximando, entendendo o poema do outro, sentindo o poema do outro no outro e na gente. As palavras reverberam. O terceiro momento se dá quando eu tiro os poemas da cena e a partir daí, começam os encontros. O movimento que vem só vem a partir dos próprios movimentos deles. Há uma criação estética que nasce e é imprevisível. Surpreende e encanta, apesar da estranheza que causa inicialmente.

Antes e durante o processo de tradução, tematizamos o tempo da tradução, que vem do tempo do poema. Há uma tendência em acelerar. Não conseguimos esperar o tempo do poema, o descanso das palavras. Por isso, sugiro o repetir como forma de encontrar esse tempo, de encher espaços e criar espaços e escancarar espaços.

Sobre a coerência que liga um poema ao outro: a insignificância como a grande linha que permeia todos os movimentos. Os elementos de insignificância são as palavras que ecoam no constructo. As palavras que escapam, que resvalam, que se sobressaem na cacofonia.

A estranheza da poesia de Manoel vem da linguagem. Mas não do que? Dessa linguagem, mas sim do como?. Não são as palavras em si,

mas a forma como ele usa essas palavras, o como. Esse “como” são as palavras que entortecem frases, olhos, sensações.

Os versos de Manoel de Barros são a própria metodologia do traduzir. Eles guiam a tradução e os tradutores pelo processo, trazendo à tona aquilo que constitui a essência do poema. Eles produzem imagens. E segundo Manoel, uma das maiores dificuldades que seus versos apresentam é justamente a fabricação de imagens. Eles precisam ser lidos e absorvidos enquanto imagem. Mas como ler imagem? Como dançar imagem? É preciso visualizar o verso antes.”

Encontro 5

21 de agosto de 2015

Sala de Artes Cênicas da UFSC

Exercício 1: O que é o insignificante

Anotações pessoais (diário):

“Um dos elementos que permeia a poesia do Manoel de Barros, sobretudo aqueles versos com os quais trabalhamos nos últimos encontros, é a insignificância. O título do capítulo, por exemplo, é justamente “Canto da insignificância – Olhar para todos os lados, olhar para as coisas mais pequenas.” Britta Morisse Pimentel se apropria de pequenos trechos do poeta que destacam a importância que ele dá ao que é insignificante. É uma pequena amostra, não abarca tudo, mas já nos dá uma pista. Os insignificantes dele são as lesmas, os lagartos, as coisas do chão, as pequenas coisas. Antes de dançarmos, eu queria conversar sobre a insignificância com vocês, levando em consideração que a dança se dá na relação entre movimento e a vivência pessoal. Primeiro, eu queria pensar em outras palavras parecidas com insignificância, no estilo de um círculo de associações. Eu também queria ouvir de vocês sobre a insignificância, as insignificâncias pessoais, as relações de insignificância, aquilo que não significa na vida de vocês.”

Exercício 2: A imagem do insignificante

Anotações pessoais (diário):

“Pensando nas coisas que conversamos, quero que cada um de vocês saia daqui agora e encontre esse insignificante, algum possível insignificante, e observe e absorva esse insignificante nos seus detalhes. Podem fazer anotações e desenhos e descrições e pinturas nessa folha. Quero que o olhar de vocês veja a insignificância, o desprezo, o abandono numa coisa, num gesto, num movimento. Um, apenas um. Eu quero que o olho de vocês PEGUE o abandono, assim como a gente pega uma doença, pega uma mania. Depois, quero que vocês tragam isso para cá. Acima de tudo, eu quero uma IMAGEM. A imagem do insignificante. Seja uma formiga, um grão de pó, a descrição de um olhar. O importante é a imagem.”

Exercício 3: O corpo do insignificante

Anotações pessoais (diário):

“Quero que vocês contem sobre a insignificância de vocês, dividam isso com a gente. A ideia é que, depois disso, a gente possa dançar essa insignificância a partir daquilo que vocês observaram. Quero que vocês criem um poema com a movimentação de vocês a partir dessa insignificância, mas a insignificância que pegou no olho de vocês. E quero que vocês pensem em estratégias para dançar a insignificância para que, depois, possamos conversar sobre isso.”

(...)

“Em uma roda, os bailarinos participantes trouxeram os seus pontos de vista sobre a insignificância (conversa gravada). Depois disso, foram em busca de IMAGENS na rua que pudessem ajuda-los a apreender esses insignificantes, trazendo exemplos e apresentando aos outros participantes. Registraram em folhas de papel o que viram, seja com desenhos, com escritos. A terceira etapa do encontro foi tentar trazer para o corpo aspectos desses insignificantes (o tempo de existência apenas, o silêncio, a demora das coisas, a permanência das coisas, um corpo que se destaque de alguma forma para o dentro, o olhar desfocado como foco, da mesma forma como quando estivemos na roda – registro filmado).”

Encontro 6

9 de setembro de 2015

Sala de Artes Cênicas da UFSC

Anotações pessoais (diário):

“A obra de Manoel de Barros abriga seus próprios projetos tradutórios, junto com todas as suas possíveis traduções. O meu projeto tradutório vai no sentido de traduzir o aspecto da sua estranheza, mas poderia ser outro. Eu poderia traduzir o deslimite. Eu poderia traduzir a linguagem adâmica. Diferentemente da tradução interlinguística, onde os sistemas linguísticos em questão são de mesma natureza, este gênero de tradução acontece entre mídias e corporalidades distintas. De um lado, há o verbo. De outro, há a dança. No meio, no entanto, há o tradutor, seu corpo, espaço dentro e por meio do qual a tradução acontece. A tradução acontece com o verbo e com o corpo, ao mesmo tempo.

Neste encontro, proponho um alongamento em grupo, ciente já da importância que a conexão entre os corpos tem para o desenvolvimento do trabalho. Este é um tipo de proposta que já se fixou na oficina – criar sempre formas de produzir a aproximação desses corpos, que chegam ali sempre tão distantes de si e dos outros.

Num segundo momento, fazemos um primeiro exercício de aquecimento, misturando com alguns princípios de tradução. A ideia é traduzir uma posição, à la telefone sem fio, vendo como o corpo vai se transformando à medida que vai passando para outros corpos. As mudanças são impressionantes, e os mínimos detalhes daquele primeiro texto-imagem original vai se tornando duro, o que era algo extremamente espontâneo e natural se torna num forma dura, algo que precisa estar ali porque estava no original. Faz sentido? Num terceiro momento, fazemos o mesmo exercício, mas propondo que eles continuem a movimentação, que deliberadamente continuem criando. E se fosse possível colocar numa sequência de frames, veríamos a evolução daquela posição, movimento interligados por uma lógica invisível de sequência.

O quarto momento da oficina se deu com a tradução de um pequeno verso já trabalhado anteriormente: Desfazer o normal há de ser uma norma. A partir da observação de duas bailarinas, que propõem diferentes traduções para o verso, discutimos as escolhas que elas fazem, e que se dão sobretudo pelo sentido, mais do que pelas palavras exatamente, e também pelo ritmo da frase, apegadas já ao ritmo daquela sequência de sons. “

Passeio – Encontro extra: visita à exposição “Joan Miró – a força da matéria”

17 de setembro de 2015

Centro Integrado de Cultura (CIC), Florianópolis, SC

Anotações pessoais (diário):

“No dia 17 de setembro, fomos Hanna, uma amiga de Hanna, Kall e eu visitar a exposição *Joan Miró – a força da matéria*, no Centro Integrado de Cultura (CIC). Entreguei a eles uma pequena folha com o poema de Manoel de Barros intitulado “Miró”, e um trecho extraído do livro de Barbosa, no qual ele propõe uma relação entre Barros e o pintor [conferir textos abaixo]. Essa relação, se antes era imaginada, podia ser agora vista na exposição. Um dos elementos abordados ali era a espontaneidade enquanto forma de expressão artística, em cima da qual Miró muito trabalhou. O homem de olhos claros e pele de papel bíblia que aparece no vídeo ao final da exposição ainda é uma figura desconhecida naquele começo. Suas pinturas vêm de diferentes épocas de sua vida enquanto artista, embora se costurem com firmeza ao longo do tempo. Apesar da passagem do tempo, há temas que são recorrentes: os pássaros, as estrelas e constelações, as mulheres, todos eles apresentados sobretudo em papeis, em pedaços de madeira, e até mesmo por meio de esculturas com moldes que ele tirava do lixo. É a força da matéria que se encontra ali, em concreto, embora aquele concreto dê corpo ao abstrato.

Como nos informa uma das educadoras presentes na exposição, André Breton, precursor do surrealismo, teria dito que Miró havia sido o maior artista surrealista, criando uma perspectiva abstrata para essa corrente, diferentemente de Salvador Dalí, por exemplo, surrealista figurativo. Miró dá força à matéria também por meio de ‘destécnicas’: figuras borradas dão corpo e movimento ao traço, o uso do preto imprime corporeidade às suas figuras e gravuras, a revitalização de materiais como lona e madeira dá o toque, a textura, além de representar uma quebra com a pintura enquanto tal. Já o lixo serve como fonte para o nascimento de obras de bronze, muitas delas feridas, marcadas, transparecendo rostos, curvas. Aliás, dessa pintura, diz ele, ‘sinto um nojo’. Ele cria uma arte que, ao seu ver, não é pintura, mas poesia. Escreve poesia com imagens, dizia ele, cria obra-poemas – sendo uma, inclusive, intitulada Poema – e valoriza na sua pintura o silêncio, o respiro (..)

Miró dizia que “un cuadro no se acaba nunca, tampoco se empieza nunca, un cuadro es como el viento: algo que camina siempre, sin descanso (...) pois assim como o vento, ela ultrapassa limites, sem

descanso nem fronteiras, sobretudo as ideológicas.”¹²⁹ É assim também a poesia, é assim também a dança: não se acabam nunca, também nunca começam. Estão sempre ali existindo, sem descanso. O uso das cores em Miró é representativo, elas trazem força e corporeidade para a sua obra. E quais seriam as cores na dança, quais seriam os traçados, a força, a expressão? O uso de materiais simples e do lixo também marca a sua obra: choca a trivialidade, a simplicidade das fontes. Outro elemento de sua obra é o rompimento com o cavalete: Miró sempre desenhava no chão.

Lembro de um comentário de Kall durante o passeio: nós precisaremos dançar a poesia, mas não seria antes pensar que nossa dança precisa, ela mesmo, ser a própria poesia? Concordei: traduziremos poesia, e isso quer dizer que a nossa dança necessariamente precisa ser poesia.

Textos de referência:

“(…) E na esteira dos cubistas-surrealistas – e também na de Fontcuberta – que Manoel de Barros irá percorrer seu caminho. A sua poesia afastar-se-á completamente da descrição especular do Pantanal, do seu exotismo, para, a partir das *pobres coisas do chão*, produzir um trabalho linguístico. E nesse sentido podemos também aproximar sua poesia da obra do pintor Joan Miró. Grande parte da obra de Miró é constituída pela destruição do objeto, pela interferência do artista na natureza e não porá uma cópia da mesma. Para produzir sua obra Miró partia do casual e do que, para alguns, poderia ser um problema. Através dos riscos e manchas provocadas não intencionalmente pelo pincel, Miró produzia sua obra, dava ao lixo, ao erro, um valor estético.

É isto, é assim mesmo, marcado com a mão, ou com velhos pincéis novos, perfeitos. Ali, foi a cor que escorreu. Óbvio que não enxugo. Ali, não! Pode ser que no processo eu cubra, mas ainda não posso prever. Em todo caso, a coisa precisa ficar assim, porque de uma maneira ou de outra vai me servir (Miró, 1992: 115).

¹²⁹ ZULIETTI, NOGUEIRA. “Miró: expressão política entre as linhas e as formas condensadas das cores” (2013). Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/viewFile/14950/11766> . Acesso em: 6 Março 2018.

De forma análoga a Miró, Manoel de Barros irá se aproveitar do casual. Através dos acidentes linguísticos produzidos pelo povo, das frases já formadas, irá produzir sua poesia (...). (BARBOSA, 2003, p.96)”

MIRÓ

Para atingir sua expressão fontana
Miró precisava de esquecer os traços e as doutrinas
que aprendera nos livros.
Desejava atingir a pureza de não saber mais nada.
Fazia um ritual para atingir essa pureza: ia ao fundo
do quintal à busca de uma árvore.
E ali, ao pé da árvore, enterrava de vez tudo aquilo
que havia aprendido nos livros.
Depois depositava sobre o enterro uma nobre
mijada florestal.
Sobre o enterro nasciam borboletas, restos de
insetos, cascas de cigarra
etc.
A partir dos restos Miró iniciava a sua engenharia
de cores.
Muitas vezes chegava a iluminuras a partir de um
dejeito de mosca deixado na tela.
Sua expressão fontana se iniciava naquela mancha
escura.
O escuro o iluminava.
(BARROS, 2000, p.29).

Encontro 7 **23 de setembro de 2015** **Sala de Artes Cênicas da UFSC**

Exercício 1: “Desfazer o normal há de ser uma norma”

Criação de uma movimentação em comum, e essa movimentação vai sendo aos poucos desfeita, esse é o objetivo desse primeiro sketch. A improvisação é a essência desse exercício, mas uma improvisação refletida. Focar em uma mudança por sua vez: de ritmo, de movimento, de espaçamento, de velocidade. Lapidar a movimentação, ter precisão nessa mudança.

Exercício 2: “Eu não sei nada sobre as grandes coisas do mundo, mas sobre as pequenas sei menos”

Ler o seguinte texto (“Desprezo VII”):

“Desprezo era um lugarejo. Acho que lugar desprezado é mais triste do que abandonado. Não sei por quê caminhos o mundo me tirou do Desprezo para este Posto de gasolina na estrada que vai pra São Paulo. Acho quase um milagre. Quando a gente morava no Desprezo ele já era desprezado. Restavam três casas em pé. E três famílias com oito gurus que corriam pelas estradas já cobertas de mato. Eu era um dos oito gurus. Agora estou aqui botando gasolina para os potentados. Naquele tempo do Desprezo eu queria ser chão, isto ser: para que em mim as árvores crescessem. Para que sobre mim as conchas se formassem. Eu queria ser chão no tempo do Desprezo para que sobre mim os rios corressem. Me lembro que os moradores do Desprezo, incluindo os oito gurus, todos queriam ser aves ou coisas ou novas pessoas. Isso quer dizer que os moradores do Desprezo queriam ficar livres para outros seres. Até ser chão servia como era o meu caso. Ninguém era responsável pelas preferências dos outros. Nem isso era uma brincadeira. Podia ser um sonho saído do Desprezo. Uma senhora de nome Ana Belona queria ser árvore para ter gorjeios. Ela falou que não queria mais moer solidão. Tinha um homem com o olhar sujo de dor que catava o cisco mais nobre do lugar para construir outra casa. Não sei por quê aquele homem com olhar sujo de dor queria permanecer no Desprezo. Eu não sei nada sobre as grandes coisas do mundo, mas sobre as pequenas eu sei menos.” (BARROS, 2010, s/p)¹³⁰.

Perguntas a partir do texto: O que é uma grande coisa? O que é uma pequena coisa? As pequenas coisas são as coisas desprezadas, insignificantes. Neste caso, é o próprio Manoel e as pessoas que moram em Desprezo. Eles são os rejeitados, que buscam se tornar coisas com sentido. Eles querem ficar livres para outros seres. Eu sei que cada um de nós carrega um pouco desse lugar, desse Desprezo. Todo mundo tem um pouco desse abandono, pela razão que for. Quero que a gente busque acessar esse lugar dentro da gente, mas de forma sincera. Não quero

¹³⁰ BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas – a segunda infância* (2006). Disponível em: <http://www.ebah.com.br/content/ABAAAgw8IAE/memorias-inventadas-a-segunda-manoel-barros> Acesso em: 6 Março 2018.

movimentações incríveis, quero coisas simples, coisas que vêm do desprezo, pode ser um ficar parado, um sentar, um andar, algo que condiz com esse lugar. Aos poucos, vou sugerindo outros lugares que não são desprezo, que são coisas, como o chão, como a ave, como a árvore.

Quero ficar livre para ser chão e a poeira me habitar.

Quero ficar livre para ser cadeira e conseguir me sustentar.

Quero ficar livre para ser alguma coisa nova. Vocês decidem.

Exercício 3:

Ler o seguinte texto (“Tempo XV”)

“Eu não amava que botassem data na minha existência. A gente usava mais era encher o tempo. Nossa data maior era o quando. O quando mandava em nós. A gente era o que quisesse ser só usando esse advérbio. Assim, por exemplo: tem hora que eu sou quando uma árvore e podia apreciar melhor os passarinhos. Ou tem hora que eu sou quando uma pedra. E sendo uma pedra eu posso conviver com os lagartos e os musgos. Assim: tem hora eu sou quando um rio. E as garças me beijam e me abençoam. *Essa era uma teoria que a gente inventava nas tardes. Hoje eu estou quando infante. Eu resolvi voltar quando infante por um gosto de voltar. Como quem aprecia de ir às origens de uma coisa ou de um ser. Então agora eu estou quando infante.*” (BARROS, 2006, s/p, grifo meu).¹³¹

Esse é um exercício de tradução de tempo. Não o tempo do poema, mas o tempo do quando. Iremos traduzir frase por frase. O objetivo desse exercício é a criação de uma imagem que nos remeta menos à imagem (não sou como uma árvore) e mais a esse quando (sou antes quando uma árvore). O que é esse quando? Para isso, a gente precisa pensar na árvore e no estado dela de apreciar passarinhos. Ou pensar na pedra e no estado dela de conviver com lagartos e musgos. Ou no estado de rio.

¹³¹ BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas – a segunda infância* (2006). Disponível em <http://www.ebah.com.br/content/ABAAAgw8IAE/memorias-inventadas-a-segunda-manoel-barros?part=2> Acesso em: 6 Março 2018

9.2 Oficina de Transver II

Entendendo que os textos do poeta carregam, virtualmente, os caminhos para a tradução, a *Oficina* é a forma que encontrei para me aproximar desses caminhos e, também, do corpo e do mundo poético do autor. A partir de uma série de práticas e exercícios, a *Oficina* se propõe a desvendar, imaginar e inventar a poesia de Barros em corpo, movimento, dança. Serão seis encontros, abertos à participação (voluntária!) de todos! Não precisa ter experiência em dança nem mesmo ter lido Manoel de Barros. Importante apenas é se inscrever, ter disponibilidade para participar de todos os encontros e trazer um coração sem murinhos.¹³²

O texto acima traz o convite que publiquei no site da oficina para chamar a comunidade a participar da segunda edição, em 2016. O intuito era criar uma estrutura de prática a partir dos exercícios do ano anterior. Mas não foi bem isso que aconteceu. A participação foi mais inconstante, e em alguns encontros, estive sozinha. Mesmo assim, a participação de colegas do programa de doutorado e de outros contextos foi essencial na concretização de algumas ideias de performance. Em especial, agradeço ao amigo Paulo Pappen, que me deu não apenas boas ideias, mas também motivação para seguir trabalhando.

*

Encontro 1
12 de maio de 2016
Kirinus Escola de Dança¹³³
Sem registros fotográficos

¹³² Divulgação da segunda edição da oficina em blog. Disponível em: <https://traduzindomanoelemdanca.wordpress.com/> Acesso em: 6 Março 2018.

¹³³ Este foi o único encontro que aconteceu fora da UFSC.

Pessoas inscritas: Fabian Thun, Maria Luiza Rocha, Daiane Oliveira, Fabrício Cassilhas, Rackel Moustacas (e Paulo Pappen, que não se inscreveu, mas esteve ativamente presente).

Anotações pessoais (diário):

“A primeira oficina começa pela quebra de minha própria expectativa. Dos treze participantes que haviam confirmado presença, apenas quatro aparecem. Essa falta, no entanto, não se transforma em obstáculo. Há nela uma potência que precisa ser assumida e trabalhada, tanto na programação da oficina, reajustando o que eu havia planejado, como na minha própria posição e exposição: por que será que não vieram? Será que não pareceu interessante? Como reafirmar, ou melhor, é preciso reafirmar essa minha posição? Sinto-me num jogo que se dá entre minha expectativa e meu desejo, minhas perspectivas e a realidade. Driblo essa situação, assumindo-a não como uma falta, mas apenas como a condição do caminho.

Após aguardarmos algum tempo, esperando que talvez os demais chegassem, dou início à oficina, apresentando aos participantes o meu projeto. Para além de uma apresentação pessoal, falo, sobretudo, de minha pesquisa partindo de duas perguntas centrais:

Como falar de tradução em ou com dança?
Como traduzir Manoel de Barros em dança?

Neste momento inicial, Fabian, um dos participantes, pergunta o que eu quero, exatamente, com esta oficina. Respondo a ele que ainda não sei. Ela se apresenta, no momento, como um caminho possível para eu me aproximar da poesia de Manoel de Barros pelo corpo, isto é, um caminho para eu criar essa tradução. Se, a partir desses exercícios, deve emergir um repertório de movimentos que vai me permitir, ao fim, produzir um espetáculo; ou se serão os exercícios, eles próprios, o resultado de minha pesquisa – tudo isso ainda é pouco claro. A sombra sobre as respostas, porém, não me parece inquietante, mas sim o processo normal de uma pesquisa que não busca confirmar hipóteses, mas testá-las. Mantenho-me firme à ideia de que uma pesquisa precisa seguir aberta às surpresas, aos araticuns da estrada, como diria Manoel de Barros.”

Exercício 1: Reconhecer o outro – exercícios de alongamento e auto-achamento abraçados no outro.

Anotações pessoais (diário):

Começamos com um exercício de alongamento de corpomente, buscando o reconhecimento do próprio corpo sempre em relação ao corpo do outro. Por estarmos em número ímpar, os participantes formam duplas, e eu crio uma relação que se dá entre um corpo invisível, a fim de demonstrar e guiar o caminho deles, e entre eles próprios, participando junto com eles, seja conduzindo um movimento, seja forçando um alongamento. Estou de fora, ao mesmo tempo nunca saio. Coloco-me apenas numa outra posição que, mesmo sendo diferente, se integra à posição dos participantes.

Todos os movimentos propostos neste primeiro exercício de aquecimento exigem um contato com o outro. Seja através do toque das mãos que massageiam as costas do outro, seja por meio de um abraço, seja através das costas do outro, que dão a estabilidade para uma posição, permitindo o equilíbrio, seja através do topo da cabeça, que permite o alongamento dos corpos no chão, seja através de um olhar – o tempo todo, os corpos se mantêm vinculados por algum tipo de contato. No entanto, esses participantes não se conhecem. Não sabem nem mesmo o nome daquele com quem se relacionam ali. O outro é um estranho, de fato, do qual, no entanto, já sei o cheiro, a textura da pele, o jeito do abraço, a forma de olhar, o peso do toque das mãos, as formas do corpo, as tensões etc. Cria-se uma relação com esse estranho. Ao final do exercício, já existe uma protointimidade que emerge dessa percepção corporal e sensitiva e que vai facilitar os próximos exercícios.”

Exercício 2: A dança do outro – exercícios de alongamento e soltura de dança a partir da movimentação do outro. A utilidade acostuada se transformando em desutilidade poética. O fazer brinquedo com os movimentos. Todos repetem, buscando essa mesma movimentação no próprio corpo.

Anotações pessoais (diário):

“O segundo aquecimento se desenvolve em grupo e se configura como uma tradução – um descomando, um grito – a partir do seguinte trecho do corpus tradutório: “Desfazer o normal há de ser uma norma.”

Cada participante busca movimentos utilitários, banais e funcionais no próprio corpo. O primeiro movimento é esse: a reflexão, a busca objetiva de algo que perpassa o corpo todos os dias e que, neste contexto cotidiano, não apresenta qualquer intenção poética ou de expressividade. A utilidade acostuada que, porém apresenta um potencial de desutilidade poética, como diz Barros. O objetivo do aquecimento é explicado logo no início: fazer brinqueado com o movimento, desacostuma-lo, poetizá-lo, ou melhor, deixar emergir a sua própria poesia, e passa-lo para o corpo do outro. Cada um tem um curto tempo, apenas 5 minutos, para pensar em apenas um movimento. Individualmente, todos demonstram o processo desse movimento. Estando descalça, começo mostrando como faço para colocar e tirar minhas meias. Sentados no chão da sala, todos repetem o mesmo movimento: primeiro coloco a meia no pé direito (coloca, puxa, ajusta), em seguida, no pé esquerdo (coloca, puxa, ajusta), para a seguir, já tirar novamente do pé direito (puxa, fazendo com que a meia se enrole e fique do lado avesso) e do pé esquerdo. Repetimos esse movimento que tem quatro tempos – coloca, coloca, tira, tira. A repetição é, como num processo de aprendizagem de coreografia, um meio para memorizar o movimento, mas também para, já neste primeiro momento, estranhá-lo. A primeira percepção que tenho é do quão absurdo esse tira, tira, coloca, coloca, parece. Naturalmente, esse movimento já é estranhado pelo fato de ter sido extraído, recortado do cotidiano, e inserido no exercício, fora do seu contexto de origem e sentido. Ele é uma pequena memória de algo corriqueiro, mas que, ao ser recortado daquela forma, escancara seu potencial de estranheza, de poesia, à medida que perde sua funcionalidade. A seguir, Raquel sugere o seu movimento: o esticar dos dedos dos pés, fazendo ponta e relaxando. Ainda sentados, apoiamos as mãos no chão, atrás das costas, e esticamos as pernas, que estão paralelas, fazendo ponta e relaxando, para em seguida cruzarmos uma sobre a outra, novamente fazendo ponta e relaxando, finalizando com uma leve abertura das pernas, fazendo e, por fim, relaxando novamente. Malu apresenta seu movimento: o abrir das duas portas de seu armário de correr – uma puxada para a direita e uma para esquerda –, parando em frente numa posição confortável, com um dos braços cruzando pela frente do corpo e segurando o cotovelo do outro braço, e jogando o quadril para frente. Ficamos parados por um tempo, observando as roupas do guarda roupa imaginário de Malu, e repetimos o movimento. Daiane é a próxima a sugerir o seu movimento: o apoiar das mãos sobre a cintura, com os polegares para baixo, apoiados na altura da costela. Ela diz que essa é uma das suas posições de relaxamento mais frequentes. Permanecemos

parados naquela posição por algum tempo. Por fim, Fabian nos mostra o seu movimento acostumado: sentar em algum banco, ou poltrona, cruzar uma perna sobre a outra, apoiando o calcanhar de um pé no joelho da outra perna, e encaixando a mão esquerda, com os dedos fechados, e o polegar apoiado no indicador, na mão direita, que, aberta, a abraça. O polegar da mão direita se apoia sobre o da mão esquerda, enquanto que os outros quatro dedos da mão direita repetem uma movimentação: eles batem, um de cada vez, sobre a parte de cima dos outros quatro dedos da mão esquerda, como se tocassem teclas de um piano. Desse movimento, emerge um som oco que, curiosamente, apenas Fabian conseguia reproduzir. Colocamos um banco grande no centro da sala, e um pequeno puff laranja próximo. Nos distribuimos por entre estes lugares e exercitamos essa movimentação.

Encontrar o corpo e o movimento do outro no meu corpo, eu mesma recriando o movimento novamente no meu corpo, é uma maneira interessante de se relacionar empaticamente com o outro. Não existe uma cópia perfeita – a própria intenção do exercício é escancarar essa imperfeição, à medida que cada pessoa tem um jeito e, sobretudo, uma habilidade de fazer aqueles movimentos que vem, justamente, do uso, da repetição. Essas são as primeiras suposições. Mas o exercício vai se desenvolvendo sem controle.

Coloco uma música de Steve Reich e apenas dou a instrução de que não devemos buscar seguir qualquer ritmo imposto pela música. No entanto, pela própria característica do compositor que escolho, o ambiente da repetição se instaura. Parece até mesmo pouco estranho fazer aquela sequência de movimentação. O grupo faz um primeiro teste, seguindo a ordem de apresentação dos movimentos. Repetimos por 3 vezes. Paro a música e sugiro uma outra tarefa. Como seria possível transver aqueles movimentos – processo que, aliás, já começa por meio daquele exercício? Buscamos formas de modificar os movimentos. O calçar e tirar das meias se transforma: sem muita motivação, sugiro calçarmos apenas uma meia, independentemente do pé, tirá-la até a metade e, segurando o pé no ar, girá-la, para em seguida tirá-la e, formando uma bolinha, jogá-la para a pessoa à nossa direita. Daí, Raquel sugere colocarmos a meia novamente, deitarmos no chão fazendo ponta, subirmos relaxando os pés, tirarmos a meia e vesti-las na mão, abanando para o colega ao lado, para colocarmos de novo, e subirmos para o movimento de Malu. Definimos o caminho de subido, que, porém, não se firma. Ao invés de apenas abrirmos as supostas portas do armário, corremos com as portas para um lado e para o outro. Recuamos para observar, nos colocando na posição de apoio com os

braços, e jogamo-nos para trás duas vezes, como num pêndulo. Caímos com o tronco para a frente, e voltamos. Em seguida, acrescentamos uma caminhada ao movimento de apoio dos polegares de Daiane, liberando o quadril. Depois de repetirmos algumas vezes, os braços se abrem um de cada vez, indo e voltando novamente à cintura. Por fim, nos sentamos novamente nos bancos para iniciarmos o movimento de Fabian. Dessa vez, no entanto, cruzamos as pernas de forma que um pé faça o movimento de tocar as teclas sobre o outro pé, enquanto um braço se apoia sobre o outro por dentro, como num alongamento.

Novamente com a música de Reich, executamos essa sequência coreografada de movimentos, agora transformados, desacostumados ainda mais. Fazemos dos movimentos brinquedos. A escuta coletiva também acontece fácil – terminamos e iniciamos o movimento sem nenhuma condução específica. O meu protagonismo enquanto pesquisadora-diretora se apaga, dando lugar ao grupo, que passa a conduzir-se em conjunto. Repetimos a mesma sequência 5 vezes, alterando, a cada vez, direções, velocidades, intensidades. Isso se dá de forma quase natural – como se cada um fosse sugerindo essas aberturas, e o resto do grupo, em silêncio, mas pelo movimento, acatasse.

Antes da realização desse exercício, conversamos sobre a possibilidade do erro. Determinamos uma sequência, que vinha dos movimentos do nosso próprio corpo cotidiano, mas que era executada num tempo, e numa certa ordem. O erro, isso é, a possibilidade de sair dessa sequência, de esquecer o que viria depois ou quando seria esse depois, é possível, é latente. Mas o erro, aqui, deve ser visto como um caminho novo, uma nova possibilidade que se oferece. É extremamente difícil acatar o erro sem assumir também o peso costumeiro que ele carrega. A dança, nesse sentido e nesse formato, permite esse tipo de relação. Aqui, as linhas perfeitas importam menos que as curvas, aquilo que sai fora do lugar. O erro, nesse sentido, é parte da poesia e é, também, impulsor da criação que acontece no momento.”

Exercício 3: As coisas que a gente tem na sala, de uso cotidiano – cadeiras, canetas, tênis, chaves, dinheiro -, até mesmo pedir para cada pessoa trazer uma coisa que seja banal, que não tenha, nas aparências, poesia. Transver essas coisas modificando o seu uso. Deixar cada pessoa experimentando, criar como se uma exposição, colocando cada uma num lugar da sala, cada um vai cruzando e passando.

Anotações pessoais (diário):

“Lançamos mão das coisas que a gente tem na sala, que nos são de uso cotidiano – cadeiras, canetas, tênis, chaves, lenços –, buscando redefinir e recriar o seu uso. As coisas que, pela sua funcionalidade, parecem vazias de poesia. O objetivo desse exercício é transver as coisas, modificando, justamente, essa sua funcionalidade. É fazer o que fazem as crianças, como conta Barros nesse pequeno verso: “Isto porque a gente foi criado em lugar onde não tinha brinquedo/ fabricado. Isto porque a gente havia que fabricar os nossos brinquedos:/ Eram boizinhos de osso, bolas de meia, automóveis de lata.” (BARROS, BRITTA, 2013, p.93).

A ideia é criar, com os novos usos e novas coisas, uma espécie de exposição, colocando cada nova criação num lugar da sala. Com uma chave, Rackel cria, por exemplo, um “substituidor de unha grande”; Malu inventa o seu “Queerchocol”, isto é, um cachocol que permite várias coisas e formas; Fabian inventa o “Apoiador de queixo para dormir em pé” a partir de um colchonete de ioga enrolado; também, usando o mesmo objeto, inventa o “apoio de braço para pedir carona”, bem como um “toca-orelha” – sustentando o colchonete na cabeça e apoiando as faixas elásticas nas orelhas, ele consegue produzir um som sutil; Daiane também transvê uma revista, um instrumento “para todos os papeis”, seja para produzir som, seja para servir de traveseiro.”

Exercício 4: O último exercício nasce a partir do seguinte verso:

Tem hora que sou quando uma árvore
e podia apreciar melhor os passarinhos.
Tem hora que sou quando uma pedra
sendo uma pedra eu posso conviver com os lagartos
e os musgos.
(BARROS, BRITTA, 2013, p. 85).

A ideia é de estar quando coisa. Achar movimentos, ou movimentos estáticos, nas coisas. Qual seria o movimento da parede, do chão, da cadeira, de um vaso, de uma cortina, qual seria o movimento do que é estático, ou do que é pequeno, ou do que é quase não visto?

Anotações pessoais (diário):

O exercício é de permanência, e talvez, por isso, seja o mais difícil. É preciso parar, primeiramente, para reparar nas coisas ao redor, e em seguida, se colocar nessa posição de quando, buscar o que é possível ver

dali. Coloco-me como um vaso, e estando quando vaso, busco esse corpo no meu próprio corpo, busco o estar estático, busco as coisas que acontecem naquele corpo-vaso. Cada um dos outros participantes se distribuem pela academia de dança, deixando a sala. Rackel assume a posição de um refletor que se encontra no chão; Fabian assume o corpo de um extintor; Daiane, a de uma cortina. Cada um busca encontrar caminhos de se aproximar corporalmente desse outro externo. A ideia é que fiquemos 15 minutos nessa posição, mas devido à movimentação na academia, com pessoas passando e cruzando ininterruptamente, cancelo o exercício após 5 minutos.”

Encontro 2

12 de maio de 2016

Sala de Artes Cênicas da UFSC

Material: Diário, fotos e vídeos

Participantes: Fabian Thun (último exercício)

Anotações pessoais (diário):

“O segundo encontro da Oficina de Transver foi comigo. Coloquei em prática algumas das ideias que vinha anotando. Tentei estruturar um ato de performance diante da câmera, que deixei ligada por todo o tempo. Não me preocupei com a ordem das coisas. Deixei à desordem o comando. Alongamento, soltura das articulações, testes de movimentos. Assim passei os primeiros minutos, tentando reconhecer o ambiente. Nele: algumas carteiras, com e sem braço, uma cadeira de rodas antiga e precária, mas inteira e funcionando. Uma lata de lixo com uma sacola de plástico preto, dentro qual se escondiam alguns pedacinhos de papel picado. Tirando isso, vazio – o lixo estava sem lixo. Duas caixas de madeira sem pintura estavam encostadas num lado da sala. Havia, ao fundo, um cano e uma espécie de tecido. Não os toquei, apesar da curiosidade. Além disso, havia eu trazido duas peças de roupa que não me serviam, ou que já nem serviam para nada: uma antiga camisa verde do meu pai, que agora fazias as vezes de pano de chão, e um par de sapatos masculinos tamanho 44, muito maior do que meu pé 37. Vesti-os. Andei pela sala, buscando o tipo de limitação ou restrição ou alteração que provocavam aqueles elementos. A ideia era explorar, individualmente, o seguinte exercício (que havia preparado pensando nos outros participantes):

Exercício 1: Os Outros: o melhor de mim sou Eles¹³⁴

Vestir a pele do outro. Trocar as roupas, ou colocar roupas de outros que já não servem, ou aquelas que me serviram um dia ou não servem mais (o meu próprio outro). Roupas de não vestir, que vestem o armário e as prateleiras. Permanecer o tempo todo com as roupas. Notar o cheiro, o jeito, a forma como eu preciso me mover. Ao longo da oficina, ir colocando novos elementos desses outros – levar vendas, sapato de salto, chapéu etc.

O tempo desse exercício é lento. É preciso primeiro atentar ao corpo que ganho com aquelas novas roupas, e aos atributos – sejam eles de cheiro, de cor, de tamanho – desse corpo. Minha primeira forma é masculina, com uma camiseta verde enorme escorrendo pelo meu corpo, e um par de sapatos de couro sobrando em meu pé. Imagino o peso do meu corpo, se eu fosse grande o suficiente para preencher aqueles espaços. Imagino o peso de quem os vestiu – nesse caso, conheço as pessoas, mas imaginei outras. Senti o cheiro da camisa, que não tinha mais cheiro de ninguém. Só traços do armário onde fica guardada com os outros panos de chão. As manchas de gordura, ou qualquer coisa que não quis sair dali, apontavam a razão da exclusão daquele camisa. Andei pela sala com aquele novo corpo, me recriando ali dentro, nos espaços, no tamanho, no peso, no velho. Vestir aquilo que não me serve, não me é, e também que a nada serve mais, tem qualquer coisa de valor. É como se ao me dar aquele novo corpo, permitisse também àquelas coisas elas próprias que ganhassem um novo sentido.

O segundo momento desse exercício foi de transver o uso das coisas. Revesti a camisa, achando novas possibilidades – transformei-a em colete, em saia. (...) Em seguida, resolvi reunir diante da câmera todos os elementos da sala que poderiam servir para poesia. Carreguei uma carteira ao centro. Coloquei a camisa verde e o sapato grande ao lado. Trouxe um dos blocos de madeira, a partir do qual, aliás, transvi possibilidades de movimento. O bloco não anda por si, nem mesmo com o vento. Tive que desloca-lo eu mesma, puxando-o pelas mãos, buscando suas pontas, fazendo com que suas superfícies encontrassem o chão para conseguir leva-lo ao centro da sala. O movimento do quadrado, do que tem quina, é tão bonito. É como uma criança que não consegue ainda

¹³⁴ “Os outros: o melhor de mim são eles” é o título da quarta parte da obra *Livro sobre Nada* (BARROS, 2013[1996]). Neste último capítulo, Barros apresenta os Outros que lhe servem como fontes. São quatro poemas, cada qual com o nome de um desses Outros: Rômulo de Quiroga, Mário, Seo Antônio Ninguém,

andar, como um velho que não consegue mais andar, como um bêbado pesando pro chão, como um louco desorientado. As fontes de Manoel de Barros, todas ali naquele bloco de madeira. Ao final, também trouxe os restos do lixo, os pedacinhos de papel, junto com uns fios que encontrei numa sacola que trouxe de casa. Juntei-os todos sobre o bloco de madeira.

A primeira cena se compôs dessa forma: uma cadeira, um bloco, as roupas. Não refleti muito sobre a posição da cadeira, ou do bloco, nem mesmo das roupas. Minha única preocupação, neste momento, é que todos ficassem dentro do registro da máquina. O nome do meu capítulo-corpus é acompanhado de uma espécie de subtítulo: “*Canto da Insignificância: Olhar para todos os lados, olhar para as coisas mais pequenas.*” Olhar para todos os lados, para as coisas mais pequenas, parece ser assim o primeiro momento dessa minha performance. Desse ato resulta a composição da cena. O próximo momento vem já a partir do primeiro verso do capítulo: “*Desfazer o normal há de ser uma norma.*”

(...) A cadeira pede para que eu a sente. Mas subo nela. Vou sem muito refletir, o livro nas mãos. Começo a ler o primeiro descomando: desfazer o normal... até que viro livro de ponta cabeça e as palavras me aparecem viradas. Leia-as como as vejo: ‘ah ed res amu omron’. Talvez fosse mais interessante ler a frase “normal” antes, sentada na cadeira, usando-o conforme pede o uso, para depois apenas desfazer o normal?

Sigo o descomando. Busco me ajeitar no espaço entre o braço da cadeira e o encosto. Vou descobrindo novos caminhos de me relacionar com a cadeira e o uso já tão acostumado. Num certo momento, apoio minhas costas sobre o assento e largo meus braços para trás. Sinto meu pulmão abrir, respiro fundo. Crio aí um primeiro novo uso para a cadeira, que vira, nesse momento, um abridor de pulmão. Faço isso me inspirando num trecho d’*O livro das ignoranças* (2013 [1993]), quando Barros apresenta os instrumentos de trabalho de sua personagem Bernardo: 1 abridor de amanhecer, 1 prego que farfalha, 1 encolhedor de rios e 1 esticador de horizontes (BARROS, 2013 [1993], p.297). (...) Desfazer o normal é a criação de uma nova possibilidade. Tirar uso, aplicar o desuso, a inutilidade. Acabo criando, junto com a cadeira, uma infinidade de brinquedos a partir desse desenxergar. Abaixo, trago alguns: Abridor de pulmão, Sanfona de pescoço, Céu de chicletes e apoiador de ver céu de chicletes. Minha pergunta: Quais as possibilidades desse novo corpo que emerge no encontro do meu corpo com a cadeira?

Mais um brinquedo: eu de balanço, estabelecendo relação com a cadeira de balanço. Sustentada em meu ombro pelo seu braço, balanço a cadeira para a frente e para trás em movimentos lentos com meu tronco.

Ao final, disponho a cadeira do lado avesso, com as pernas para cima, lembrando a manhã de Manoel de Barros, que está de pernas abertas para o sol.

(...) Antes de ler estes trechos em voz alta, tentei fazer vento com as páginas do livro para que os pequenos ciscos, dispostos sobre o bloco de madeira, voassem para longe. Instaurei um novo corpo: um corpo de quem não entende o que faz. Só fiz. Tirados os ciscos do bloco, sentei sobre ele e com o livro em minha frente, li os dois trechos acima apresentados. Em seguida, coloquei-me a resgatar os ciscos, as pequenas coisas, do chão. Andando com os meus dedos sobre o bloco, resgatei cada uma deles e as trouxe novamente para cima do bloco.

Repeti o mesmo movimento 4 vezes. Na realidade, dispus os papezinhos sobre o livro, sobre a página que acabara de ler. Em seguida, joguei-as novamente para o chão. Como se por mágica, uma delas grudou na minha perna. Passei então a buscar movimentos que a evidenciassem nessa posição. Era como se o chão tivesse grudado em mim.

Subo, por fim, sobre o bloco de madeira, e no momento em que desço, o pequeno cisco cai no chão. (...) Encerro esta parte para dar início ao próximo exercício. O próximo e último exercício deste segundo dia, crio novamente a partir da pequena frase de Barros, que já inspirara o primeiro exercício:

Exercício 2: Os Outros: o melhor de mim sou Eles.

Um barbante vai percorrendo o corpo, passando por dentro da roupa, passando por dentro de buracos, coisas com espaço. Não há nós, mas contorno. Vou abrindo o barbante, achando mais comprimento e preenchendo os espaços da sala. Com um grupo maior, a ideia seria que os corpos conversassem, começando com movimentos de caminhada em conjunto, tendo cuidado para não machucar ninguém. Sensibilizar o coletivo da existência – essa é a ideia central do exercício. Logo no começo, o Fabian (participante voluntário) chega na sala. Incluo ele no exercício, sem muito explicar. Ele passa o fio pela roupa, e vamos revezando a ponta – uma vez ele engata em algum lugar, na outra, eu. Fazemos isso diversas vezes: passamos por cadeiras, por dentro de um cano, pelas duas pulseiras de Fabian, pelos cadarços do tênis azul dele, por dentro da camiseta verde, por dentro do braço da cadeira de rodas. Criamos uma teia pela sala a partir desse fio, que, por ser muito fino, quase não aparece.

O espaço e os elementos no espaço vão se transformando à medida que nos movimentamos. O barbante tenciona e se expande, à medida que vamos nos movimentando. Movimentos rápidos são mais difíceis, mas mais interessantes. A teia vai ficando cada vez mais complexa (...). Os momentos mais curiosos ou ricos são aqueles que são provocados no meu corpo pelo movimento do Fabian, ou quando um de nossos movimentos, sem querer, reverbera em algum objeto, seja na cadeira, que cai e faz um barulho, seja na cadeira de rodas, que anda um pouco. Alguns pontos fixos auxiliam a manter a tensão no fio, mas a presença de objetos móveis é também interessante para essa constante recriação de movimento.”

Encontro 3

3 de junho de 2016

Sala de Artes Cênicas da UFSC

Participantes: Fabrício Cassilhas, Maria Luiza Rocha, Daiane de Oliveira

Imagens e vídeo: Paulo Pappen

Fonte: Diário, imagens

Anotações pessoais (diário):

“A oficina começou com um alongamento e aquecimento em grupo. O primeiro exercício, também de aquecimento, é a reinvenção da cara. Cada um vai moldando o seu rosto pelas mãos, como se fossemos feitos de argila. Paulo registra cada um de nós. Vamos nos reconfigurando.

Em seguida, demos início aos exercícios, baseados em descomandos, nos descomandos da poesia de Manoel de Barros. Os exercícios partem, neste momento, apenas do capítulo 4 da obra, que tem o seguinte título: ‘Canto da insignificância – Olhar para todos os lados, olhar para as coisas mais pequenas’.

‘Desfazer o normal há de ser uma norma’ é o primeiro descomando. Pegamos coisas da sala que já tem uma função normatizado, e tentamos descobrir outras funções. Desver os objetos, dando a eles novas funções. (...) Num caderno, anotei algumas das coisas que inventamos: a cadeira sentada na Malu, o lixo virando céu; massagem em boneco; a garrada portadora de universo etc.

Em seguida, saímos da sala e demos continuidade às oficinas na parte externa. O descomando, dessa vez, foi o próprio título do capítulo,

“Canto da insignificância – Olhar para todos os lados, olhar para as coisas mais pequenas.”

Com as coisas pequenas, montamos uma linha de um lado a outro num espaço da universidade. Enfileiramos as coisas pequenas, que com seu silêncio, gritavam por atenção. Gritavam tanto, que as pessoas não conseguiam pisar. O chão havia subido, criado vida a partir daquela pequena ordem. Olhar para todos os lados se tornou descomando também para quem por ali passava.

Da mesma forma, essa pequena poerformance, poesia-performance, se relacionava a outros poemas do mesmo capítulo:

Eu não sei nada sobre as grandes coisas do mundo,
Mas sobre as pequenas sei menos.
Poucos entendiam quase nada; mas eu entendia
Um pouco menos.
(BARROS, BRITTA, 2013, p.81)

Tenho paixão pelas coisas sem importância.
As coisas muito importantes me aniquilam.
(BARROS, BRITTA, 2013, p.87)

A partir desse descomando, é possível recriar essa performance em qualquer espaço, seja num parque, seja num centro urbano. A seguir, fizemos mais um exercício. A partir de um fio quase invisível, nos conectamos uns aos outros. Passamos o fio por dentro da roupa, e também ao redor dos elementos presentes em cena, como árvores e pequenas plantas. Naquele momento, a ideia era produzir movimentos a partir dessa relação com os outros, e irmos transformando nossa própria teia de movimentos. (...) Às vezes parece que não é possível fazer isso que estou fazendo, que o corpo não oferece possibilidades da palavra. E é claro que não oferece, mas oferece outras coisas que palavra nenhuma ofereceria.”

Encontro 4

10 de junho de 2016

Sala de Artes Cênicas da UFSC

Participantes: Daiane de Oliveira e Paulo Pappen

Anotações pessoais (diário):

“Vou sem preparações para o encontro de hoje, talvez por saber que, das pessoas inscritas, apenas Daiane e Paulo vão aparecer. Vou, também, portando minha própria crise interna, de já não saber mais o que, exatamente, eu quero traduzir. Penso em deixar de lado a ideia da insignificância, da estranheza da linguagem, penso em traduzir os sete cantos, sete performances. Não sei. O fato é: me perdi na estranheza, me perdi no capítulo da insignificância, me perdi no que quero e devo. Parece que todas as mínimas (agradecer ao Léo por isso!) de Manoel de Barros são insignificantes ao ponto de gritarem por traduções, adaptações, criações, seja lá qual for a nomeação. (...)

Embora tenha trazido algumas ideias de possíveis exercícios para fazer durante a oficina, prefiro me focar em outra coisa, ainda sem forma. Pouco antes da oficina, faço cópias de todas as partes com texto da antologia. Na sala, disponho página por página no chão, uma ao lado da outra, formando um grande quadrado formado por retângulos menores, equivalendo a cada página. As mínimas estão dispostas dos dois lados da folha, já que o menino do xerox fez cópias frente-e-verso. Certo ele, que economizou papel. Em seguida, tirei meus sapatos e comecei a andar por cima das folhas. De imediato lembrei de uma brincadeira da infância: andar pela calçada e não pisar nas bordas, ou poder pisar só nas bordas, e nunca no meio. Fiz isso diversas vezes, e com muitos detalhes, me recorro de uma vez em que fiquei brincando sozinha disso a caminho de uma missa, com minha família. Lembro com uma certa saudade de como eu simplesmente conseguia bloquear a conversa séria entre os adultos e focar na minha brincadeira. Estabeleci, então, essa mesma regra: só vou poder pisar dentro do papel, nunca no chão. Lembrei também de um filme que assisti certa vez sobre esse poder da criança de brincar (*Tarja Branca – A revolução que faltava*). Achei as seguintes anotações em meu celular, do dia 22 de outubro de 2015:

‘A criança rompe o tempo e o espaço, inaugura outro tempo e outro espaço. Criação de um mundo paralelo. Goldenberg: a seriedade é ficar focado, ou levar uma coisa a suas últimas consequências. A criança não vem pra se explicar. A poesia também não: ela sente e existe.’

(...)

Voltando à oficina: resolvi brincar aquela mesma brincadeira, só brincar, sem nenhuma pretensão ou objetivo, também por saber que toda a obra (...) fala justamente sobre isso. Brinquei um pouco

sozinha, até a Daiane chegar. Convidei-a pro jogo, dei a única regra: não pisar fora do quadrado da poesia. O Paulo, que estava filmando, ficou de fora e deveria nos pedir para parar. Quando parássemos, teríamos que ler uma palavra daquele poema onde estávamos em cima, para ao comando do Paulo, novamente, seguirmos com a brincadeira. A ideia era ir aumentando a velocidade da brincadeira a cada parada. Deixei tocando Steve Reich (*Music for 18 Musicians*). Paulo filmou tudo, ainda tenho que ver o registro, mas penso que ficamos brincando disso por uns 20 minutos. (...) Ao fim de alguns minutos, já havíamos aumentado a velocidade exponencialmente. Éramos risadas, suor, risadas, cansaço, risadas, suor. E o frio, a gente já esquecera. O exercício foi potente de diversas formas. Depois de um tempo, as folhas alinhadas pelo chão já estavam todas espalhadas pela sala, algumas colocadas sobre as outras, outras distantes. A imagem era de um grande rio com vitórias-régias, sobre as quais era possível pular. Na periferia, outras vitórias-régias-poemas ficaram deslocadas. Já não era mais possível alcança-las com os saltos, já que elas haviam se deslocado com o movimento dos nossos pés. O corpo, de alguma forma, selecionara o meio e excluía o resto. Paramos o exercício e dali, não sabia nem para onde ir. Mas a imagem era linda. Paulo, que seguia filmando, teve uma ideia brilhante: usar aquela brincadeira como método para selecionar os poemas que eu iria traduzir. Claro! Como escolher os poemas pela razão, por aquilo que seria mais fácil ou mais apto a traduzir? Todos eles tinham potência de corpo e de imagem. Eu apenas não conseguia ainda visualizar isso em todos. Mas selecionando alguns, teria ao menos um objetivo de pensar a respeito daqueles somente. A sugestão de Paulo foi selecionar apenas aqueles que tivessem ficado esquecidos, remetendo um pouco até a um exercício que havíamos feito na oficina anterior, de trazer roupas esquecidas. Era preciso tirar aquelas zonas de corpo do esquecimento. Aquelas zonas que meu corpo já não mais alcançava. Aquelas pedaços de poesia isolados do resto dos poemas. Era preciso conectá-los de novo, com o corpo, com a própria obra. Essas mínimas de poesia, eram elas que gritavam por tradução-conexão-aproximação-desesquecimento. O critério foi, então, pegar as mais distantes e as que estavam sozinhas, sem nenhuma outra folha encostando, por cima, por baixo. No total, foram oito folhas, com 2 poemas de cada lado. No total, mais total agora, foram 16 poemas escolhidos. Posicionei-os todos sobre uma mesa baixa e comprida, que pela primeira vez via naquela sala, sem, no entanto, reparar quais

estavam para cima ou para baixo. Apenas dispus eles, aleatoriamente, sobre a mesa. A primeira mínima que li foi quase impossível: “As coisas que não levam a nada/ têm grande importância.” (BARROS, BRITTA, 2013, p.159).

O poema trazia ao mínimo, à unidade menor, aquilo que a gente ali acabara de fazer. As coisas que não levam a nada, como sugira aquela brincadeira, têm grande importância. Entendi que o jogo e a brincadeira, e aquilo que de alguma forma se encaixa nesta categoria do “não serve para nada”, são essenciais para a minha pesquisa, talvez aquilo que conduza e permita a execução de minha pesquisa. Uma brincadeira como a que acabávamos de fazer era a tradução-adaptação-que nome dou? àquele mini verso.

O segundo poema que se alinhava era o seguinte:

A mãe aflitíssima estava.
Ela cuidava de todos: lavava, passava e cozinhava
para todos.
Porém à noite a mãe ainda encontrava uma horinha
para seu violino.
Ela tocava para nós Vivaldi.
E a gente ficava pendurado em lágrimas.
(BARROS, BRITTA, 2013, p.37)

O que esse poema me indicou, no entanto, foi a atmosfera, ou talvez, a imagem. A imagem que ele cria, de estranheza também, por certos elementos de estrutura sintática, pelas combinações de palavras. Ver um ensaio de Barthes, acho que numa Serrote, em que ele fala desses dois aspectos do texto. De qualquer forma, o poema me dá os seguintes descomandos para montar minha imagem-tradução:

Local, espaço: um lugar onde se lava, passa, cozinha; talvez uma lavanderia; talvez uma área de serviço, uma cozinha maior; inicialmente, pensei até mesmo numa lavanderia com várias máquinas.

Tempo: repetição; o uso do imperfeito; estava aflita; lavava; passava; cozinhava; tocava o Violino; repetição, repetição.

Atmosfera: Vivaldi? Vivaldi numa cozinha, numa lavanderia? Durante a oficina, escutei Concerto para 2 Cellos, que tem um pulso de impulso, de vai-vai-vai-vai-vai-vai-vai-vai, faz-faz-faz-faz-faz-faz.

Imagem: ficar pendurado em lágrimas. Uma das ideias que tive, conversando com Dai e Paulo, foi a de me pendurar a mim mesmo em um varal, ou eu mesma me criar enquanto varal.

Questões importantes: não-representação, não quero ser a mãe, não quero ser o filho, não quero e não posso. É importante justificar essa necessidade de não-referenciar para outro lugar que não aquele da tradução, do momento, embora a relação com o poema exista. No entanto, as condições são outras, eu não estou traduzindo para um teatro, onde é possível criar a relação de personagens, mas sim para o corpo, performance. Aliás, dança? Performance? Posso chamar como quiser?

A ideia inicial que tive foi realizar a performance-dança-tradução em uma lavanderia, dessas com muitas máquinas de lavar, enquanto elas, inclusive, estão lavando roupa. Teria um balde de roupas com água, as roupas molhadas, as minhas estariam dentro. Ao fundo, Vivaldi tocando na rádio, eventualmente com uma edição de repetição, sugerindo já o tempo da repetição. Eu possivelmente iria pegar uma roupa molhada e penduraria em mim, de uma forma errada, torta, estranha. Em seguida, faria a mesma coisa, repetiria isso até todas as roupas estarem em mim, até a água estar me chorando, com aquela música ao fundo. (...)”

Encontro 5

17 de junho de 2016

Sala de Artes Cênicas da UFSC

Participantes: Daiane de Oliveira

“Se na oficina 4 eu não sabia o que fazer, na oficina 5, sabia menos ainda. Cheguei às 10h, Paulo veio em seguida. (...) A presença de Paulo me tranquilizava – parece que ele confiava no meu não-saber, como se o meu não-saber fosse meu bem mais precioso e potente naquele momento. Não me dei conta disso na hora, só mais tarde. Chovia aquele dia, e tive a sensação de que era preciso estar na chuva. Havia trazido vários elementos de casa – um fio de 30 metros que havia comprado, fitas durex, um jornal, tesouras, luvas de plástico – mas não sabia bem o que fazer com eles. Fiquei brincando na parede: plantei uma bananeira, várias, na verdade. Tive a ideia de puxar a antologia de Britta para perto e plantar a bananeira sobre ela. Fiz isso. Tentei ler algum poema que busquei ao acaso no livro. Foi difícil ler, a gravidade fazia minhas palavras caírem, elas soavam doloridas saindo de mim. (...) Daiane chegou em seguida, nos alongamos e fomos para a chuva. Havia disposto os poemas selecionados no encontro anterior sobre uma mesinha. (...). Coloquei no bolso, dobradinho em 4 partes, o seguinte poema:

A mãe reparou que o menino gostava mais do vazio
do que do cheio.

Falava que os vazios são maiores e até infinitos.
Com o tempo aquele menino que era cismado e
esquisito
porque gostava de carregar água na peneira
Com o tempo descobriu que escrever seria o
mesmo
que carregar água na peneira.
(BARROS, BRITTA, 2013, p.63)

Sáimos os três da sala 405 das Cênicas e caminhamos em direção a um córrego pequeno que cruza a UFSC de um lado a outro. Não sei bem onde começa nem onde termina, mas o seu tronco passa por dentro da universidade. Ele fica abaixo do nível da calçada, e por isso pouca gente chega perto dele. Também porque fede um pouco. Deve haver muito lixo e esgoto que escorre por ali. Chegamos na borda do córrego e decidi começar um jogo. Daiane ficou de um lado do córrego, com a ponta do fio. Eu fui para o outro lado. Ela me lançou a ponta, mas era difícil alcança-la no ar. A chuva era fina, mas as gotinhas eram grandes o suficiente para molhar. Peguei o fio no ar. Fui até a árvore mais próxima e passei o fio por ela. Puxei, puxei, até ter fio suficiente que alcançasse o outro lado. Joguei para Daiane. Ela fez o mesmo. Não nos falamos, não combinamos nada, mas o movimento inicial definiu o que deveria acontecer dali em diante. Havia muitas árvores que beiravam o córrego e eram mais ou menos equidistantes uma das outras. O jogo iria até o fio terminar, e mesmo quando terminasse, seria possível continuar. Fizemos isso até enlaçarmos 3 ou 4 árvores de cada lado. Quando o fim acabou, consegui ainda dar um nó ao meio. O que havia ali era uma figura engraçada, uma teia que se formara, e que não fazia nada, e que viera de um jogo sem razões. Confesso que fiquei quase decepcionada. Era como se aquilo não tivesse servido a nada. Fui buscar razão na minha própria contradição, Paulo logo me alertou. O processo que havia conduzido era a minha tradução. Carregar água na peneira, este ato de desvario da criança, sem razão de ser, que não prestava a nada de útil, era o que tinha acabado de construir. E se eu ainda quisesse e olhasse bem para aquela figura, enxergaria uma peneira ali, com os fios trançados, tentando agarrar a água da chuva. E não haveria fio o suficiente para tampar. O despropósito do menino Manoel chegara enfim ao movimento, à imagem. Era um vazio que eu sentia, e era esse vazio que eu precisava sentir – precisava mais do vazio, do que do cheio, do sem sentido, do que da razão e da justificativa. Paulo me consolou bem, me deixou tranquila, justamente por enxergar na minha intranquilidade a razão de tudo aquilo.

Pensei o quão legal seria jogar aquele jogo com mais pessoas, e com muito mais fios. Essa é uma próxima possibilidade. (...)

Após esse dia, fiquei pensando sobre outros aspectos da obra que estou traduzindo. O primeiro ponto: é uma antologia. Preciso lidar com isso. Preciso lidar com isso? Paulo estava fazendo uma disciplina sobre antologia, fui falar sobre meu trabalho com a Rosário [Lázaro Igoa], professora do curso. Foi confuso, para mim, mas aparentemente interessante para eles. Percebi, no decorrer da minha fala, que tomei uns caminhos diferentes dos que me propus depois da qualificação. Mudei minha seleção de poemas, já não estava mais abordando a poética da estranheza, pelo menos, não pela seleção do capítulo da insignificância. Mas, agora pensando, talvez esse seja justamente aquilo que vincula um poema ao outro. A estranheza que eles propõem, a partir da qual eles emergem. E a estranheza pode ser que seja justamente o vazio. Sim, o vazio parece um bom parâmetro do que é estranho. Vai contra a utilidade, vai contra a razão. É menos mente, mais corpo. Lembro de Leminski e o inútil. A brincadeira, num ambiente acadêmico, já é um corpo estranho. Na universidade, não se brinca. Não há espaço. O jogo e a não-finalidade do jogo, ou ao menos, não maior do que o mero prazer, do que o encantamento que ele faz nascer – isso gera estranheza numa sociedade de utilidades. O vazio, de novo, a desimportância, a falta de sentido enquanto direção, direcionamento, rumo, caminho previamente traçado.”

Encontro 6

23 de junho de 2016

Sala de Artes Cênicas da UFSC

Participantes: -

Anotações pessoais (diário):

“Hoje foi incrivelmente produtivo. (...) Paulo tem epifanias constantes, me contamina, me tira da apatia e do medo. Me ajuda a virar letra em corpo mesmo.

Trabalhei com os seguintes poemas:

Deixei uma ave me amanhecer (BARROS; PIMENTEL, 2013, p.165)

Ideias a partir de um áudio de aves (...) As aves me provocam o amanhecer do corpo. Amanhecer de nascer novos movimentos, de fazer nascer um corpo novo. As aves, o som das aves, mas também a movimentação delas – por que não? (...) Ao longo da dança, vou criando relações com cada ave, como se cada ave me amanhecesse diferente. Paulo faz a relação de ave, ave, ave, a palavra ave, como ave maria, como ave, palavra, em Guimaraes Rosa. Amanhecer, falando alto, soa como a manhã, a mãe-ser, a mãe, ave, a manha, amanhã, manhã, todos esses sentidos, possíveis sentidos, talvez sentidos demais, mas que me oferecem a possibilidade da (over)interpretação. O corpo me permite abordar essa polissemia, diferentemente da tradução entre línguas. O que se perde, o que se ganha? Paulo gravou minhas corporalidades, que vão se diferenciando em natureza de movimento, em qualidade de movimento, no chão, estacado, por causa do som do pássaro, depois solto, largado, continuado, novamente por causa do som do pássaro, depois tento movimentações com a cabeça, o pescoço, busca desenvolver e dar vida a essa parte do corpo tão esquecido, esquecer esses lugares corpo também tão deixados de lado. Bato bastante com meu cotovelo, uso meus pés, tudo isso, de alguma forma, vai resgatando esses espaços do meu corpo, vai me amanhecendo no sentido de CRESCER, de trazer luz, movimento, para esses espaços desabitados de movimento. Há também a ideia do jogo, vou criando uma certa movimentação de jogo, vou pra cá, vou pra lá, vou pra cá, vou pra lá. Outra possibilidade de movimento: a boca, a boca que não fala, mas que traz a potencialidade do grito e do silêncio ao mesmo tempo, que grita ave, que é ave, que fala ave, que poderia falar ave, que amanhece o som, mas que não o faz. Potencialidades. O amanhecer é isso: vai jogando luz às potencialidades, mas não as esgota, necessariamente.

Eu uso as palavras para compor meus silêncios.

Não gosto das palavras

fatigadas de informar.

(BARROS; PIMENTEL, 2013, p. 88)

A prova de que nem sempre um movimento, por mais simples que seja, vem da falta de reflexão, ou da falta de profundidade. Paulo e eu ficamos muito tempo discutindo sobre esse poema, sobre como faria pouco sentido falar de palavra-escrita-letra numa tradução em uma linguagem de corpo. O que é a palavra na minha tradução, o que é estar fatigado de informar? Recrio da seguinte forma o verso:

Eu uso os movimentos para compor as minhas inércias.
Não gosto dos movimentos
Fatigados de representar.

A ideia que me vem é, simplesmente, usar um movimento já repleto de utilidade para compor um silêncio, um parar, uma inércia, sem representação. Num possível palco, onde todos estariam sentados, eu simplesmente me sentaria na cadeira, eu sentaria na cadeira, imitando o movimento de todo mundo. Eu uso os movimentos de usar para compor justamente aquilo que não dá pra usar – o parar. O contrário do uso, do utilitário, seria justamente a poesia, o contrário do texto que comunica e informa é, justamente a poesia. Preciso buscar a poesia. E a poesia pode ser que seja isso: só um sentar, despreendido de toda a sua possível utilidade.

(..)

A palavra de Manoel de Barros é usada para compor silêncios, o que já distingue seu caráter de estranheza. Uma palavra que é usada, é usada para alguma coisa que soe, ecoe, que diga. Que informe. As palavras que informam não são as palavras de Manoel. A palavra de Manoel é aquela que compõe silêncios, isto é, que faz justamente o contrário do que se esperaria dela. Quais referências que esse verso me dá? O silêncio como contrário da usabilidade, da utilidade da palavra. Por outro lado, a palavra que informa. Ele diz preferir às palavras “que vivem de barriga no chão tipo água pedra sapo” na continuidade do poema. Isto é, as palavras que não informam, que não comunicam. As palavras que só palavravam. Pensando em corpo, qual o potencial desse poema? O que ele sugere, para onde ele sugere? Os movimentos que informam não são os movimentos de Manoel, o movimento é aquele compõe não-movimento. Não gosto dos movimentos fatigados de comunicar. Lembro de Valéry. Penso nos movimentos de criança, na cambalhota, na parada de mão. Os movimentos que vivem de barriga no chão são quais? Eu posso tentar explorar esse lado?

A inércia é meu ato principal (BARROS, BRITTA, 2013, p.141)

A inércia é o estar parado, é o estado de contemplação, na poesia de Manoel de Barros, que parece entrar em contradição com o ato, o agir, o movimento que Manoel menciona a seguir. Ato também lembrar o ato de atar, atar, prender raiz, prender raiz como uma árvore que, por atada

ao chão, não consegue ter outro ato que não o da inércia. Me ato ao chão, e minha raiz são os meus cadarços, poderiam ser os meus cabelos, poderia ser tudo aquilo que tem pra atar, pra prender no meu corpo. E esse estado em que entro é meu ato principal – também o ato principal da minha atuação, da minha apresentação!

Que a palavra parede não seja símbolo
De obstáculos à liberdade
Nem de desejos reprimidos
Nem de proibições na infância.
(BARROS, BRITTA, 2013, p. 162)

A PALAVRA parede não é a palavra, não é a parede. Onde mais há paredes? Ele deseja que essa palavra não simbolize somente o óbvio, somente o estar parado, mas que ela seja potência de movimentos, de outros movimentos, que ela supere a repressão, supere o impedimento. Onde estão as paredes, as demais paredes no movimento? Todo movimento engessado – as marchas, os movimentos de soldados, o próprio caminhar de uma rua movimentado, os cumprimentos convencionados em cada país, os olhares-deseolhares – tudo isso são movimentos-parede, construções sociais, como uma parede, colocadas e impostas naquele lugar para fixar limites. Quais são os movimentos mais socialmente parede? (...) Como a parede potencializa o seu contrário, como ela é quase necessária. Isso me remete ao texto do Lepecki, coreopolícia, coreopolítica. Preciso buscar referências de outros corpos. Que esses movimentos parede não sejam símbolos de impedimento, mas potencializadores de movimento. (...) Posso fazer módulos de movimento. Ideias: metro, ruas movimentadas, cumprimentar pessoas (...)"

Eu traduzo com o corpo (II)

Segunda parte de “Eu traduzo com o corpo”, o presente capítulo apresenta o corpo verbal das *traduações*. Os relatos se apresentam enquanto rodeios/desvios, assumindo a pluralidade das percepções laterais. Sua forma não se ambiciona descrição, mas poesia. Esse capítulo apresenta, além disso, uma discussão sobre os caminhos que levaram à lapidação do verbo do verbo, os critérios tradutórios (espaço, forma, tempo, corpus), bem como informações, comentários e os programas de cada performance.

Palavras-chave: Verbo-corpo; *traduações*; performances; programa

O que move essa pesquisa é uma curiosidade infantil: como vestir no corpo a poesia de Manoel de Barros? Em outras palavras, e assim elucidado inúmeras vezes ao longo do trabalho, esse trabalho é movido pelo desejo de traduzir versos do poeta em dança e performance e com isso, dar concretude a um caminho de entendimento de natureza não-verbal.

Partindo disso, pavimento minha rota: introduzo as pré-histórias que embasam o tópico da pesquisa; justifico a escolha do corpus, a obra *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (BARROS, BRITTA, 2013), por inaugurar uma relação dialógica e criativa entre a poesia de Barros e outras mídias; discuto a possibilidade teórica de pensar tradução a partir da dança e da performance; apresento as Oficinas de Transver como meu caminho pessoal na busca de tornar aquela possibilidade uma prática real; introduzo a noção de *tradução*. Tendo percorrido esse caminho, noto agora uma outra camada ao meu desejo inicial. Para além de perguntar como vestir a poesia de Barros em corpo, ou como traduzi-la em dança e performance, cabe ainda uma outra questão: posso eu traduzir a mim mesma?

Essa questão evidencia o aspecto da lateralidade nessa empreitada tradutória. Afinal, como posso olhar diretamente para meu ato tradutório se ele se condensa no meu corpo no momento da ação? Para acessá-lo, preciso ir por caminhos alternativos – pela minha memória, sim, mas também pelas percepções de outros. Por essa razão, por exemplo, decidi-me por fotografar e filmar as performances. Também por essa razão, entrevistei o responsável pelo time que registrou minhas performances. Evidentemente, elas são o resultado do processo tradutório. Mas elas também são a concretização da natureza de rodeio da pesquisa. Não consigo chegar até mim se não for esses caminhos alternativos, se não for pelo olhar e pelo corpo dos outros.

Por meio desses caminhos indiretos, busco agora retomar pela escrita a experiência da ação. Entendo que o processo de escrita de um texto que se proponha a descrever ou relatar uma tradução é, igualmente, uma tentativa de traduzir – nesse caso, de traduzir a mim mesma e a experiência de meu corpo tradutor no momento da ação. É possível? As reflexões anteriores me ajudam a escapar de um maniqueísmo simplista. Não se trata de sim, é possível, ou não, não é possível. Longe de criar uma estrada linear que leve a uma suposta verdade, o que desejo é criar um espaço de “entre”, um espaço de “água que corre entre pedras: - liberdade caça jeito.” (BARROS, 2013 [1976], p.146). E esse espaço é marcado, inevitavelmente, pela minha voz e pela voz de todos os outros – dos

participantes das oficinas aos diferentes fotógrafos que registraram as performances.

Uma dimensão do ato da *tradução* é, assim, o ato da escrita da tradução. Tal qual a ação performática da rua, o ato de escrita, que acontece agora no silêncio sepulcral de uma biblioteca alemã, é igualmente uma performance de tradução, vinculada à cadeia tradutória que envolve meu trabalho. A semelhança entre esses atos não se dá, no entanto, apenas por se endereçarem a uma mesma questão – a poesia de Barros na relação com o corpo. Eles se mantêm atados sobretudo por apontarem para os *Umwege*, os rodeios e os desvios, que orientam a reflexão proposta nesse trabalho.

Nas próximas linhas, vou buscar definir essa segundo dimensão do ato de *tradução*, que se instaura no corpo-palavra. Escrevo, relato, traduzo guiada pela perspectiva hermenêutica, que evidencia a produção do conhecimento por entre diferentes momentos históricos. Mais uma camada tradutória se adiciona à pesquisa, composta agora de outras relações laterais. Evoco as gravações em vídeo, uma breve entrevista com o time de fotógrafos e minhas próprias anotações e áudios, junto a uma pré-história de associações que envolvem não apenas o poema a ser traduzido em si, mas também o contexto e outras possíveis ligações que fiz com eles no caminho dessa pesquisa. Essas pré-histórias não tem influência direta na estrutura das performances. Porém, inevitavelmente, elas se mantêm atadas por acontecerem no meu corpo-verbal-andarilho.

Antecipando o relato das *traduações*, introduzo também os critérios tradutórios, os *des-comandos* poéticos, que deram origem às performances. Eles são quatro:

- o espaço, que é o espaço urbano e sua força poética e política;
- a forma, que é a desforma (do corpo, do objeto, das relações);
- o tema, que é a insignificância (os seres e as coisas desimportantes ganham holofotes);
- a estrutura, que faz referência à incompletude e à natureza fragmentária dos poemas no corpus;

Em cada uma das ações, esses quatro critérios emergem em intensidades distintas. É a presença sistemática deles em todas as performances, no entanto, que dá coerência e coesão ao projeto tradutório. Através desses critérios, é possível visualizar o fio comum que tranpassa todos eles e conduz, novamente, aos rodeios e desvios enquanto fonte e destino de cada *tradução*.

Junto desses critérios, cada uma das *traduções* abaixo, na sua versão verbo, tem por objetivo construir um descaminho. Podem levar ao nada e às surpresas do inesperado. Exigem do leitor e da leitora, igualmente, um estado poético de andarilho. Traduzir com o corpo significa, agora, aceitar os caminhos indiretos, em que não se busca chegar a uma suposta verdade em cada performance. Trata-se de andar, apenas. Apoio-me nas palavras de José Castello, segundo o qual a poesia de Barros não tem por objetivo “explicar, mas ‘desexplicar.’” Da mesma forma, também os meus textos não buscam dar sentidos às performances, muito menos ao corpo poético, mas abrir outros espaços de entendimento em que seja possível desexplicar.

10.1 Lapidar o verbo do corpo

Em dezembro de 2015, participei de uma “Oficina de escrita para a dança” com o artista performer Wagner Schwartz. Na descrição da oficina, o artista destaca uma diferença essencial na escrita em dança: “escrever o gesto e escrever sobre o gesto” são atos que se distinguem. Dessa distinção, emerge a pergunta que impulsiona esse capítulo: para além de como traduzir pelo corpo, como escrever o corpo?

Parte do “como”. Noto que ele implica a suspeita de que a escrita, ato de verbo, e o ato de corpo, pelo exemplo da dança/performance, seriam irreconciliáveis.

Durante um longo período o homem não foi capaz de descobrir a conexão entre seu pensamento-movimento e sua palavra-pensamento. As descrições verbais do pensamento-movimento encontraram sua possibilidade de expressão apenas na simbologia poética. A poesia, descrevendo os acontecimentos de deuses e ancestrais, foi substituída pela simples expressão do esforço, na dança. A era científica do homem industrial ainda tem que descobrir os modos e meios que nos capacitem a penetrar no domínio da tradução mental do esforço e da ação, a fim de que as linhas comuns das duas modalidades de raciocínio consigam finalmente reintegrar-se em uma nova forma. (LABAN, 1978, p. 45-46).

A busca por modos e meios possíveis que permitam a reintegração dessas “duas modalidades de raciocínio”, como sugere Laban, é um dos

propósitos desse capítulo. E há muitos modos e meios possíveis. Como já aponto previamente, da mesma forma que a dança se mostra como uma mídia ideal para o entendimento de poesia, também a poesia pode ser um caminho de entendimento da dança. Falar sobre dança, acessar o pensamento-movimento pelo verbo, é uma empreitada poética. Descrever movimentos, explicando-os e justificando-os racionalmente vai de encontro ao entendimento sensorial de um ato de dança. Daí a importância do pensamento-movimento, como sugere Laban, descobrir o caminho de volta para a palavra-pensamento poética.

Para além da poesia, a dança pode ser apreendida também através de notações, seja por meio da observação de movimentos dentro de parâmetros espaciais e temporais, seja assumindo a performance enquanto escrita (cf. FERNANDES, 2013). Rudolf Laban, por exemplo, optou por desenvolver um sistema de notações e escrita de movimento chamado cinesiografia, muito semelhante à notação musical. A partir desse método, tornou possível registrar e reler quaisquer tipos de movimentos, mesmo que seu leitor nunca os tenha visto.

Seja como for, os caminhos de escrita sobre dança sugerem uma aproximação entre o ato corporal do ato da escrita que é quase instintiva, o que desmistifica a distância entre eles:

A diferenciação formal entre “dança” e “escrita” encontra-se cada vez mais tênue, não apenas pelo aumento de tendências midiáticas e intersemióticas da dança contemporânea, com a contaminação da arte da performance e das novas tecnologias, mas também por diversas tendências que propõem e provam o vínculo intersticial (BHABHA, 2005) entre experiência prática e reflexão teórica em várias áreas do conhecimento humano, a exemplo da filosofia e das ciências cognitivas. (FERNANDES, 2013, p.19).

Esse vínculo entre experiência prática e reflexão teórica está no cerne da relação entre dança e verbo. Dança pode ser que seja também poesia, corpo pode ser que também seja texto. No contexto de uma pesquisa acadêmica que trabalha com dança, performance e expressão corporal, isto é, com esferas de entendimento que superam a palavra escrita, a questão mais premente é: “Como escrever uma dissertação e/ou uma tese no campo da dança, sendo coerente com a(s) dança(s), isto é, *escreverdançando* ou *dançarescrevendo* como atos de igual valor,

constituição e consistência?” (FERNANDES, 2013, p. 20, grifo da autora).

A coreógrafa e pesquisadora em dança Susan Foster destaca ainda o papel das dinâmicas políticas na forma como se fala e se escreve sobre dança. Linra Caruso Hivland, na conclusão da conferência-performance *Susan Foster! Susan Foster!* nota que “mesmo que sejamos seduzidos pela beleza de um pas de deux, é preciso entender como questões de gênero e até mesmo de classe e raça são representadas” (HIVLAND, 2011, tradução minha)¹³⁵.

Essa questão se traduz, por exemplo, na escolha do espaço urbano para a realização das *traduações*. Mais à frente, justifico a escolha desse local enquanto um critério tradutório, sua relação com a poesia de Barros e sua força política. No entanto, há um outro fator, menos visível na camada tradutória, que diz respeito ao meu percurso na dança. Por ter me desenvolvido enquanto dançarina sobretudo no âmbito das danças urbanas, o espaço da rua sempre existiu nas histórias, nos passos de dança e, principalmente, no meu imaginário – apesar de fazer aulas de dança de rua, a rua enquanto espaço de ameaça e perigo permanecia sempre distante das salas de ensaio. Apenas quando adulta, entendi a importância de concretizar esse espaço no meu trabalho artístico e tradutório, tendo em vista que era esse o ponto de partido do meu corpo de dança.

Aqui, questiono: quais são as dinâmicas políticas que atravessam meu corpo que dança *na* rua e que, agora, escreve *sobre* ela? É possível conciliar esses dois locais – onde nasce o corpo, onde nasce o texto? A diferença é evidente, mas a importância em insistir na escrita, em construir a dança na linguagem verbal, é crucial para que aquela seja entendida também como “agente de significação e mudança”, como sugere Hivland (2011).

Foster afirma que os atos de dançar e escrever ou falar sobre dança deveriam existir em uma relação dinâmica de paridade. Ao focar demais na semelhança entre eles, apagam-se suas importantes diferenças. Ao focar em suas diferenças, corre-se o risco de eliminar a dança completamente da língua. Nada mais poderia ser dito ou escrito sobre ela ou sobre seus sentidos

¹³⁵ Cf. HIVLAND, Linda Caruso. Conclusion. “Susan Foster! Susan Foster! Three performed lectures.” Disponível em: <http://danceworkbook.pcah.us/susan-foster/conclusion.html> Acesso em: 19 fev. 2018.

ou significativa. Quais são as dinâmicas políticas dessa escolha? Ela nos lembra que “você sempre precisa se fazer essa pergunta.” (...) Falar uma língua também não é o mesmo que fazer uma performance de dança. Foster quer manter essas distinções mas também quer mostrar onde estão as sobreposições que deveriam garantir a paridade entre esses modos de comunicação e expressão. (HIVLAND, 2011, tradução minha)¹³⁶.

Para além da necessidade de criar um corpo verbal às performances e da dúvida em como fazê-lo, há ainda um outro ponto premente na pesquisa: como me posiciono enquanto tradutora-bailarina-pesquisadora? A busca pela objetividade científica cai por terra quando me apresento como voz produtora e observadora do processo de tradução. No entanto, ao que parece, os limites entre esses papéis, aparentemente tão definidos e definitivos, vem se flexibilizando, “e termos como bailarino-pesquisador-intérprete (RODRIGUES, 1997) ou dançarino-pesquisador vêm corporificando uma terceira via possível de ser e estar no mundo com dança.” (FERNANDES, 2013, p. 20).

O fato de uma série de pesquisadores já ter se debruçado historicamente sobre essas questões também facilita meu caminho:

Temos aqui um ponto nevrálgico que afeta a dança em seu desenvolvimento acadêmico com relação a todas as outras disciplinas, inclusive as artes. Apesar de sua história desde os primórdios da civilização, a arte do movimento vê-se atrelada e – mais do que qualquer outra arte ou ciência – a se traír em sua constituição mais própria quando se

¹³⁶ Trecho em inglês: “Foster maintains that dancing and writing or speaking about dance should exist in a dynamic relation of parity. Focus too strongly on how similar they are and you erase their important differences. Focus on how different they are and you risk cutting dance off completely from language. Nothing could be said or written about it or about its meaning or significance. What are the political dynamics of this choice? She reminds us that “you always have to keep asking that question.” (...) Speaking language and performing dance are not the same either. Foster wants to maintain these distinctions but also wants to show where there is overlap that should ensure parity among these modes of communications and expressions” (HIVLAND, 2011).

trata de pesquisa acadêmica. (...) É neste sentido que André Lepecki (2004, p. 133) pergunta: “O que significa escrever com dança?” (ao invés de simplesmente sobre dança). Ou seja, como transformar o incapacitado e passivo (logo, não dançado) objeto de análise em sujeito autônomo e dono de seus próprios meios de reflexão? Quais as estratégias de pesquisa e, conseqüentemente, de escrita, que são coerentes com a dança e seus modos de operar? Ou ainda, quais os modos de operação da dança que engendram (e se perpetuam em) pesquisas e escritas coerentes com a arte do/em movimento. (FERNANDES, 2013, p. 21, grifo meu).

Repito o questionamento de Fernandes a partir de Lepecki: como escrever com dança e performance e desenvolver estratégias de pesquisa que dialoguem e sejam coerentes com os modos de operar dessas formas artísticas?

Essas perguntas supõem ainda uma outra: como escrever a partir da efemeridade do ato performático? Talvez seja essa um dos grandes paradoxos fundadores de muitos desses questionamentos, dado que aquilo sobre o qual se escreve existe, mas não resiste. É efêmero e jamais pode ser repetido. A origem de um discurso em dança e performance é o desaparecimento, dirá Lepecki (2014). Isto quer dizer que tudo aquilo que o compõe – a dança, o performer, o público – está em movimento, num contínuo emergir e desaparecer. Daí a necessidade de se criar um outro espaço de discurso em que o discurso seja regulado menos pela análise de um objeto externo, e mais pela experiência.

Nesse sentido, o par experiência-sentido (BONDÍA, 2002), enquanto sugestão de paradigma, auxilia a construção desse novo espaço de discurso. Esse par desloca o foco para o eu-pesquisador, o eu-tradutor, o eu-dançarino da pesquisa, ao invés de omiti-los ou negá-los em prol de uma objetividade idealizada. A própria ideia de conhecimento é questionada, à medida que esse binômio assume a origem do conhecimento no próprio sujeito, e não em um fator exterior.

Um pesquisador ou uma pesquisadora dentro de uma pesquisa artística deve, assim, assumir a experiência como fonte de sua escrita. Denominado por Fernandes de “pesquisador pós-positivista”, ele ou ela seria capaz de se inserir em contextos de entrelaçamento, empregando metodologias menos ortodoxas. O foco não é a análise de um objeto, mas

sim as percepções subjetivas e as relações entre diferentes sujeitos operantes na pesquisa. Nesse sentido, “a observação limitada, a observação participante, a análise de documento e a entrevista” (FERNANDES, 2013, p. 23) se mostram como caminhos possíveis que “transformam o ato da criação artística no próprio método da pesquisa, atravessando todas as etapas com a imprevisibilidade e autonomia inerentes ao processo artístico.” (FERNANDES, 2013, p. 23).

Uma pesquisa prática (*practice based research*), assim como outros modelos relacionados à investigação artística, enaltece o conhecimento específico que geram a dança e outras formas de expressão artística justamente pelo corpo do pesquisador-artista.

A partir da pesquisa como prática em design, escrita criativa, dança, filme/vídeo, pintura e teatro, eles demonstram que conhecimento deriva do fazer, dos sentidos, da experiência e da intuição, e que, portanto, esta nova espécie de pesquisa permite acessar particularidades marginalizadas ou não reconhecidas pelas práticas e discursos sociais estabelecidos. O interesse e o envolvimento do pesquisador são cruciais, e todo o processo se faz através de aprendizagens baseadas na ação, num encontro entre problema, contexto e solução. (FERNANDES, 2013, p. 23).

O conhecimento que a dança gera não é apenas um de natureza específica. Ele é também um espelho para aquilo que é imanente ao conhecimento, de forma geral. É a face hermenêutica, pertencente a qualquer pesquisa, que vem à tona. Mesmo sendo a investigação artística ainda esquecida e marginalizada dentro do espaço acadêmico, ela relembra o óbvio: todo conhecimento científico tem laços presos a um local de subjetividade.

Na presente pesquisa, esse caráter hermenêutico se liga a uma noção mais ampla de pesquisa, uma que tem relação direta com a prática.

Pesquisa baseada na Prática é uma investigação original realizada com o objetivo de obter novo conhecimento parcialmente através da prática e dos resultados desta prática. Em uma tese de doutorado, reivindicações de originalidade e

contribuição ao conhecimento podem ser demonstradas através de resultados criativos em forma de designs, música, mídia digital, performances e exposições. Enquanto a significância e contexto das reivindicações são descritas em palavras, uma compreensão completa só pode ser obtida com referência direta aos resultados.¹³⁷ (CANDY, 2006, p. 1, tradução de Ciane Fernandes).

Todas as *traduções* que apresento nesse capítulo corroboram, assim, a noção de que dança e performance possuem um conhecimento específico, que se entrelaça também com outros conhecimentos. O aspecto essencial dessas formas artísticas na pesquisa acadêmica é que elas instauram uma nova forma de discurso – mais integrada, mais generalista, conflitando com a natureza da “contemporaneidade fragmentada, separatista e dessensibilizante” que impera. Esse discurso é constituído por verbos e corpos que pesquisam e dançam, juntos. Não há como desintegrá-los. Esse é princípio que guia qualquer pesquisa artística dessa natureza.

A escrita reflexiva torna-se o resultado de uma operação complexa que busca objetivar o que foi produzido pelo corpo do artista; corpo que tanto decodifica e analisa seus processos de criação quanto percebe e compreende as estratégias de se colocar à distância de si-mesmo. É assim que a pesquisa recebe, acolhe, compõe com a cena que ela assiste. A pesquisa estende o trabalho e entra em diálogo com a prática que analisa. Ela interroga o artista, instiga-o a formular o contexto no qual ele se apresenta, conduzindo-o a dar conta dos

¹³⁷ Trehco em inglês: “Practice-based Research is an original investigation undertaken in order to gain new knowledge partly by means of practice and the outcomes of that practice. In a doctoral thesis, claims of originality and contribution to knowledge may be demonstrated through creative outcomes in the form of designs, music, digital media, performances and exhibitions. Whilst the significance and context of the claims are described in words, a full understanding can only be obtained with direct reference to the outcomes.” Disponível em: <https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf> Acesso em: 13 Março 2018.

aspectos técnicos, humanos e históricos do seu fazer. (...) A escrita é o sujeito implicado no seu objeto. Ela está solta no tempo da criação. (CORDEIRO, 2016, p. 126).

Retomando a pergunta inicial desse capítulo, reafirmo a diferença que já destacou Wagner Schwartz: nessa pesquisa, não se trata de desenvolver uma escrita sobre dança, mas uma escrita com dança, criando um espaço em que ambas, verbo e corpo, componham sem antagonismos, mas com diferenças. O “como fazer” torna-se aqui, nesse trabalho, um “como eu fiz”.

10.2 Critérios tradutórios: espaço, forma, tema e corpus

Na obra *A Theory of Adaptation* (2006), Linda Hutcheon define o processo de adaptação enquanto um “ato criativo e interpretativo de apropriação/*salvaging*.” (HUTCHEON, 2006, p. 8, trad. minha). Ela não refuta em nenhum momento o caráter interpretativo, e logo, subjetivo desse processo. Cada escolha, ao longo do processo, é um reflexo desse caráter.

Embora eu tenha optado por empregar o termo “tradução” ao longo da pesquisa, reconheço a relevância das reflexões sobre adaptação e a importância dos elementos que ela enfatiza. Por outro lado, é importante notar que todos os processos de compreensão, independente da mídia escolhida, têm natureza interpretativa, hermenêutica, e não se deixam desvincular do caráter histórico daquele traduz quanto da obra a ser traduzida – traduções feministas ou pós-colonialistas, que lançam luz a certos aspectos invisibilizados em versões anteriores, são um exemplo disso. Aceitar esse caráter da tradução não significa admitir uma falha diante de uma suposta objetividade científica, mas simplesmente aceitar a natureza da tradução.

As escolhas tradutórias que tomei ao longo desse trabalho são fruto desse caráter. Elas representam e apresentam o meu olhar e entendimento sobre a obra de Barros, o qual, por sua vez, é fruto do olhar e do entendimento daqueles que leram e interpretaram o poeta e sua obra antes de mim – insiro-me, ativa e criativamente, nessa cadeia tradutória.

Para além disso, as escolhas que fiz também representam e apresentam critérios tradutórios específicos. Estes dizem respeito a um aspecto temático da obra; à mídia específica para a qual irei traduzir, sua potencialidade e seus limites na relação com os poemas; à estrutura física da obra de Barros e Pimentel e dos poemas; à linguagem de Barros e sua

forma; e ao espaço, à ambientação da obra. O principal critério, no entanto, dentro do qual se encaixam todos os demais, é dos *Umwege*, que abrangem os desvios e os rodeios enquanto guiais conceituais da obra de Barros. De alguma forma, os elementos que trago a seguir estão relacionados com esse topos, à medida que exigem ou sugerem um movimento de desvio ou rodeio, seja no espaço, no corpo, no caminho de entendimento.

Benjamin, ao definir a sua ideia de traduzibilidade, sugere que a obra de partida contém a sua própria lei tradutória. É preciso procurar nela os comandos, as regras, os caminhos. No caso desse trabalho, entendo os critérios tradutórios como descomandos do texto. Não são ordens pré-estabelecidas tampouco definições detalhadas de como se deve traduzir. O descomando é menos um comando, e mais um convite ao jogo, um sopro criativo que emerge no chão da obra. Optei por esse termo pela primeira vez quando organizei a II Oficina de Transver (2016), justamente por ele carregar uma noção de ordem e normatividade, que, porém, se quebra com a adição do prefixo, explicitando seu paradoxo. O descomando é aqui, também grito, que não tem relação com um grito de ordem, militar; é, antes, um grito de quebra, de criança quando brinca, um grito que ajuda a assegurar uma forma de existência.

Ao todo, são quatro descomandos ou critérios que estruturam as minhas traduções. Haveriam muitos outros. Mas, destaco mais uma vez, que enquanto um processo criativo, este também é um processo de edição – de cortes e tomadas de decisão. As reflexões sobre o desvio, aprofundadas no capítulo anterior, oferecem uma moldura para essas escolhas, esses critérios. Eles guiam meu processo tradutório se distinguem em dois níveis. Num primeiro, dizem respeito à estruturação das traduções-performances no espaço físico. Num segundo, dizem respeito à estruturação das traduções-performances no corpo. Sua distinção, no entanto, é apenas virtual, já que eles estão entrelaçados no ato da performance.

Descomando/ Critério 1: O espaço é o mato com a cidade

Como traduzir em corpo e no espaço urbano uma poesia que nasce palavra no Pantanal? O primeiro critério tradutório se dá a partir da relação entre esses dois espaços, do corpo e das letras do poeta e do meu corpo e minhas letras. Se a poesia de Manoel de Barros nasce no Pantanal, a minha tradução nasce na cidade. Mais do que isso: ela está condicionada a nascer na cidade. Isso revela um dos aspectos hermenêuticos dessa

empreitada tradutória. O caráter histórico se reflete não apenas nas escolhas de palavras, na atualização da linguagem verbal, mas também na atualização do corpo. O corpo que traduz, o corpo que é tradução – o meu corpo – se situa em outro contexto temporal e espacial. Assumir esse estado de re-criação espacial e temporal é o primeiro elemento tradutório a ser reconhecido. No entanto, dado que o canto do mato ecoa em toda a poesia de Barros, busco sempre me manter próxima de sua sonoridade – árvores, plantas, pássaros, trepadeiras entoam o som. O mato, inserido na cidade, no espaço urbano, é elemento tradutório.

Nesse espaço de “entre” – entre a cidade e o mato que lhe habita (ou seria a cidade que habita o mato?) –, desenvolvo as minhas ações. Esse *entre* é também o espaço de desvios e rodeios: a presença do mato e, mais do que isso, o enaltecimento dos elementos que se relacionam a ele, rompem com a estrutura rígida, de concreto, que compõe o espaço urbano; rompem com uma dinâmica corporal que impera e na qual não há espaço para reparar nesse canto do mato – seja ele o farfalhar das folhas no chão, o piar dos pássaros, o som das borboletas pousando num galho, o sapos que coaxam, as minhocas que se erguem no solo.

A escolha do espaço aberto, da cidade, em contraposição a um teatro, por exemplo, é justificável pela presença de elementos que evocam o mato, a natureza, tão relevante ao poeta e ao meu corpus tradutório, em especial. Mas essa escolha também revela um aspecto político ao qual se relacionam as performances. André Lepecki, em *Coreopolítica e coreopólicia* (2011/2012), desmistifica o entendimento de que cidades seriam meros espaços para cidadãos livres circularem, espaços que apenas servem de pano de fundo para a existência do que hoje representa mais da metade da população mundial.¹³⁸ A cidade é mais do que isso: ela impõe a seus habitantes diferentes coreografias, executadas inconscientemente pela maioria de seus moradores.

Lepecki fala sobre as coreografias presentes na cidade, e não se refere a elas metafórica ou alegoricamente. Coreografia é o que, segundo Lepecki, está na essência do que ele denomina de função política.

¹³⁸ Segundo estudo lançado em 2014 pela Organização das Nações Unidas (ONU), estima-se que 54% da população mundial habita áreas urbanas. Essa proporção deve crescer ainda em 66% até o ano de 2050, segundo informa o estudo. Há projeções que apontam para um acréscimo de até 2,5 bilhões de pessoas em áreas urbanas até 2050. Um dos pontos políticos chave desse aumento é uma urbanização sustentável. Disponível em: <http://www.un.org/en/development/desa/news/population/world-urbanization-prospects-2014.html> Acesso em: 13 Março 2018.

Ela [a coreografia] é, antes de tudo, a matéria primeira, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política – função essa que Hewitt (2005, p. 11) define como ‘a disposição e a manipulação de corpos uns em relação aos outros’ (LEPECKI, 2011/2012, p.46).

A organização, a disposição e a manipulação de corpos no espaço urbano, isto é, as coreografias às quais estão subjugados, evocam o entendimento da coreografia como uma “arte de comando”:

Este entendimento da coreografia [como uma arte de comando] implica, obviamente, no fato de que, como qualquer sistema de comando, a coreografia também implementa, demanda, produz e reproduz sistemas completos de obediência. Agora, é importante lembrar que, para Arendt, comandar e obedecer são relações essencialmente apolíticas ou anti-políticas. Como ela mesmo escreve em um dos fragmentos abrangendo Introdução à Política: “Falar como comando e ouvir como obediência” não podem ser “considerados, de fato, formas de fala e escuta” (2005: 118). Pode-se emitir comandos; pode-se ouvir e obedecer estes comandos. Mas esta troca não pode ser considerada como a função política da fala nem da escuta. Fala política e escuta política precisam permanecer movimentos abertos, não de comandos e suas implementações (como no caso de medidas políticas), mas um momento do que é político – cruzando o que é múltiplo, convergindo divergências, visando à liberdade. (LEPECKI, 2013, p.16).¹³⁹

¹³⁹ Trecho em inglês: “Such understanding of choreography [como uma arte de comando] obviously implies that, as with any system of command, choreography also implements, needs, produces, and reproduces whole systems of obedience. Now, it is important to remember that for Arendt, to command and to obey are essentially non- or antipolitical relations. As she writes in one of the fragments comprising Introduction into Politics: ‘To speak in the form of commanding and to hear in the form of obeying’ cannot be “considered actual speech and hearing’

O comando e a obediência a esse comando são atos não-políticos, como sugere o autor a partir de Hannah Arendt (1987). Nesse contexto, o ato político consistiria em tornar-se consciente da força desses sistemas coreográficos e de como eles impactam a cidade na relação com suas múltiplas dimensões – sociais e econômicas, linguísticas, raciais, de gênero, para citar algumas. Outro ato político, nesse contexto, é assumir o potencial que o espaço urbano, em si, oferece para que essas coreografias sejam alteradas. A cidade pode até não ser política, como diz Lepecki, mas oferece, literalmente, o solo no qual é possível construir uma nova política, ou novas coreopolíticas (cf. LEPECKI, 2011/2012). Nesse sentido, o autor levanta duas questões:

(...) Poderiam dança (ou ação política imaterial) e cidade (fazer legislativo-arquitetônico material) encontrar-se e renovar-se numa nova política do chão, numa coreopolítica nova em que se possa agir algo mais do que o espetáculo fútil de uma frenética e eterna agitação urbana, espetáculo esse que não é mais do que uma cansativa performance sem fim de uma espécie de passividade hiperativa, poluente e violenta que faz o urbano se representar ao mundo como avatar do contemporâneo? Podem a dança e a cidade refazer o espaço de circulação numa coreopolítica que afirme um movimento para uma outra vida, mais alegre, potente, humanizada e menos reprodutora de uma cinética insuportavelmente cansativa, se bem que agitada e com certeza espetacular? (LEPECKI, 2011/2012, p. 49).

Em outras palavras, o que Lepecki questiona é se, através dessa relação, seria possível dar vida à cidade. Revitalizar o espaço urbano soa como promessa eleitoral, e a potência desse desejo acaba se perdendo no uso cotidiano da língua. O que sugiro ao falar em revitalizar a cidade,

(2005:118). One may emit commands; one may hear and obey these commands. But such an exchange cannot be considered either the political function of speech or the political function of hearing. Political speech and political hearing must always remain an open movement, not of commands and their implementation (as in policies), but a movement of the political itself — crisscrossing the multitude, converging divergences, aimed at freedom.” (LEPECKI, 2013, p. 16).

bring the city alive, é uma poetização do espaço urbano, dar novas funções à cidade, tal qual cabe à poesia, à dança, à tradução – à arte em geral.

No texto “Art, Inactivity, Politics” (2007), Giorgio Agamben se refere ao que ele chama de “operação inoperativa da arte”. “O que é, de fato, um poema, se não uma operação linguística que torna a língua inoperativa, desativando suas funções comunicativas e informativas a fim de abri-la a novos usos possíveis?” (AGAMBEN, 2007, p. 140, tradução minha)¹⁴⁰. Da mesma forma, dança e performance, enquanto poesias incorporadas, podem abrir à cidade novas possibilidades de uso. E isto é um ato político.

(...) Precisamos mudar radicalmente a forma como nos acostumamos a pensar sobre o problema da relação entre a arte e a política. A arte não é uma atividade humana de natureza estética que pode, se necessário e em determinadas circunstâncias, obter também valor político. A arte é, em si, política, porque é uma operação que contempla e torna sentidos e ações comuns não-operacionais, abrindo-os, dessa forma, a novos usos possíveis. Por essa razão, a arte se torna de tal forma próxima da política e da filosofia que quase se funde com elas. (AGAMBEN, 2007, p.140, tradução minha)¹⁴¹.

A escolha do espaço urbano para as *traduações* não é, assim uma escolha aleatória, de fundo estético ou apenas porque me apraz. Ela é uma decisão hermenêutica, relacionada ao meu contexto histórico e espacial

¹⁴⁰ Trecho em inglês: “What in fact is a poem if not a linguistic operation which renders language inoperative by de-activating its communicative and informative functions in order to open it to a new possible use?” (AGAMBEN, 2007, p. 140).

¹⁴¹ Trecho em inglês: “ (...) we need radically to change the manner in which we are accustomed to think about the problem of the relationship between art and politics. Art is not a human activity of an aesthetic type which can, if necessary and in certain circumstances, also acquire a political significance. Art is political in itself, because it is an operation which contemplates and renders non-operational man’s senses and usual actions, thus opening them to new possible uses. For this reason art comes so close to politics and philosophy as almost to merge with them. ” (AGAMBEN, 2007, p. 140).

enquanto tradutor, como já explicitarei em outros momentos. Mas ele também evoca um potencial político entre a criação poética e recriação do espaço urbano e daqueles que habitam esse solo.

Após trazer uma série de relatos sobre performances realizadas por artistas de diferentes países (algumas das quais cito no capítulo 8 desse trabalho), a também performer Eleonora Fabião reflete sobre “a força da performance”: “(...) deshabituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas (...)” (FABIÃO, 2008, p. 237).

Realizar um trabalho de performance no espaço urbano da cidade é criar rachaduras para que o potencial poético, ao lado do potencial político, possa emergir no solo da normatividade; é abrir fendas para desvios coreográficos; é sugerir uma nova possibilidade de existência junto com o espaço urbano cidade – e não apesar dele; é também desvelar à obra de Barros uma camada nova camada tradutória.

Descomando/ Critério 2: A forma é a Desforma

“Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por aí a desformar” (BARROS, 2013[1996], p. 324), anuncia o poeta. Esse pequeno verso evoca, aqui, o segundo critério de tradução: o uso da forma pela desforma. Faço alusão, com isso, à forma da linguagem de Barros, que explora a forma pela invenção de uma desforma, de uma Língua Portuguesa que se assume a partir de sua agramática, epíteto dessa desformalização. Em sua obra, deforma o conhecido, tira da natureza da gramática as naturalidades e abre novos espaços para a existência e resistência da língua. “Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos — O verbo tem que pegar delírio.” (BARROS, 2015, p.66).

Assim, sendo o corpo a mídia do presente projeto tradutório, bem como o espaço em que ele se desenvolve, é no corpo que essa deformação e des-formação deve acontecer. É na criação de novas possibilidades de movimento, é no delírio do corpo que a poesia de Barros encontra seu espaço de tradução. Junto disso, a imagem desse corpo remete a três figuras recorrentes na poesia de Barros, o andarilho, os passarinhos e as crianças, cada um deles incorporando essa desforma em diferentes dimensões.

O andarilho é aquele que caminha sem rumo, que vagueia sem destino, sugerindo um corpo que anda sem a necessidade de um chegar. Barros dedica descrição sobre a fisiologia deste personagem (cf.

BARROS, 2013 [1996], p. 327). sobre a sua relação corporal, sua voz, seu gesto, com o espaço e o tempo. O andarilho porta, segundo Barros, uma linguagem de chão, nunca sabe onde chega, chegando, assim, sempre de surpresa; o andarilho não afunda estradas, mas as inventa. Deforma a relação com o caminho, deforma a relação com o corpo de certezas, de destinos.

Os passarinhos, por sua vez, sugerem um corpo que vai além do chão. Que vive na essência da liberdade. “Eles dominam o mais leve sem precisar ter motor nas costas. E são livres para pousar em qualquer tempo nos lírios ou nas pedras — sem se machucarem. E aprendi com eles ser disponível para sonhar.” (BARROS, 2015, p. 127). Pelos passarinhos, Barros alcança a dimensão da liberdade na sua linguagem, “dos sentidos desarticulados como a conversa dos passarinhos no chão a comer pedaços de mosca.” (BARROS, 2015, p. 117).

A figura da criança, por sua vez, incita a invenção de outros mundos. É ela profissional em inventar, com naturalidade, novos brinquedos com o velho, o sujo, o esquecido. “A gente havia que fabricar os nossos brinquedos: eram boizinhos de osso, bolas de meia, automóveis de lata” (BARROS, 2013, p. 83), relembra Barros, que anuncia com isso a força da criança na sua poesia: inspirado nela, ele corrompe os sentidos habituais da língua e cria brinquedos de palavras. “O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.” (BARROS, 2015, p. 66, grifo meu).

Esses três personagens, definidas pelo poeta como as fontes de sua poesia, são o ponto de partida para a linguagem de Barros e a referência para falar de sua forma de desforma. Elas criam impulso para outras existências – de visão, de existência, de percepção. São, por isso, também referência para a minha pesquisa e para minhas tentativas de deformação do corpo. Ora, se a palavra poética deve chegar “ao grau de brinquedo para ser séria”, como diz Barros (2013, p. 151), o mesmo também cabe ao corpo enquanto espaço de poesia.

A relação com a noção de desvio acontece nessa emergência de novas possibilidades corporais. O desvio, aqui, é o distanciamento de um corpo que executa, que meramente funciona e, sem corromper suas funções, apenas existe. Esse corpo funcional, anti-poético, pode ser medido segundo diferentes escalas: o corpo que trabalha, que senta, que percorre, que dorme, que executa. É um corpo que aparenta importâncias – executa as tarefas, alcança resultados. E por isso mesmo, acaba por perder seu encantamento. “A importância de uma coisa”, sugere o poeta, “não se mede com fita métrica bem com balança nem barômetros etc. A

importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produz para nós” (BARROS; PIMENTEL, 2013, p. 83). Pode esse corpo encantar?

Byung-Chul Han, em *A sociedade do cansaço* (2015), avalia essa relação do corpo anti-poético pelo ângulo social. Um corpo que não encanta, que apenas executa funções, reflete o princípio do desempenho¹⁴² que caracteriza a sociedade contemporânea. Dentro desse princípio, há certas premissas de movimento, que não oferecem nenhum desvio, isto é, nenhuma possibilidade criativa para o corpo. Uma das quebras possíveis se dá por meio da dança:

Quem se entendia no andar e não tolera estar entediado, ficará andando a esmo inquieto, irá se debater ou se afundará nesta ou naquela atividade. Mas quem é tolerante com o tédio, depois de um tempo irá reconhecer que possivelmente é o próprio andar que o entendia. Assim, **ele será impulsionado a procurar um movimento totalmente novo.** [...] Comparada com o andar linear, reto, a dança, com seus movimentos revolteantes, é um luxo que foge totalmente do princípio do desempenho.” (HAN, 2015, p.35, grifo meu).

A dança, com sua movimentação distorcida, é luxo, é excedente, quando comparada ao caminho linear reto que pressupõe o princípio do desempenho que impera. No entanto, esse excedente, que se aproxima até mesmo do inútil, parece ser justamente aquilo que todos desejam – as coisas inúteis são justamente a finalidade da vida, diria Leminski (2012). A dança e toda forma de performance artística¹⁴³, enquanto expressões

¹⁴² Em alemão, o autor fala da *Leistungsgesellschaft*, a sociedade de desempenho. O termo *Leistung*, em alemão, também se relaciona a noções de rendimento, produção e de performance. Essa palavra, aqui, assume uma forma distinta daquela que proponho ao longo do trabalho. A execução que implica uma performance evoca uma noção de eficiência e velocidade, como sugere a *Leistungsgesellschaft* de Byung-Chul Han.

¹⁴³ Não à toa, a obra de Barros impulsionou diferentes criações artísticas. Alguns exemplos: o espetáculo infantil “Crianceiras” (<http://www.crianceiras.com.br/manoel-de-barros/espetaculo>), o documentário “Só dez por cento é mentira” (<http://www.sodez.com.br/>), a peça teatral “O delírio do verbo”, com Jonas Bloch (<http://hojeemdia.com.br/almanaque/jonas->

dessa inutilidade, se mostram potencialmente como possíveis linguagens sonhadas para a tradução de Barros.

A língua deformada, que não serve para a comunicação, mas para a poesia – essa língua é a dança em letra. A poesia de Barros é uma incorporação verbal desse luxo ao qual se refere Byung-Chul Han (2015); é o caminho para instaurar um corpo sem órgãos, como sugere Deleuze a partir da noção do corpo do ator de Antonin Artaud (cf. DELEUZE, GUATTARI, 1999). É aquilo que identifica o corpo luminoso, o qual deve ser praticado tanto pelo ator, pelo dançarino, performer e improvisador:

Intensificar o corpo luminoso é quebrar a sua casca ou criar brechas na percepção para, então, retirar os estratos e perder a forma humana, isto é, abandonar o corpo organismo, desvelar-se, a fim de libertar o corpo intensivo. Para que o ator se torne um atleta afetivo, ele precisa se desfazer das amarras que o aprisionam em um corpo comum, em um corpo dócil, organizado, adestrado. (GOUVÊA, 2012, p. 87).

A forma também se reflete no tempo de poesia. O corpo não é apenas deformado, mas também o é o tempo. Na contramão dessa sociedade de desempenho, esse corpo que agora encanta também permanece. Não mais passa, mas para, repara. É um corpo que habita o espaço e, logo, infiltra-o com presença.

Tem algo na condição de habitar que pertence ao tempo. Como um primeiro pacto a ser aceito: demorar-se diante de si, das coisas e nas relações com elas, m o mundo que se cria a partir de um estado de presença. Pertencer ao tempo exige alguma permanência. Permanecer é contrariar o fluxo. Pode significar a gênese de um contrafluxo. Isso é criar um modo de vida. (BARDAWIL, 2016, p.34).

bloch-traz-pe%C3%A7a-sobre-obra-de-manoel-de-barros-1.399893), a exposição multimídia “Para encontrar o azul eu uso pássaros” (<https://leiagora.com.br/2017/12/24/exposicao-de-arte-homenageia-manoel-de-barros/>) .

Descomando/ Critério 3: O tema é a Insignificância

Barros levanta inúmeras temáticas ao longo de sua obra. Britta Morisse Pimentel, na edição de *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (2013), enfatiza algumas delas, tornando-as visíveis já mesmo no índice da obra. São elas o chão, a infância, a fotografia, as árvores, as águas e a insignificância. A essa última, em especial, pelo seu potencial de desvio, relaciono meu projeto tradutório e assumo-o enquanto terceiro critério de tradução.

Embora Pimentel limite o aspecto da insignificância a um capítulo único, é possível encontra-lo ao longo de toda obra. Pois a insignificância não é apenas fruto de uma escolha estética, mas reflete uma dimensão ética e política da poesia de Barros. Os outros eixos temáticos da obra também se entrelaçam ao solo da insignificância. As letras do poeta alçam as diferentes versões do insignificante a uma nova dimensão, na qual ganham espaço e são reconhecidas dentro de seu potencial poético.

A insignificância pode ser relacionada à alteridade ou àquilo que, durante a pesquisa, relacionei a sinônimos da estranheza. A dimensão da insignificância se concretiza enquanto uma resistência à normatização, à definição do que é ou não é “normal” ou “significante”. No âmbito da poesia de Barros, a insignificância perpassa as figuras desprezadas, aquilo que perde espaço no campo de visão e atenção, na definição corriqueira do que merece importância. Árvores, passarinhos, o chão, o lixo, mas também os velhos, a criança, os loucos, os andarilhos – tudo aquilo e todos aqueles que carregam o abandono social, têm lugar em suas letras. Não são apenas fontes da sua poesia, como citei anteriormente; são também matéria, aquilo que lhe dá forma.

Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma
e que você não pode vender no mercado
como, por exemplo, o coração verde
dos pássaros,
serve para poesia.
(BARROS, 2013[1970], p.136).

A poesia de Manoel de Barros absorve a insignificância das coisas e dos seres à margem e lhes confere um novo status: o de poesia, o de encantamento. Sua obra é composta “de trastes e restos” (BARBOSA, 2003, p. 55) que não são rejeitados pela sua natureza – pelo contrário, são enaltecidos justamente por serem assim.

As pobres coisas do chão são valorizadas porque elas são as próprias coisas e nada mais. Para elas não existe a grande frustração dos humanos que não sentem o que são, apenas percebem. Com isso, o poeta propõe a perda da razão como estratégia para se ver as coisas. A poesia não deve ser entendida, mas sentida. (BARBOSA, 2003, p. 55)

Enquanto tema, a insignificância permeia cada uma das *traduações* de diferentes formas. A pergunta que faço incessantemente é: onde estão as coisas que não vejo? Essa questão condensa esse terceiro critério e torna possível, na dimensão da performance, monumentar aquilo que não se vê como o faz o poeta:

Venho de pobres que empobreceram.
Restou-me por fortuna a soberbia.
Com esta doença de grandezas:
Hei de monumentar os insetos!
(Cristo monumentou a Humildade quando beijou os
Pés dos seus discípulos.
São Francisco monumentou as aves.
Vieira, os peixes.
Shakespeare, o Amor, A Dúvida, os tolos.
Charles Chaplin monumentou os vagabundos.)
Com esta mania de grandeza:
Hei de monumentar as pobres coisas do chão
mijadas de orvalho)
(BARROS, 2013 [1996], p.318).

Buscar o insignificante vem, ao mesmo tempo, da necessidade monumentá-lo, de prestar-lhe homenagem pela sua dimensão ínfima. Tentar fazer o “nada aparecer” (BARROS, 2013 [1996], p.318) é o trabalho do poeta que, em cada uma das *traduações*, assumo também para mim.

Descomando/ Critério 4: O corpus físico e seus fragmentos-imagéticos

O último elemento que integra os critérios tradutórios da pesquisa parte do corpus e de seu corpo físico. A arquitetura de *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (2013), com o posicionamento de fragmentos poéticos ao longo das páginas brancas, guia a construção das performances. As *traduações* buscam enaltecer dois aspectos desse estilo arquitetônico da obra: o caráter fragmentário, incompleto de cada um dos poemas, e o seu aspecto imagético.

Por se tratar de uma antologia poética, uma das características centrais de *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (2013) é uma apresentação fragmentada da obra e, também, dos poemas de Barros. Esses se apresentam em sua incompletude, e é a partir dessa natureza que passam a significar – ou ressignificar. Dentro da obra, esses textos descontextualizados sugerem, agora, um novo texto, a partir da relação com o espaço das páginas, com as imagens de Britta, às quais se encontram justapostos, com as traduções para o alemão.

Tendo isso em vista, busco instaurar essa relação de fragmentação e incompletude nas performances. A partir disso, opto por não colocar nenhuma referência ao poema de Barros que traduzo no momento da ação. Abro-me às novas possíveis leituras e relações que fazem, virtualmente, cada um dos passantes, ao cruzarem com a performance. Essas interpretações são desprendidas de uma relação visível com o texto de partida, mas enaltecem justamente o que essa mesma obra alude: há sentido também na incompletude.

A incompletude é o nascedouro de relações inesperadas e, por isso, traduzir incompletudes implica em conseguir habitar a estranheza de se saber incompleto. No momento das performances, apenas eu tenho ciência dos textos aos quais cada uma delas se dirige. Minha proposta tradutória, evidenciada por esse quarto critério, fornece um texto incompleto aos leitores da performance. Ainda se trata de uma tradução? Essa é uma pergunta razoável, tendo em vista que o ato tradutório implica numa relação direta com um texto de partida. Por outro lado, todo ato tradutório implica sempre também em um excedente de interpretação, mesmo quando a relação entre textos de partida e de chegada é explícita. A *tradução*, tal qual proponho nessa pesquisa, enfoca justamente nos excedentes, no espaço de interpretação que, mesmo em uma tradução de uma língua verbal A para outra B, se mantém em aberto.

Os poemas, que se exibem no corpo do texto como uma pintura presa a uma parede branca, enaltecem ainda um outro aspecto do corpus físico de *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (2013), que é a natureza pictórica dos textos de Barros. Ora, não é apenas as fotografias, mas

também a disposição e a forma dos poemas na obra que apontam para esse traço imagético.

Cada um dos seis poemas traduzidos, carregados de seu potencial imagético, se apresenta individualmente numa página de *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (2013). A aura de cada um dos poemas é de imagem: ocupa espaço, exige tempo. A estrutura das performances assume essa organização como princípio: cada poema será performado enquanto uma imagem que evolui na sua compreensão dentro de uma espécie de moldura. Os programas de cada performance são essa moldura. Dentro delas, as imagens se revelam – por vezes, são quase estáticas, por outras, em movimento. Elas estão, no entanto, centradas num espaço específico – um quadro no museu, um ponto no mapa, um traço numa linha torta, num caminho de desvios/rodeios.

Esse critério tradutório subentende a potência tradutória do corpo físico de *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (2013). Diferentemente dos outros critérios, esse último é menos de natureza intratextual, e mais de natureza imagética. O efeito sobre a performance é, nesse caso, no nível de sua arquitetura, de sua organização espacial. É o critério que explica, por exemplo, por que eu permaneço dentro de um traçado claramente delimitado, sugerindo essa relação com o poema sobre o papel branco da obra. Esse também é o critério que justifica o caminhar pela cidade em busca de espaços de performance. É como o virar de uma página na obra – esse movimento sempre leva a um novo espaço. O caminhar de um poema a outro, de uma performance a outra, relaciona-se a esse virar de páginas.

O caminhar é metáfora para um processo de leitura e, logo, de entendimento. Ele não se dá em linha reta, e cria sempre uma rota – entre as diferentes obras do poeta, entre as diferentes temáticas do autor, e no caso das performances, entre as diferentes ações sobre o espaço. A possibilidade de ir existe tanto quanto a de voltar. Contudo, assumindo que toda leitura (assim como toda a performance), é afetada pela natureza hermenêutica do percurso, todo o retorno implica também numa alteração.

A estrutura fragmentada e imagética dos poemas em *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (2013) sugere, em resumo, uma estrutura para a performance. Por isso, esse último critério se aproxima ao trabalho de um designer – trata-se do processo de desenhar, na página do chão, a natureza física dos poemas e a linha curva que os conectam uns aos outros, sempre de formas distintas. Cada performance é uma expressão

da natureza fragmentada e pictórica dos poemas. Elas instauram aquilo que o pensador tcheco Vilém Flusser denomina de “tempo de magia”.

Nesse sentido, a magia pode ser entendida aqui como “a existência no espaço-tempo do eterno retorno” (FLUSSER, 2005, p.7). O tempo de magia é, assim, aquele no qual “um elemento explica o outro, e este explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis.” (FLUSSER, 2005, p.7). *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (2013), através das relações significantes entre as diferentes imagens de natureza fragmentada – os versos em português, mas também os versos em alemão e as fotografias – me ajuda a erguer, no chão da cidade, essas relações de magia, que em um espaço de eterno retorno, vão se construindo, reconstruindo, destruindo pelos passantes.

10.3. O corpo verbal das *traduações*

Apresento a seguir o corpo verbal das *traduações*. Sugiro retomar o site com as imagens e os vídeos, ainda que o corpo a seguir se constitua de forma autônoma. A experiência visual pelos registros apenas expande a percepção.

Todos os trechos a seguir são compostos de uma mesma estrutura. Em primeiro lugar, estão as pré-histórias da performance, com divagações a respeito dos poemas e das relações que com eles teci. São pré-histórias porque antecedem a performance, mas compõe com ela inevitavelmente. No segundo momento, apresento as desexplicações dos atos. Trago os dados da realização da performance (local e data), o texto de partida com as referências específicas, o programa de cada performance, a pergunta-guia, uma pequena memória e, por fim, os relatos compostos pelas minhas lembranças, comentários externos – enfim, rodeios que conduzem a invenção de uma forma tradutória. Chamo-as de desexplicações no encalce do poeta:

Escrever nem uma coisa
Nem outra
A fim de dizer todas –
Ou, pelo menos, nenhuma.

Assim,
Ao poeta faz bem
Desexplicar
Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes
(BARROS, 2013 [1989], p.242)

Noto ainda que os comentários aqui se referem exclusivamente a dois de performances, registrados com o time do *Art Genossen Kreative Medienarbeit*. No site, trago também imagens feitas por outros fotógrafos de alguns atos. No entanto, o trabalho feito com o time do *Art* traz com mais força o aspecto do rodeio físico das performances, com o andarilhar pela cidade em busca de espaços de performance.

10.3.1 Tradução I

a) Pré-histórias

A primeira *tradução* parte do seguinte descomando: “Olhar para todos os lados/ Olhar para as coisas mais pequenas” (BARROS; PIMENTEL, 2013, p.77). Um pequeno poema, ao que parece, mas que carrega consigo a pré-história de um corpo maior:

Olhos Parados, a Mário Calábria

Ah, ouvir mazurcas de Chopin num velho bar,
domingo de manhã!
Depois sair pelas ruas, entrar pelos jardins e falar
com as crianças.
Olhas as flores, ver os bondes passarem cheios de
gente,
E, encostado no rosto das casas, sorrir...
Saber que o céu está lá em cima.
Saber que os olhos estão perfeitos e que as mãos
estão perfeitas.
Saber que os ouvidos estão perfeitos. Passar pela
igreja.
Ver as pessoas rindo. Ver os namorados cheios de
ilusões.
Sair andando à toa entre as plantas e os animais.
Ver as árvores verdes dos jardins. Lembrar das
horas mais apagadas.
Por toda parte sentir o segredo das coisas vivas.
Entrar por caminhos ignorados, sair por caminhos
ignorados.
Ver gente diferente de nós nas janelas das casas,
nas calçadas, nas quitandas.
Ver gente conversando na esquina, falando de

coisas ruidosas.
Ver gente discutindo comércio, futebol e contando
anedotas.
Ver homens esquecidos da vida, enchendo as
praças, enchendo as travessas.
Olhar, reparar tudo em volta, sem a menor
intenção de poesia.
Girar os braços, respirar o ar fresco, lembrar dos
parentes.
Lembrar da casa da gente, das irmãs, dos irmãos e
dos pais da gente.
Lembrar que estão longe e ter saudades deles...
Lembrar da cidade onde se nasceu, com
inocência, e rir sozinho.
Rir de coisas passadas. Ter saudade da pureza.
Lembrar de músicas, de bailes, de namoradas que
a gente já teve.
Lembrar de lugares que a gente já andou e de
coisas que a gente já viu.
Lembrar de viagens que a gente já fez e de amigos
que ficaram longe.
Lembrar dos amigos que estão próximos e das
conversas com eles.
Saber que a gente tem amigos de fato!
Tirar uma folha de árvore, ir mastigando, sentir os
ventos pelo rosto...
Sentir o sol. Gostar de ver as coisas todas.
Gostar de estar ali caminhando. Gostar de estar
assim esquecido.
Gostar desse momento. Gostar dessa emoção tão
cheia de riquezas íntimas.
Pensar nos livros que a gente já leu, nas alegrias
dos livros lidos.
Pensar nas horas vagas, nas horas passadas lendo
as poesias de Antão.
Lembrar dos poetas e imaginar a vida deles muito
triste.
Imaginar a cara deles como de anjos. Pensar em
Rimbaud,
Na sua fuga, na sua adolescência, nos seus cabelos
cor de ouro.
Não ter ideia de voltar para casa. Lembrar que a
gente, afinal de contas,
Está vivendo muito bem e é uma criatura até feliz.
Ficar admirado.

Descobrir que não nos falta nada. Dar um suspiro bom de alívio,
Olhar com ternura a criação e ver-se pago de tudo.
Descobrir que, afinal de contas, não se possui nenhuma queixa
E que se está sem nenhuma tristeza para dizer no momento.
Lembrar que não sente fome e que os olhos estão perfeitos.
Para falar a verdade, sentir-se quite com a vida.
Lembrar dos amigos. Recordar um por um.
Acompanhá-los na vida.
Como estão longe, meu Deus! Um aqui. Outro lá, tão distantes...
Que fez deste o destino? E daqueles?
Quase vai se esquecendo do rosto de um... Tanto tempo!
Ter vontade de escrever para todos os amigos.
Ter vontade de lhes contar a vida até o momento presente.
Pensar em encontrá-los de novo. Pensar em reuni-los em torno de uma mesa,
Uma mesa qualquer, em um lugar que a gente ainda não escolheu.
Conversar com todos eles. Rir, cantar, recordar os dias idos.
Dar uma olhadela na infância de cada um. Aquele era magro, Venício...
Aquele outro era gordo, Abelardo... Aquele outro era triste.
Ai, não esquecer jamais este último, porque era um menino triste.
Como andarão agora? Naturalmente, mais velhos. Talvez eu não conhecerei alguns. Naturalmente, mais senhores de si.
Naqueles, naturalmente, para quem o mundo deve ter sido menos bom.
Pensar que eles já vêm. Abrir os braços
Procurar descobrir, no mundo que os envolve,
Alguma voz que tenha acento parecido,
Algum andar que lembre o andar longínquo de algum deles...
Ah como é bom a gente ter infância!
Como é bom a gente ter nascido numa pequena cidade banhada por um rio.

Como é bom a gente ter jogado futebol no Porto
de Dona Emília, no Largo da Matriz,
E se lembrar disso agora que já tantos anos são
passados.
Como é bom a gente lembrar de tudo isso.
Lembrar dos jogos à beira do rio,
Das lavadeiras, dos pescadores e dos meninos do
Porto
Como é bom a gente ter tido infância para poder
lembrar-se dela
E trazer uma saudade muito esquisita escondida
no coração.
Como é bom a gente ter deixado a pequena terra
em que nasceu
E ter fugido para uma cidade maior, para conhecer
outras vidas.
Como é bom chegar a este ponto de olhar em
torno
E se sentir maior e mais orgulhoso porque já
conhece outras vidas...
Como é bom se lembrar da viagem, dos primeiros
dias na cidade,
Da primeira vez que olhou o mar, da impressão de
atordoamento.
Como é bom olhar para aquelas bandas e depois
comparar.
Ver que está tão diferente, e que já sabe tantas
novidades...
Como é bom ter vindo de tão longe, estar agora
caminhando
Pensando e respirando no meio de pessoas
desconhecidas
Como é bom achar o mundo esquisito por isso,
muito esquisito mesmo.
E depois sorrir levemente para ele com seus
mistérios...
Que coisa maravilhosa, exclamar. Que mundo
maravilhoso, exclamar.
Como tudo é tão belo e tão cheio de encantos!
**Olhar para todos os lados, olhar para as coisas
mais pequenas,**
E descobrir em todas uma razão de beleza.
Agradecer a Deus, que a gente ainda não sabe
amar direito,
A harmonia que a gente sente, vê e ouve.

A beleza que a gente vê saindo das rosas; a dor
saindo das feridas.
Agradecer tanta coisa que a gente não pode
acreditar que esteja acontecendo.
Lembrar de certas passagens. Fechar os olhos para
ver no tempo.
Sentir a claridade do sol, espalmar os dedos,
cofiar os bigodes,
Lembrar que tinha saído de casa sem destino, que
passara num bar, que ouvira uma mazurca,
E agora estava ali, muito perdidamente lembrando
coisas bobas de sua pequena vida.
(BARROS, 2013 [1947], p. 55-6-0, grifo meu).

Embora seja apenas um retalho, o excerto “Olhar para todos os lados, olhar para as coisas mais pequenas” traz em seus fiapos soltos um aspecto fundamental da poesia de Barros: o atentar às coisas insignificantes. Não à toa, está mínima é também o verso que abre o “Canto da Insignificância”, quarto capítulo da antologia *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (BARROS; PIMENTEL, 2013, p. 77). E embora o pequeno poema pareça sugerir justamente o contrário do texto do qual foi extraído – olhar para todos os lados versus olhos parados –, eles não se contradizem. Propõem um mesmo descomando – e um convite a um estado corporal.

Esse estado se inicia no olho, mas se resume apenas a esse órgão. Ora, o ato de olhar, por ser antes de tudo um ato de percepção, acontece no e através do corpo inteiro. Nasce um *corpólho* que, por completo, se encontra aberto à emergência sorrateira, singela, discreta, das coisas pequenas, das insignificâncias por cima das quais ele passa diariamente. E as coisas pequenas não são apenas as coisas-objeto, palpáveis, concretas, mas também as coisas-sentimento que nos animam, isto é, que nos habitam a alma. Aproxima-se daquilo que Paulo Leminski resumiu em uma palavra: os inutensílios.

O amor. A amizade. O convívio. O júbilo do gol. A festa. A embriaguez. A poesia. A rebeldia. Os estados de graça. A possessão diabólica. A plenitude da carne. O orgasmo. Estas coisas não precisam de justificação nem de justificativas. Todos sabemos que elas são a própria finalidade da vida. (LEMINSKI, 2012, p.85).

O alemão tem um verbo que remete a esse ato de passar por cima com o corpo-olhar, ignorando o que está em potência para ser visto, tanto no entorno, quanto no interno. Fala-se em *Übersehen*. Este verbo se relaciona a um comando autoritário, àquilo que já nos é automatizado, isto é, o “não ver”, o “ignorar” das coisas pequenas. O descomando ao qual me refiro é o convite que faz Barros, em seu poema, para o ato de ver.

Apesar de carregar esse prefixo de negação, o des-comando não é necessariamente um ato de oposição. Como introduzo no capítulo anterior, ele pode um desviar do óbvio e, no lugar de um ato de olhar por cima, convida a olhar para todos os lados, para as coisas mais pequenas:

Olhar as flores, ver os bondes passarem cheios de gente./ E, encostado no rosto das casas, sorrir. / (...)Ver as pessoas rindo. Ver os namorados cheios de ilusões. / (...)Ver as árvores verdes do jardim. / Olhar para todos os lados, olhar para as coisas mais pequenas,/ e descobrir em todas uma razão de beleza. (BARROS, 2013 [1947, p.55-56-59])

O pequeno verso recortado por Pimentel faz parte do passeio verbal-visual-corporal do narrador do poema “Olhos parados”. Há algumas marcações estáticas, outras indicando movimento, Juntas, as ruas, os jardins, os bondes passando, a igreja, as janelas das casas vão criando um ritmo de passagem temporal, que molda a trajetória do narrador pela cidade. Também os versos seguem uma estrutura que, embora sempre semelhante, ganha ritmo pelos verbos que se alteram no início. Todos eles, no entanto, sempre na forma infinitiva, marcam o propósito do narrador em enaltecer a fugidia simplicidade da vida. Eles evocam, ainda, uma atmosfera hedônica, marcada por sensações físicas, lembranças remotas e epifanias.

É precisamente o primeiro verso do poema que demarca e estabelece este sentimento de regozijar-se pela vida: “Ah, ouvir mazurcas de Chopin, num velho bar, domingo de manhã” (BARROS, 2013 [1947], p. 55). A primeira interjeição – um sonoro, profundo, aspirado “ah” que quase se escuta – é a marca escrita desse gozo de viver. Em outros formatos, ela permeia a descrição de seu passeio, estando virtualmente presente no início de todos os versos. Seguido dele, a menção às mazurcas de Chopin, ouvidas por ele num velho bar, numa manhã de domingo, reforça esta atmosfera de prazer. Além disso, esta referência, que é ao

mesmo tempo musical e corporal, marca um estado de espírito que acompanha o narrador ao longo do seu trajeto.

Quero me deter, neste momento, numa característica central desse poema, que é a alusão a uma ação que se repete em todos os versos, e que já mencionei anteriormente: a ação do olhar. Não tanto como substantivo, mas como verbo substantivado, o “olhar” se relaciona à complexidade do verbo “ver” dentro da obra de Barros:

A arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação
transvê.
É preciso transver o mundo.
(BARROS, 2013 [1996], p. 324).

O ato de percepção, inaugurado no olho, se alonga também para o ato de rememoração, de rever pela lembrança, e acompanha o narrador por seu andar. Essa lembrança também é um olhar – um olhar histórico, carregado de afetos passados. As marcações espaciais, a presença das coisas que vão emergindo aqui e ali ao longo do seu passeio, enquanto aquele narrador vê a cidade, se misturam às marcações de sua infância, de lembranças da família, dos amigos, do “futebol no Porto de Dona Emília, no Largo da Matriz (...), dos jogos à beira rio, das lavadeiras, dos pescadores e dos meninos do Porto” (BARROS, 2013 [1947], p.58).

O ato de lembrança é um ato de olhar mais sutil. Ele se dá num encontro não explícito entre o corpo que habita aquele espaço e as memórias de um outro corpo – o corpo da infância, o corpo que morou em outras cidades, que viajou, que conheceu outras vidas, que leu outros livros. O narrador de “Olhar parados” não estabelece esse fio claro do que vê, sente, pensa com o que lembra. Ela apenas lembra, enquanto segue seu passeio. “Lembrar da casa da gente, das irmãs, dos irmãos e dos pais/da gente. Lembrar que eles estão longe e ter saudades deles... /Lembrar da cidade onde se nasceu, com inocência, e rir/sozinho. Rir e coisas passadas, Ter saudade da pureza. /Lembrar de músicas, de bailes, de namoradas que a gente/já teve.(...)” (BARROS, 2013[1947], p.57).

O terceiro ato que evoca o narrador em seu trajeto é o de transver as coisas e o mundo através da imaginação. Transver é um ver que não se dá apenas através do olho. É, antes, um ato de olhar e percepção que prescinde mesmo estar de olhos abertos. “Por toda parte sentir o segredo das coisas” (...) sentir os ventos pelo rosto (...) sentir o sol” (BARROS, 2013 [1947], p.57), sugere o narrador em diferentes passagens, enquanto segue andando pelas ruas da cidade.

Transver é também um ato de desejo – desejo, por exemplo, de “escrever para todos os amigos, (...), de lhes contar a vida até o momento presente, (...) [de] reuni-los em torno de uma mesa, uma mesa qualquer, em lugar que a gente ainda não escolheu” (BARROS, 2013 [1947], p.58). Mas, mais do que isso, o transver é ato que está na própria motivação do poema. É um ato que vem do desejo de se transver a si mesmo, o próprio corpo, a própria percepção diante da vida. Um transver que renuncia o pensar – que deseja ver apenas o que é.

Em “O Guardador de Rebanhos”, de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro fala da sutileza que difere este ato de olhar singelamente para as coisas que nos entorna, do ato de pensar estas mesmas coisas:

Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender.
O Mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...
(PESSOA, 1946).¹⁴⁴

Caeiro sugere um modo de relação com o mundo que é de simplicidade. Talvez exista uma metafísica das árvores, como ele questionaria adiante, mas a mera simplicidade de ver, sem deixar que o pensamento imponha limite ou forma para o estado de coisa das coisas, é o que mais lhe encanta.

De maneira análoga ao que sugere Caeiro, também o poema de Barros é, nesse sentido, uma exaltação a essa simplicidade, um júbilo às coisas que não precisam ser processadas por uma lógica de pensamento. Sua presença – o sentir do sol, o sentir dos ventos pelo rosto – é suficiente para aproximar o narrador dessa sensação de felicidade plena, de gozo absoluto, uma sensação semelhante ao que Clarice Lispector tantas vezes chamou de estado de graça:

Quem já conheceu o estado de graça reconhecerá o que vou dizer. Não me refiro à inspiração, que é uma graça especial que tantas vezes acontece aos que lidam com arte. O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se viesse apenas

¹⁴⁴ PESSOA, Fernando. “O Guardador de rebanhos” (1946). Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1463> Acesso em: 14 Março 2018.

para que se soubesse que realmente se existe. Nesse estado, além da tranquila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão, tão leve. E uma lucidez de quem não adivinha mais: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Não perguntem o quê, porque só posso responder do mesmo modo infantil: sem esforço, sabe-se. E há uma bem-aventurança física que a nada se compara. **O corpo se transforma num dom.** E se sente que é um dom porque se está experimentando, numa fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente (...). Passa-se a sentir que tudo o que existe — pessoa ou coisa — respira e exala uma espécie de finíssimo resplendor de energia. A verdade do mundo é impalpável. (LISPECTOR, 1968, s/p, grifo meu)¹⁴⁵.

Enquanto passeia pela cidade, o corpo do narrador do poema se transforma nesse dom do qual fala Clarice. Um corpo que é, já em seu início, envolvido por este estado de graça, ao sair pelas ruas levada pelas mazurcas de Chopin. “Ah, ouvir mazurcas de Chopin num velho bar, domingo de manhã! /Depois sair pelas ruas, entrar pelos jardins e falar com as /crianças. Olhar as flores, ver os bondes passarem cheios de gente, /E, encostado no rosto das casas, sorrir... (BARROS, 2013[1947], p.55).

Retomo, aqui, o que havia já comentado brevemente sobre esta referência musical e corporal que traz o poema. Noto que a alusão às mazurcas de Fryderyk Chopin dita não tanto o ritmo deste trajeto, mas certamente o estado de espírito ou ânimo de seu protagonista.¹⁴⁶ Ouvir a composição de Chopin ilumina o estado de espírito que habita o narrador no momento em que inicia seu percurso pela cidade.

As mazurcas formam a base da obra de Chopin. Foram quase 60 composições desse gênero, marcadas por uma melodia inventiva e

¹⁴⁵ Cf. LISPECTOR, Clarice. “Estado de graça” (1999[1968]). Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/05/24/jornal/6-de-abril-de-1968-estado-de-graca--trecho-26545056> Acesso em: 14 Março 2018.

¹⁴⁶ Sugiro fazer aqui uma pausa na leitura do texto para ouvir repetidas vezes a seguinte gravação da mazurca em D maior, Opus 33 N ° 2, criada por Chopin entre 1836 e 1838, na interpretação pelo pianista Arthur Rubinstein: *Chopin Mazurka Op.33 No.2 By Arthur Rubinstein (42/154)* <https://www.youtube.com/watch?v=P7LDXdfO5o>.

animada. Elas se originam das tradicionais músicas e danças folclóricas polonesas, incluindo as variações correspondentes às diferentes regiões do interior da Polônia, onde nasceu e cresceu o próprio compositor. A importância deste ânimo, desta intensidade que marca as composições de Chopin, é ilustrada numa pequena anedota: o pianista polonês Artur Rubinstein, quando foi gravar o set completo de mazurcas de Chopin, entre 1938 e 1939, teria reproduzido aos produtores alguns passos das danças folclóricas polonesas a fim de mostrar a eles o caráter da obra.

Não à toa, o relato da personagem de “Olhos parados” pela cidade, marcada pelos atos de ver, rever e transver que se entrecruzam, sugere uma dança em que o movimento não é ditado formalmente pelo compasso ternário da mazurca, mas, antes, pelo ânimo que este ritmo convoca de quem o escuta. O narrador do poema, assim, se lança ao passeio, animado pela pulsação de um Chopin que toca num velho bar, domingo de manhã – e leva também consigo o seu leitor e a sua leitora.

De forma semelhante ao narrador do poema, a bailarina e coreógrafa Isadora Duncan, ícone da dança moderna no início do séc. XX, conduz seus espectadores por sentimentos parecidos ao coreografar, em 1902, uma série de mazurcas de Chopin. Também a mazurca em D maior, Opus 33 N^o 2, que menciono acima, é dançada em um quarteto, em 2001, no âmbito do Projeto Mazurca, ou *The Mazurca Project*¹⁴⁷. O nome da coreografia – ANIMA/ ANIMUS – se alinha a esta sensação, este espírito que emerge da composição de Chopin.¹⁴⁸

A desenvoltura das bailarinas na peça de Duncan revela algo que é menos explícito quando colocado em palavras. Uma espécie de leveza, um regozijar-se pela vida, uma dança que evoca um sentimento semelhante àquele que permeia o poema de Barros. Coreografada em 1902¹⁴⁹, a peça teria sido criada durante o período lírico da bailarina, entre 1900 e 1910, cuja inspiração maior para criação vinha da natureza. Seus trabalhos são apresentados enquanto “dança-poemas autobiográficos”,

¹⁴⁷ Informações sobre The Mazurka Project: Dances by Isadora's Mazurka Project. Disponível em: http://dancesbyisadora.com/Past_events.html Acesso em: 14 Março 2018.

¹⁴⁸ Aqui, sugiro deixar de lado este texto e acessar “Dances by Isadora – Mazurka.” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PluxPztNJBw>. Acesso em: 14 Março 2018.

¹⁴⁹ Disponível em: <http://www.isadoraduncanarchive.org/repertory/17/> Acesso em: 14 Março 2018.

acompanhados de composições de valsas de Schubert e mazurcas, valsas e prelúdios de Chopin.¹⁵⁰

Ouso transver o poema e o as dançarinas de Duncan, ao coloca-los em relação, ao criar um espaço para coabitarem. Através do ânimo que habita as bailarinas – o movimento enérgico dos braços, pernas e cabeça, o ritmo acelerado e jubiloso, o corpo pleno de vida – imagino, inventivamente, também o narrador de Barros. E da mesma forma, transvejo nestes movimentos um certo desejo de contemplar as inutilidades da vida.

Nesse vagar de associações, um rodeio assumido, o poema de Barros me conduz ainda a um outro espaço. Em um texto sobre a relação entre tradução e performance, Gabriele Brandstetter discorre sobre a ideia de movimentos *out of synch* – ou fora de sincronia – a partir do protagonista do romance *Antes da tempestade* (Vor dem Sturm), de Theodor Fontane.

Na estória, lembranças da guerra napoleônica na Rússia entram em fricção com o colapso psicológico do protagonista – estão, portanto, “*out of sync*”, fora de sincronia. Confuso e desamparado, Lewin, o protagonista do romance, busca um caminho para sair de Berlim. Ao chegar num vilarejo, se depara com a hospedaria “Zur Neuen Welt” (Novo Mundo). Ele ouve a música, vê os jovens casais dançando no salão e, do lado de fora, observa os movimentos. “Ele acompanhava o ritmo com o pé direito e se regozijava dançando. “Quem não gostaria de estar ali!”” pensa Lewin. No entanto, sua inquietude interior o leva a seguir adiante. Ao fundo, ele ainda escuta a música escocesa dançante, enquanto retoma a marcha do seu passo. Mas ele não consegue se sincronizar, pois o compasso dançante da música invade o compasso rígido de sua marcha. Ele está fora de sincronia, “*out of sync*”. “Lewin, enquanto prossegue, tenta retomar o ritmo de sua andada. Funciona por um tempo, mas o ritmo da dança é mais forte. Saindo, volta e meia, do ritmo forçado de sua marcha, ele caminhava ao longo da estrada

¹⁵⁰ Disponível em: <http://www.isadoraduncan.org/booking-us/performances/repertory/duncan-choreography> Acesso em: 14 Março 2018.

de choupos, numa alternância curiosa de dança e marcha.” Seus passos escapam do compasso regular. O movimento do salto da dança escocesa, (“Écossaise”) interrompe o compasso de sua marcha. (BRANDSTETTER, 2016, p.392, tradução minha).

O contexto é completamente distinto daquele em que se encontra o narrador de Barros. No entanto, a relação que se cria entre a música que o personagem ouve, abafada pela janela através do qual observa os pares dançando no interior do salão, é semelhante à que estabelece também o narrador de “Olhos parados”. Nos dois casos, há como um prenúncio ao movimento que segue: a mudança do compasso da marcha, ou à fricção que a música provoca entre o ritmo do andar e o da música, um movimento *out of sync*, no caso de Lewin; o andar entusiasmado – cheio de Deus, como sugere a etimologia da palavra – que percorre o corpo do narrador de Barros. No caso deste último, a música não provoca uma alteração direta no compasso de sua caminhada, mas determina um estado corporal, uma predisposição de ânimo para aquele passeio e um ritmo jubiloso, acelerado, quase em saltos, como no caso das bailarinas de Duncan.

Já falei sobre a natureza do passeio do narrador. Destaco agora o passeio, em si, esse ato que evoca, etimologicamente, o ato de dar um passo, deslocando o corpo de um pé a outro à medida que se caminha numa certa direção. Embora seja sinônimo de termos como vaguear, vagar, errar, “passear” se diferencia destes últimos por não sugerir, diretamente, a noção de perder, de andar sem destino e sem delimitação temporal. “Passear” remete, da forma como usualmente empregado, a uma atividade de lazer, que se dá por um período de tempo, num certo espaço previamente fixado ou não.

O que acontece com o sentido desse verbo quando relacionado a termos vizinhos? Vaguear, vagar, errar, vagabundear carregam todos um menor índice de utilidade do que passear. São poesia no andar. São o desandar, isto é, aquele andar que para nada serve a não ser: apenas ser o que é. Partindo disso, sugiro que o narrador de “Olhos parados”, levado pelo impulso sensorial das mazurcas de Chopin, se coloca em um passear que é muito mais um vaguear, um errar pela cidade, um movimento que se desenvolve sem regra, à toa, como revelam alguns trechos do texto: “Depois sair pelas ruas, entrar pelos jardins e falar com as crianças. Passar pela igrejas./(...)Sair andando à toa entre as plantas e os animais./(...)Entrar por caminhos ignorados, sair por caminhos/

ignorados.” (...) (BARROS, 2013[1947], p. 55-56). O vaguear, o movimento errante do narrador, é uma clara alusão ao andarilho, personagem que, com frequência, aparece nos textos de Barros. Ao longo da poesia de Barros, o andarilho aparece como uma figura que incorpora uma relação anti-utilitarista com o tempo e espaço. O andarilho quebra com a ideia de direção, de linearidade – é, antes, um corpo em curva, talvez por isso tão intensamente relacionado com o chão.

No poema “O andarilho”, do *O livro sobre nada* (2013 [1996]), Barros traz a seguinte nota-de-rodapé sobre a fisiologia desta personagem (note que a descrição a seguir vem alocada ao pé da página, no espaço mais ao chão do livro):

Penso que devemos conhecer algumas poucas cousas sobre a fisiologia dos andarilhos. Avaliar até onde o isolamento tem o poder de influir sobre os seus gestos, sobre a abertura de sua voz, etc. Estudar talvez a relação desse homem com as suas árvores, com as suas chuvas, com as suas pedras. Saber mais ou menos quanto tempo o andarilho pode permanecer em suas condições humanas, antes de se adquirir do chão a modo de um sapo. Antes de se unir às vergôntees como as parasitas. Antes de revestir uma pedra à maneira do limo. Antes mesmo de ser apropriado por relentos como os lagartos. Saber com exatidão quando que um modelo de pássaro se ajustará à sua voz. Saber o momento em que esse homem poderá sofrer de prenúncios. Saber enfim qual o momento em que esse homem começa a adivinhar. (BARROS, 2013 [1996], p. 327).

O andarilho e o narrador conjugam, juntos, esses verbos vizinhos – passear e vaguear. Embora em diferentes momentos poéticos, vagueam, vagabundeiam, apoiados no corpo um do outro, por cidades distintas. Erram com o corpo e com o corpo criam um traço desse errar pelo chão, um traço torto, que à medida que se cria, se desenha, também se apaga.

b) Desexplicações

Performance do dia 4 de agosto de 2017, Hermannplatz, Neukölln, Berlim

Texto de partida: “Olhar para todos os lados/Olhar para as coisas mais pequenas.” (BARROS; PIMENTEL, 2013, p.77).

Programa da performance: Voltar o olhar e o corpo para o chão; Explorar o espaço, abrindo o olhar às coisas “mais pequenas”; Coletar os achados individualmente com a mão; Ordená-los numa linha que ligue dois lados (a linha deve estar num local de passagem); Ao término da linha, deixar o espaço.

Pergunta: O que eu não enxergo no chão?

Memória: “Ainda na Hermannplatz, quase duas da tarde, faz calor, faz sol. Acabei de fazer, com mais cinco fotografos, duas performances. Olhar para todos os lados, Olhar para as coisas mais pequenas, rodava em minha cabeça como um mantra. As pessoas saindo do metro, passando por cima, parando e perguntando o que eu estou fazendo, os pés que passavam por ali e olhavam a linha, as pequenas cabeças desviando, os pés que passavam e não enxergavam, pés sem olhos. Fiquei cerca de 30 minutos olhando para o chão, uma escavação do chão, criando aquele corpo, aquele estado interno de olhar para baixo, para as coisas que não são vistas. É um esforço tão grande. Ganhei uma banana de um senhor que parou para me contar que foi no Biergarten, falei com a senhora que ficou feliz de me encontrar. Não é sobre mim, sobre o meu corpo, mas sobre o que se cria naquele desvio entre as pessoas, o espaço. O texto que se cria é efêmero, móvel, elástico, se cria com aquele espaço, não existe fora daquele espaço.”

*

Volto aqui à motivação inicial de todas essas elocubrações, o verso “Olhar para todos os lados/ olhar para as coisas mais pequenas” (BARROS; PIMENTEL, 2013, p. 77). Como todos os outros versos que compõe a obra *Canto do Mato – Gesang des Dickichts*, este não aponta para uma tradução final. Antes, abre a mim, corpo-tradutora, uma série de traduções possíveis. Há demasiados caminhos, e a dificuldade da tradução habita exatamente nisto. Muitos caminhos é o mesmo que nenhum caminho, sussurraria Barros. Nenhum caminho, por sua vez, é a maldição dos poetas (cf. BARROS, 2013 [1989], p.241) – e, acrescento, de quem traduz também.

Este poema foi um dos primeiros que traduzi. Ao lado das infinitas traduções virtuais, isto é, das possíveis traduções que ele permitia e ainda e permite, tive de fazer diversas escolhas, justificadas pelos critérios tradutórios que desenvolvo à frente. Reforço aqui o caráter fundador que atribuo a ele, pois foi a partir dele que criei um fundamento para as demais traduções.

A partir desse verso, entendi a dimensão da ação. É dela que parto para traduzir, da ação que o verso revela e também dos espaços onde a ação se desvela, nesse caso, o corpo e o chão. O corpo está no verbo que se repete: olhar, olhar de novo. O ato não se restringe apenas ao órgão físico de onde parte o olhar, mas ao corpo inteiro que assume este movimento. O chão, por outro lado, emerge da direção do olhar que o verso sugere, isto é, para todos os lados, para as coisas pequenas. Não há, com efeito, nada que explicita o chão enquanto foco do olhar. Mas estabeleço este espaço a partir do próprio Barros e seu constante retorno ao chão enquanto espaço de ação ao longo de sua obra. O chão de Barros é onipresente: é o chão onde o poeta cresceu brincando entre formigas (cf. BARROS 2015, p.18); o chão por onde ele enverga suas palavras (cf. BARROS, 2013 [1980], p.168); o chão que abriga as pobres coisas mijadas de orvalho (cf. BARROS, 2013 [1996], p.318); o chão do qual se adquire o andarilho (cf. BARROS, 2013 [1996], p. 327). Assim, é na relação olho-corpo-chão que começo a entender a ação e, logo, a possibilidade tradutória deste verso.

Começo a circular pelo espaço, voltando aos poucos meu olhar e meu corpo para o chão. Vou passeando, instaurando no meu corpo o andar andarilho. Abro-me àquilo que o espaço me oferece, detenho meu olhar por um instante em algum passante, penso em alguma coisa a fazer no dia seguinte, concentro-me no chão e desconcentro-me, sinto o cheiro do falafel frito na barraca ao lado. Até que, enfim, decido-me por um trecho de passagem: do final da rua até o começo de um cabo no chão. Começo, então, a dispor em linha reta, de um ponto a outro, coisas encontradas no chão. Assim acontece minha entrada no espaço performático.

Ao falar em “coisas”, refiro-me justamente a esses elementos sem nome, aquilo que habita o espaço fora do olhar, o chão da percepção. Coisas são cheias de abandono: é a bituca de cigarro, o caroço de uma fruta, as gramíneas arrancadas do chão, as folhas de outono, as pedrinhas, as formigas, o pedaço de plástico, o fósforo, o copo. O corpo também reflete esse propósito, à medida que se volta completamente ao chão. Não apenas a esse chão metafórico, mas ao chão literal. O programa da ação também consiste em fazer o corpo ir ao chão para pegar as coisas e colocá-

las na linha, que vai tomando forma aos poucos, que vai criando espaço para as coisas insignificantes significarem. Daí o corpo virar coisa também para quem por ali passa.

A linha se forma e corta, de um lado a outro, o espaço urbano no qual a performance se desenrola. Os outros corpos, naquele momento, sofrem inevitavelmente um desvio, seja desviando para não pisar em cima, seja diminuindo a velocidade, seja parando para olhar o que acontece no chão. O desvio vem no corpo de quem cruza com a poesia deitada no chão. Esse movimento faz o chão subir, ganhando vida a partir da pequena ordem que se estabelece ali. Olhar para todos os lados, olhar para as “coisas mais pequenas” é um descomando poético para mim, que cria a linha, e para aqueles e aquelas que passam pelo espaço.

A aplicação do programa também se vincula aos critérios da performance, que são os mesmos para cada ação, mas com diferente força conforme o ato. No caso dessa primeira performance, o espaço enquanto critério é o chão da cidade, que se mescla ao chão do mato. Em Berlim e em Florianópolis, onde fiz essas performances, há elementos da natureza que se misturam com o concreto. Por outro lado, pouco se vê do que carrega esse chão – nem os pedaços de cidade nem os de mato. As folhas e os copos de plástico, os restos, o lixo, tudo se esconde debaixo de um cobertor de invisibilidade. Nada se vê até que o olha seja perturbado. O chão tem potencial para ser visto, mesmo que no espaço urbano, pouco se veja minhocas e lesmas.

O segundo critério, a forma pela desforma, se cria pela linha. O desalinhar se dá pela linha. O traço desenhado no solo que pede leitura é a hermenêutica se apresentando concretamente. Nesse primeiro ato, em que instaurou uma linha no chão de passagem, o ato de leitura da linha precisa acontecer ali. É por esse ato que nasce o desviar. A desforma não se relaciona apenas ao corpo de quem passa, não é apenas uma linha que deve ser ultrapassada no meio do caos urbano. É também a desforma de meu corpo, um corpo que se volta para o chão, que perde o sentido da utilidade. É um corpo de repetição: olha para todos os lados, para as coisas mais pequenas, toma para si o que vê e dispõe numa ordem qualquer cada uma dessas coisas, para depois voltar. É como um verso sem ponto que sempre volta ao início é como um verso sem ponto que sempre volta ao início. Poderia repetir aquela mesma cena por horas. Estabeleço meus começos e meus fins, no entanto, pelo espaço, pela linha que desenho de um ponto a outro.

A desforma também vem em forma de dor. Após esse mesmo ato primeiro, por exemplo, sinto uma dor no pescoço por ficar com o olhar –

que é o corpo todo – voltado para baixo. É uma postura tão contrária àquela que demanda a regra imperativa do espaço social, urbano: olhar para frente, sempre com o horizonte em perspectiva. Ao olhar para o chão, o tempo ganha uma concretude factual: não há mais possíveis, coisas que ainda não vemos, não há um futuro. Só existe aquele presente, e aquelas coisas, e a realidade que elas carregam e para as quais me carregam.

Os elementos do chão encarnam a insignificância e o lugar que a ela cabe: para fora do campo de visão. Eles refletem o terceiro critério tradutório. Assumo-os aqui da forma que são, e ao organiza-los em uma linha, ganham a atenção de quem passa. São monumentadas pela repentina presença que adquirem aos olhos dos outros. Esse é o paradoxo da insignificância: à medida que a organizo no espaço, ela passa a significar. Ao virar ordem, ela passa a importar. Nesse momento, os corpos que cruzam o espaço reduzem a velocidade para não pisar sobre a linha. Não percebem que se trata do mesmo lixo, dos mesmos “inutensílios” que compõem o solo da cidade. É como se, de repente, as coisas do chão estivessem encantadas.

O quarto critério se dá pela criação de uma imagem que congela, no espaço, o poema. Como uma fotografia, é preciso parar, reparar, tomar tempo para entender aquela linha que agora corta a cidade, sangrando seu próprio lixo. Essa performance assume, ainda, o estado fragmentário daquele poema do qual emerge. Não há contexto, não há o que explique, a não ser o meu corpo. Mas são poucas as pessoas que vem me perguntar do que se trata. A criação de uma imagem efêmera, a construção dessa imagem, que se relaciona com as outras imagens do livro pouco interessa. O que se vê (se é que se vê) é agora uma pequena estrutura, uma pequena linha, como aquele pequeno verso sobre o papel. Desenho o próprio poema sobre o papel da cidade.

10.3.2 Tradução II

a) Pré-histórias

A segunda *tradução* parte do verso “Desfazer o normal há de ser uma norma” (BARROS; PIMENTEL, 2013, p.78), que, por sua vez, integra o seguinte trecho de prosa poética do Barros.

Noosso Profe. de latim, Mestre Aristeu, era magro e do Piauí. Falou que estava cansado de genitivos,

dativos, ablativos e de outras desinências. Gostaria agora de escrever um livro. Usaria um idioma de larvas incendiadas. Epa! o profe. falseou – ciciou um colega. Idioma de larvas incendiadas! Mestre Aristeu continuou: quisera uma linguagem que obedecesse a desordem das falas infantis do que as ordens gramaticais. **Desfazer o normal há de ser uma norma.** Pois eu quisera modificar nosso idioma com as minhas particularidades. Eu queria só descobrir e não descrever. O imprevisto fosse mais atraente do que o déjà visto. O desespero fosse mais atraente do que a esperança. Epa! O profe. desalterou de novo – outro colega nosso denunciou. Porque o desespero é sempre o que não se espera. Verbi gratia: um tropicão na pedra ou uma sintaxe insólita. O que eu não gosto é de uma palavra de tanque. Porque as palavras do tanque são estagnadas, estanques, acostumadas. E podem até pegar mofo. Quisera um idioma de larvas incendiadas. Palavras que fossem de fontes e não de tanques. E um pouco exaltado o nosso profe. disse: Falo de poesia, meus queridos alunos. Poesia é o mel das palavras! Eu sou um enxame! Epa!...Nisso entra o diretor do Colégio que assistira a aula de fora. Falou: Seo Enxame espere-me no meu gabinete. O senhor está ensinando bobagens aos nossos alunos. O nosso mestre foi saindo da sala, meio rindo a chorar. (BARROS, 2006, x, grifo meu).

Na tentativa de agramaticar a gramática, despindo-lhe de suas normalidades, o professor de Latim (a que outro personagem poderia caber a função de pregador de normas?) não consegue retraindo seu interesse em desver a língua. Mas o imprevisto, o desespero, que são os incêndios de larvas no idioma, eram indesejados no espaço da aula. Os alunos denunciavam os tropeços do professor, poeta invisibilizado, que também tentava atravessar os seus alunos com palavras de fonte ao invés de palavras de tanque.

A postura de Mestre Aristeu evoca ainda a do Padre Ezequiel, primeiro professor de “agramática” de Barros (cf. BARROS, 2013 [1993], p.294). Naquele poema, referido no capítulo anterior, o sacerdote exime o poeta, ainda criança, de qualquer culpa, quando esse admite seu

gosto pela doença das palavras. Com a sua “agramática”, Barros celebra a expressão de sua subjetividade, uma ruela que ele desenha no mapa da língua. O prefixo “a-” sugere a forma desse caminho: a negação. Uma “agramática” se entende pelo o que a gramática não é: correção, uso normatizado da língua. Por outro lado, uma “agramática” também não rejeita a gramática completamente, pois se é na profundidade que os atravessamentos ocorrem, é na superficialidade da língua que eles transbordam.

Essa relação evoca a diferença entre o que Wittgenstein, em suas *Investigações Filosóficas* define por gramática superficial e gramática profunda, como reflete Markewitz (2015).

(...) A gramática superficial, equivalente, por exemplo, às regras linguísticas que se aprende na escola, parece se distanciar bastante da ideia de rodeio: ela apresenta os meios diretos. A gramática profunda, por outro lado, fala das maneiras de uso de palavras, que são mais do que uma posição na estrutura sintática. As palavras podem, na gramática profunda, deixar igualmente sua posição, e ligar-se a maneiras de uso que nós entendemos como formas de atividade. Assim dá-se o passo do livro de gramática para o mundo. (...) (MARKEWITZ, 2015, p. 151, tradução minha)¹⁵¹.

A sala-de-aula seria o espaço por excelência do ensino da gramática superficial, mas nem tanto de sua reverberação – o poema “Aula” exibido acima, do qual parte o verso da segunda *tradução*, ilustra essa relação e coloca contorno na observação de Wittgenstein. A poesia, por sua vez, é o espaço privilegiado da gramática profunda. Nos limites desse trabalho, interessa entender que um uso específico da gramática, dentro de um contexto também específico de jogos de linguagem

¹⁵¹ Trecho em alemão: “(...) Die Oberflächengrammatik, gleichbedeutend etwa mit den Sprachregeln, die man in der Schule lernt, steht dem Umweg scheinbar ganz fern: Sie gibt die direkte Handhabe. Tiefengrammatik dagegen spricht von Verwendungsweisen von Wörtern, die mehr sind als eine Position im Satzbau. Die Wörter können in der Tiefengrammatik gleichsam ihre Position verlassen, können sich mit Verwendungsweisen verbinden, die wir als Tätigkeitsformen verstehen. Der Schritt aus dem Grammatiklehrbuch in die Welt wird getan. (...)” (MARKEWITZ, 2015, p. 151).

(*Sprachspiele*), sempre gera pluralidades, isto é, sempre produz desvios linguísticos.

Quantas espécies de frases existem? Afirmção, pergunta e comando, talvez? – Há inúmeras de tais espécies: inúmeras espécies diferentes de emprego daquilo que chamamos de ‘signo’, ‘palavras’, ‘frases’. E essa pluralidade não é nada fixo, um dado para sempre; mas novos tipos de linguagem, novos jogos de linguagem, como poderíamos dizer, nascem e outros envelhecem e são esquecidos. O termo ‘*jogo de linguagem*’ deve aqui salientar que o falar da linguagem é uma parte de uma atividade ou de uma forma de vida. (WITTGENSTEIN, 1996, p. 35).

O *homo ludens*, esse homem que é na sua essência jogador, também joga no nível da língua.

(...) a função criadora a que chamamos poesia [tem] suas raízes numa função ainda mais primordial do que a própria cultura, a saber, o jogo. Enumeremos uma vez mais as características que consideramos próprias do jogo. É uma atividade que se processa dentro de certos limites temporais e espaciais, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas, e fora da esfera da necessidade ou da utilidade material. O ambiente em que ele se desenrola é de arrebatamento e entusiasmo, e toma-se sagrado ou festivo de acordo com a circunstância. A ação é acompanhada por um sentimento de exaltação e tensão, e seguida por um estado de alegria e de distensão. Ora, dificilmente se poderia negar que estas qualidades também são próprias da criação poética. A verdade é que esta definição de jogo que agora demos também pode servir como definição da poesia. A ordenação rítmica ou simétrica da linguagem, a acentuação eficaz pela rima ou pela assonância, o disfarce deliberado do sentido, a construção sutil e artificial das frases, tudo isto poderia consistir-se em outras tantas manifestações do espírito lúdico. Não é de modo algum uma metáfora chamar à poesia, como fez Paul Valéry,

um jogo com as palavras e a linguagem: é a pura e mais exata verdade. (HUIZINGA, 2000, s/p).

Por meio do jogo linguístico que instaura, Manoel de Barros dá voz à própria alteridade, ao mesmo tempo que lança luz sobre o espírito lúdico da poesia. O uso do prefixo “des-”, como já mencionado anteriormente, é exemplo de um ato lúdico Dentro desse espaço de brincadeira e desvio da norma que o sentido da poesia emerge. Mas também, e sobretudo, o sentido do sujeito. Afinal, a poesia de Barros é a travessura do poeta no mapa da língua – é sua expressão, seus desvios.

O pequeno verso de Barros, que emerge recortado de seu contexto em *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (2013), sintetiza a relação da poesia com a língua normatizada e sugere um claro descomando. Além disso, ele sintetiza um princípio que perpassa toda a obra de Barros e que se deixa enxergar em outros versos e poemas: o de que “é preciso desformar o mundo/ tirar da natureza as naturalidades” (BARROS, 2013[1996], p. 324). Também esse verso pede: é preciso alongar o olho e enxergar a infinita potência de nascimento das coisas; é preciso fazer o que fazem as crianças: fabricar brinquedo onde não há brinquedo fabricado.

Em um dos exercícios da II Oficina de Transver, os participantes deveriam seguir o descomando daquele verso e quebrar a norma dos objetos. “Desfazer o normal” resultou na criação de desobjetos, como sugere Barros: “Produzi desobjetos, 35, mas pode que onze. Cito os mais bolinados: um alicate cremoso, um abridor de amanhecer, uma fivela de prender silêncios, um prego que farfalha, um parafuso de veludo etc etc.” (BARROS, 2015). No enalço do poeta, criou-se naquele dia de oficina um “substituidor de unha grande”; um “Queerchocol”; um “Apoiador de queixo para dormir em pé”; um “apoio de braço para pedir carona”; “toca-orelha”¹⁵² etc.

Da mesma forma, busco agora, em cada performance, reproduzir o incessante estado de nascimento, em que o objeto com o qual eu me relaciono não se limita pelo uso a ele fixado. É um constante exercício de lateralidades, de rodear aquilo que já significa no tempo e no espaço e desvendar no ato da brincadeira outras formas de relacionar com o objeto.

“Desfazer o normal há de ser uma norma” é, para além do descomando dessa performance, também o princípio que guia a ideia de

¹⁵² Os nomes constam nas anotações feitas ao longo das oficinas, conforme apresentado no capítulo 9.

tradução desse trabalho. O transcriar é o trans-ver dos sentidos, é a possibilidade de reinventar significados a partir de um elemento dado. Mais do que isso, é um posicionamento ético diante do espaço que toda a tradução cria. É preciso habitar esse espaço de forma inventiva. No caso da performance, busco novas funções não apenas para uma cadeira; a partir da ação, criam-se também, novas relações entre aquela cadeira e meu corpo, entre a cadeira, meu corpo e o espaço urbano; criam-se novas possibilidades de movimentação, que desfazem também os movimentos normais do meu corpo e que o renovam.

(...) Não aguento ser apenas
um sujeito que abre
portas, que puxa
válvulas, que olha o
relógio, que compra pão
às 6 da tarde, que vai
lá fora, que aponta lápis,
que vê a uva etc. etc.
Perdoai. Mas eu
preciso ser Outros.
Eu penso
renovar o homem
usando borboletas.
(BARROS, 2013[1998], p.247-248).

Pode ser esse também o grito dos objetos, dos corpos, da cidade? Não aguentar mais ser apenas um sujeito que executa, uma cadeira na qual se senta, uma garrafa da qual se bebe, um lápis com o qual se escreve – o direito de virar poesia cabe a qualquer um e, por que não, a uma coisa qualquer.

b) Desexplicações

Performance do dia 4 de agosto de 2017, Hasenheide, Neukölln, Berlim

Texto de partida: Desfazer o normal há de ser uma norma.
(BARROS; PIMENTEL, 2013, p.78)

Programa da performance: Explorar o espaço e achar um objeto; Explorar o objeto (tamanho, espessura, aberturas, etc); Desfazer o normal

do objeto e criar novas relações para o corpo; Possivelmente mudar de objeto; Se necessário, retornar o objeto; Deixar o espaço.

Pergunta da performance: Como desfazer o normal?

Memória: “Peguei emprestada a cadeira de uma loja de vinil, que já carregava um bocado de solidão, porque estava sozinha fora da loja. Uma brincadeira e sua relação com o olhar de criança que é um olhar de pesquisa. A experiência da brincadeira é sempre espontânea, não tem outra forma de nascer. Gosto de olhar pra cadeira e tirar tudo o que ela tem de cadeira e não existe ainda, e ela não existe o tempo inteiro, posso reinventar ela o tempo inteiro de novo. Uma hora ela virou um tapador de sol, eu coloquei ela no meu ombro. Uma hora ela virou um labirinto, uma forma de eu cruzar as pernas e apoiar o queixo. A potência de significados nascia e morria, nascia e morria, nunca acabava. O processo de desfazer a norma do próprio corpo no meio da rua, e foi incrível, uns policiares estacionaram ali por perto, a norma incorporada, já me colocaram o questionamento interno se eu estava fora da norma, se eu estava fazendo algo errado, será que eu não posso ser esse corpo, será que essa minha coreografia vai ser destruída, mas não agiu sobre mim de uma forma negativa, mas o contraste já barra, já bloqueia o corpo. Fiquei brincando um tempo com a cadeira, criando outras possibilidades, naquele estado. Embora não tenha a relação com a natureza, ela sugere o que é natural – o estado das coisas que só são e não podem ser outra coisa, a natureza das coisas, o natural do corpo, do objeto. Depois eu fiz uma pausa e fui almoçar, as pessoas que estavam ali perto me perguntaram o que estava fazendo. Essas pequenas interações são muito legais, são processos de explicação e entendimento do que eu estou fazendo, é divertido para mim, assim, de responder, de entender de novo. Uma coisa que percebi é a presença da câmera, como aquilo cria um ambiente artificial e que barra esse fluxo natural das coisas.”

*

Ao longo da performance, repito a pergunta dessa *tradução* como um mantra: Como fazer com que uma cadeira seja mais do que uma cadeira, apenas; que uma mesa seja também um guarda-chuva; que uma lata velha seja também um criador de dança? Como desfazer o normal e assumir o estado de potência poética das coisas? Numa certa esfera, a

proposta dessa *tradução* se assemelha a uma dança de contato-improvisação (*contact improvisation*) com um objeto inerte.

No CI, cria-se uma relação com um parceiro ou uma parceira a partir de diferentes movimentos que trabalham na relação com a gravidade, com o peso e com as possibilidades que oferece o parceiro ao longo da dança. Da mesma forma faço quando danço com a cadeira. Em uma outra performance (15 de agosto, Rosenthaler Platz), crio essa mesma relação com uma pequena lata que fazia as vezes de vaso para flores. Estava vazia sobre a mesa de um pequeno bar, em frente do qual eu desenvolvía minha performance. Apoiei o cotovelo sobre o orifício da lata. Mas por ela estar sobre uma mesa plana, não consegui explorar muitas movimentações. Transferi-a, a seguir, para uma barreira que ficava na beirada da calçada, algo como um “i” gigante, um poste que alcançava a minha cintura com uma forma circular no seu extremo. Dessa nova posição, consegui alterar a minha relação com o pequeno vaso, que agora se movia em torno da forma circular e permitia que eu reajustasse meu peso, minha movimentação e meu deslocamento no espaço. Era como uma parceria improvisada, em que a dança ia se construindo a partir alteração das relações dentro do espaço de performance.

No que diz respeito ao primeiro critério tradutório, busco para a realização dessa performance um espaço amplo, em que a minha possibilidade de movimentação não se limite ao tamanho do objeto com o qual me relaciono. Novamente, também me posiciono no centro da cena, isto é, do local de passagem, criando com mais força essa relação de desvio. Os registros por imagem captam essa relação que se cria com os passantes. Há quem tema cruzar o espaço performático, há quem prefira parar. De qualquer forma, os desvios, os rodeios vão tomando forma no meu corpo, mas também no de quem me cruza.

A forma pelo desforma, segundo critério, é especialmente evidente nessa performance, diria ainda o critério principal. Busco, constantemente, explorar as tantas outras possibilidades do objeto, sugerindo novas maneiras de existir com ele. Tomando a cadeira que uso na performance da Hermannplatz, o primeiro movimento que faço é estabelecer a relação “natural” daquele objeto, a relação principal que nos vincula sem qualquer esforço. Sentar é, neste caso, o primeiro passo. Tendo isso definido, busco rodear esse movimento, esquivando-me dele. Ou, mesmo que acabe caindo nele – por exemplo, quando sento para o outro lado da cadeira, com as pernas voltadas para o seu encosto –, busco encontrar outras relações principais, seja apoiando a cabeça no encosto, seja tirando meus pés do chão etc.

A desforma, no entanto, também tem lugar no meu próprio corpo, que vai se reinventando a cada nova criação. À medida que abro novas formas de relação com o objeto, vou inventando para mim novas formas de habitar aquele espaço. Enfio-me por entre as pernas da cadeira, lanço meu corpo ao chão para olhar o céu do assento etc. Desfazer o normal do objeto em questão não se deixa separar do ato de desfazer o normal do meu corpo tradutor.

Diferentemente da primeira performance, em que a tarefa consistia em começos e fins definidos pelo tamanho do espaço desenhado pela linha, essa segunda performance não possui um final específico. Posso seguir brincando e explorando a potência do objeto até a exaustão do meu corpo. Defini com o time da *Art Genossen Kreative Medienarbeit* um tempo de 20 a 30 minutos como referência. Pela prática das outras performances, sabia que esse tempo me permitiria entrar num fluxo de exploração contínuo, sem precisar me apressar para a próxima relação. Além do mais, o time teria tempo suficiente para os registros.

A insignificância, critério referente ao tema, se apresenta na escolha pelos objetos. O uso de uma cadeira velha, cheia de abandono, apoiada no canto de uma loja de vinil, não é fruto de uma decisão arbitrária, mas responde diretamente a esse critério. Busco construir meu corpo a partir daquilo que já não tem funcionamento, do que já virou abandono na cidade, ecoando Barros:

Prefiro as máquinas que servem para não funcionar: quando chegais de areia de formiga e musgo – elas podem um dia milagrar de flores.

(Os objetos sem função têm muito apego pelo abandono).

Também as latrinas desprezadas que servem para ter grilos dentro – elas podem um dia milagrar violetas.

(Eu sou beato em violetas.)

Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus.

Senhor, eu tenho orgulho do imprestável!

O abandono me protege.

(BARROS, 2013[1996], p.317)

A relação com o aspecto pictórico e fragmentado de *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (2013), quarto critério tradutório, emerge nas pequenas imagens que construo a cada nova relação com o objeto. Elas

se sustentam por alguns segundos, e já dão lugar, em seguida, a uma nova imagem, a uma nova relação. Não me demoro muito tempo em cada nova posição. É o tempo de perceber, *wahrnehmen*, a possibilidade que emerge daquele contato. Algumas vezes, sou atingida por uma definição, como quando apoio a cadeira no ombro e ela se tornar uma “tapadora de sol”. Mas, na maior parte das vezes, sigo o contínuo descomando do verso e sigo desfazendo normais.

10.3.3 Tradução III

a) Pré-histórias

No prefácio de seu *Livro sobre nada* (2013 [1996]), Barros contrapõe a proposta da obra ao desejo do poeta francês Gustave Flaubert: escrever um livro sobre nada. Ora, se Flaubert ansiava pelo “nada existencial, o nada metafísico” (BARROS, 2013 [1996], p.303), Barros ambiciona pelo “nada mesmo”, pela “coisa nenhuma por escrito”, aquela que se dá no fazer de “coisas desúteis” e “tudo que use o abandono por dentro e por fora” (BARROS, 2013 [1996], p.303). O poeta ainda concretiza esse nada: “um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc etc” (BARROS, 2013 [1996], p.303).

Os versos que compõem aquele livro, na sua maioria curtos, revelam o gosto de Barros por objetos e seres que carregam em si a essência do “desútil”, que servem ao nada e têm o chão como espaço de existência. A escrita de Barros é, de forma parecida, chão a essas nada – não como lugar de esquecimento e morte, de renascimento. Estes renascimentos se dão pela palavra, e ao longo dos quatro momentos do livro: “Arte de infantilizar formigas”, “Desejar ser”, “O livro sobre nada” e “Os outros: o melhor de mim sou eles.” Eles não apresentam temáticas semelhantes – diria ainda que não apresentam temática alguma – e parecem ser, ao olhar apressado, apenas espaços para os delírios verbais de Barros, frutos do à toa, do em vão, do inútil que tomam por inteiro o poeta e a sua poesia.

Contudo, os pequenos versos que compõem o *Livro sobre Nada* (2013[1996]) afloram um aspecto que lhes é comum, que perpassa toda a obra de Barros e, da mesma forma, todas as linhas – e entrelinhas – deste trabalho. Não sei ao certo se “aspecto” é a palavra mais adequada. Talvez fosse melhor dizer que os versos trazem à tona algo como um cheiro ou uma textura – algo, enfim, que cabe mais à percepção do que à razão.

Ao se afirmarem espacial e temporalmente enquanto “dessabedorias”, enquanto nada que aparecem a olho nu, enquanto coisas que não prestam a coisa alguma, estes versos sugerem, em primeiro lugar, uma mudança de olhar. A poesia de Barros, e isto vale com mais força ainda à poesia do livro aqui em questão, “monumenta as pobres coisas do chão mijadas de orvalho” (BARROS, 2013[1996], p.318) à medida que lhes concede espaço, tempo, volume – e, sobretudo, presença, escuta atenta. Disso vem o encantamento que se dá neste processo. Pois os versos de Barros, os pequenos versos que convidam o olhar ao chão, demandam e criam um outro estado de atenção que se concretiza e tem seu ápice no corpo: para quem lê em busca de informação, a poesia desvia para uma rota onde nada há a se buscar, e aquele ou aquela que ansiava por um objeto/objetivo à frente, estaca o olhar de repente ao ver que *de noite o silêncio estica os lírios* (BARROS, 2013 [1996], p.311), ou ainda que “Sabedoria pode ser que seja estar uma árvore/ Peixe não tem honras nem horizontes/Os sábios divinam” (BARROS, 2013 [1996], p.316)

Os olhos que estacam sobre o papel lembram outro poema de Barros. Em “Olhos parados”, de onde partem os versos da primeira *tradução*, o narrador do poema anda à toa pela cidade, esbarrando em situações, coisas, seres que também alteram seu estado de atenção. De forma semelhante, é o que acontece na leitura das pequenas máximas acima, um processo que evoca as origens do verbo ler – colher, apanhar com os olhos, do latim *legere*. Atrás do verbo, se esconde a ideia de um processo lento, corporal, que perpassa o movimento de ir até o chão da palavra, tocá-la, apanhá-la (na primeira *tradução*, o que faço é ler o chão com o meu corpo). O corpo faz uma curva, que reverbera também na compreensão de tudo que está em torno dessas palavras – uma compreensão que, para ter lugar, se requer enviesada.

Inserido no terceiro momento do *Livro sobre nada* (2013[1996]), o seguinte verso é fonte para a terceira *tradução* que proponho: “A inércia é meu ato principal” (BARROS; PIMENTEL, 2013, p. 141). Tanto este quanto todos os outros versos da terceira parte daquela obra são de apenas uma linha. Caberiam na traseira de um caminhão, na porta de um banheiro, ou em letras apertadas atrás de um papel qualquer jogado no chão. Mas a banalidade aparente desses versos, seu ar de citação pop, sobrecarregada de sentido e reproduzível infinitamente, dá lugar ao completo nada que apresentam. Um nada que emerge da negação – a negação da compreensão lógica, racional, intelectual, sensata.

“A inércia é meu ato principal” é um pequeno verso que concentra, na sua aparente contradição, a lei dos *Umwege* que estruturam a obra de

Barros. O pequeno verso lança uma primeira pergunta, quase impronunciável, que se encontra nas fontes da sua contradição: entendendo a inércia como um estado de estagnação, de imobilidade, como pode ser ela um ato? Esse verso subentende ainda que essa contradição ocorre no corpo. Como em muitas das mínimas que compõem esta terceira parte do livro, a voz em primeira pessoa do narrador, que se revela na imagem do próprio poeta ao longo do livro, evidencia inércia física, corporal. A inércia é ato à medida que um corpo a assume.

A explicitação deste eu – esta presença corporal, mesmo que imaginada – orienta a tradução no corpo, mas não necessariamente a delimita. Antes de entrar no aspecto do processo tradutório, contudo, quero dedicar algumas linhas a entender os *Umwege* desse verso e a estrutura e a economia da atenção que eles sugerem.

Em *Sociedade do cansaço* (2015), o filósofo Byung-Chul Han tece uma crítica ao modo de vida e ao excesso de velocidade que parece determinar a existência nesse século. Diferentemente do século XX, no qual a presença do negativo – o estranho, seja ele incorporado por um vírus ou um estrangeiro – estava na base do estado epidêmico que caracterizava a chamada sociedade da disciplina (*Disziplinargesellschaft*), a sociedade do século atual, chamada pelo autor de sociedade do desempenho (*Leistungsgesellschaft*), sofre por um excesso de positividade, um desejo de fazer mais que está na origem de diferentes doenças psíquicas – depressão e *burnout*, por exemplo. Esse excesso de positividade “se manifesta também como excesso de estímulos, informações e impulsos. Modifica radicalmente a estrutura e economia da atenção.” (HAN, 2015, p.31-32). Daí que o mais louvado dom do século – o *multi-tasking*, ou a capacidade de realizar diversas atividades ao mesmo tempo – não é vista pelo autor como uma conquista da pós-modernidade, mas sim como um regresso. O *multi-tasking*, sugere o autor, seria recorrente entre os animais, que dependem deste tipo de técnica de atenção alargada, dedicada a diferentes pontos, mas também superficial. Os animais não possuem a habilidade de ingressar num estado de imersão contemplativa, aponta o autor, nem para se alimentar tampouco para copular (cf. HAN, 2015, p.27).

Relacionada à “desabilidade” do *multi-tasking* está uma nova técnica de atenção, amplamente recorrente na sociedade de desempenho: a hiper-atenção. Ela não sugere uma atenção dedicada apenas a um objeto, mas, antes, é caracterizada pela dispersão e pela alteração rápida de foco entre diferentes tarefas e fontes de informação (cf. HAN, 2015). Essa agilidade ou velocidade entre uma tarefa e outra, um foco de atenção e

outro não deixa espaço para possíveis vãos ou fendas de atenção – não deixa espaço para o *nada*. No estado de hiper-atenção, o tédio é pouco tolerado. A ausência desse tédio, por sua vez, essencial a qualquer processo criativo, conduz também à ausência, ao desaparecimento até, do que ele chama de “dom da escuta”, que “assenta precisamente na capacidade de prestar uma atenção profunda e contemplativa, capacidade vedada ao ego hiperativo dos nossos dias” (HAN, 2015, p.27).

Ora, o repúdio ao tédio é, igualmente, uma renúncia ao estado de atenção contemplativa enquanto via de acesso ao nada. O tédio é subversivo, e vai na contracorrente da perspectiva econômica que predomina na sociedade do desempenho, ao sugerir justamente o não-desempenho e, logo, a não-produção, o não-lucro. Sua função é absolutamente disfuncional e inútil, e por ser tão desnecessária, é relegada às margens. Não há tolerância, não espaço, não há tempo para exercer o tédio.

O estado de atenção contemplativa reverbera no corpo. Entra em conflito com o correr, o andar apressado, o olhar superficial, a funcionalidade do movimento, motivado exclusivamente pela necessidade de se deslocar de um local de saída a um local de chegada preestabelecidos. Em última instância, o estado de atenção contemplativa entra em conflito com o que o pensador alemão Peter Sloterdijk chama de “excesso cinético” da modernidade.

Na obra *Eurotaoismus – Zur Kritik der politischen Kinetik* (1989) (Eurotaoísmo – Por uma crítica da cinética política, sem tradução no Brasil), Sloterdijk desenvolve um pensamento centrado no movimento enquanto princípio da modernidade. A cinética, o constante movimento, se apresenta como a ética deste período histórico. Todo diagnóstico referente ao presente deve, portanto, levar em conta essa dimensão cinética e cinestésica. (cf. SLOTERDIJK, 1989, p.33, tradução minha). Noto aqui que, embora se identifique, temporalmente, com o que se convencionou chamar de modernidade, a reflexão de Sloterdijk é atual de tal forma que conversa e ressoa na reflexão sobre a condição pós-moderna tecida por Byung-Chul Han. Vindo de direções distintas, ambos os autores situam a discussão que desenvolvem na sua relacionalidade com o movimento, e a sua centralidade na constituição política do corpo. Reconhecer a cinética, o movimento constante como a ética que perpassa a modernidade é essencial para se perceber o espaço (ou a ausência do espaço) do não-movimento na sociedade de desempenho que impera.

Nesse sentido, Lepecki evoca o potencial da dança no espaço urbano como um gatilho para outras formas de existência.

Podem a dança e a cidade refazer o espaço de circulação numa corepolítica que afirme um movimento para uma outra vida, mais alegre, potente, humanizada e menos reprodutora de uma cinética insuportavelmente cansativa, se bem que agitada e com certeza espetacular?” (LEPECKI, 2011/2012, p.49).

Pode a dança, pergunto ainda, como arte que suspende o tempo e recria o corpo, ser também inércia e a partir desse lugar, humanizar? Se sim, como dar corpo à inércia, ao tempo que ela traz? Desenvolvo a terceira *tradução* levando em conta essas perguntas e o espaço criativo que elas me abrem.

b) Desexplicações

Performance do dia 4 de agosto de 2017, Hermannplatz, Neukölln, Berlim

Texto de partida: A inércia é meu ato principal. (BARROS; PIMENTEL, 2013, p. 141)

Programa da performance: Achar planta; Atar-me a ela; Permanecer inerte; Desatar-me; Deixar o espaço.

Pergunta: Há espaço para a inércia na cidade?

Memória: “A inércia. Plantei-me numa plantinha, do lado de uma árvore, sob um poste de luz. Por causa da câmera, imagino, as pessoas não vinham muito conversar. Os encontros eram mais sutis, aconteciam no limite do olhar (...), sutis quanto eu me atar na plantinha que quase ninguém vê. Criar esse espaço do tempo, de um tempo prolongado, que se estica, que não é o tempo do relógio, do desempenho, do Leistung, do achievement. Criar no meu corpo esse estado de inércia num espaço sem inércia, me dar conta de que as coisas todas ao meu redor já estão nesse estado, me vincular sutilmente ao estado da árvore. O sentido se cria na diferença. O que é um corpo parado em meio a um local que não tem espaço para o parado? Qual o efeito do meu corpo, no meu corpo? A tradução é tradução porque ela se desenvolve para além da materialidade. Ela é corpo que move, ela é movimento, mesmo quando o

corpo não se move. Ela não se agarra, não se deixa prender nem amarrar. E a relação com a planta que me ergue do chão, que me faz criar relação com o chão de uma forma que vai para além do contato dos pés, essa relação da planta é também a relação com as coisas da natureza e seu estado de inércia, de contemplação. Vai na contramão do que tem pressa. Aquela planta que fica ali embaixo do poste, na qual amarrei minha existência, da qual tirei minha inércia, ela se estica ali de forma silenciosa. E seu silêncio é sua rebeldia, dentro de um espaço em que tudo é gritaria.”

*

Par iniciar a terceira *tradução*, devo me atar a algo que carrega a inércia, que se define pela inércia – uma planta, uma árvore, uma flor, por exemplo. Parto em busca desses no espaço. Amarrada neste outro corpo pelo cadarço do meu tênis, tento carregar pra mim através desse fio que nos liga este novo estado corporal. O que acontece?

A ideia dessa performance veio de uma conversa com meu amigo Paulo (que me ajudou a desentender os versos de Barros). A tradução para a ação permite uma nova interpretação do verbo principal desse verso. O *ato* principal carrega uma dupla possibilidade: agir e atar. Evidentemente, a segunda interpretação é um alargamento, um exagero interpretativo. É desse excesso, no entanto, que chego no corpo e na performance. Meu ato principal é o atar, e o atar leva à inércia.

Na Hermannplatz, onde a natureza se esconde atrás do caos urbano, encontro uma planta no solo. Ato-me a ela e, lentamente, ponho-me de pé. Ali permaneço por um certo período – havia combinado com o time de fotógrafos que me avisassem ao final de 20 minutos. Embora eu apenas fique de pé, essa performance é exaustiva. Foi preciso condicionar o corpo para permanecer naquela posição estática. Os joelhos doem, a coluna pesa. A prática que antecipava a ação não se deixava ver: pratiquei o mesmo estado diversas vezes antes da performance e comeci a praticar regularmente meditação para treinar a minha própria capacidade de atenção e contemplação.

Noto, no entanto, que 20 minutos é pouco tempo. O impacto no espaço seria maior, quanto mais alongado fosse o tempo de permanência. É o caso de Erdem Gunduz, que permaneceu parado, em pé e por horas, em meio à Praça Taksim de Istanbul, na Turquia, e em meio à violência

eminente de 2013¹⁵³. O protesto silencioso do “durun adam”, o “homem de pé”, ecoou pelo mundo inteiro. Sua ação principal, o ficar parado de pé, carregava uma clara mensagem contra a política violenta do premiê turco Recep Tayyip Erdogan. Apesar de ter uma motivação distinta, meu corpo pela performance ecoa, distante, o não-movimento de Gunduz como centro da ação performática e política no espaço urbano, através do corpo não de um ativista, mas de um performer.

O primeiro critério tradutório dessa performance é a busca por um elemento da natureza no espaço. Assumo as plantas, as árvores, as flores que emergem do solo da cidade como ecos distantes da natureza, e que naquele ambiente são pisoteadas por pés e olhares com pressa. No caso da performance da Hermannplatz, por exemplo, o lugar se relaciona diretamente à proposta da performance. Entrocamento de duas linhas de metrô, a cinética predominante daquele espaço é do movimento apressado, da atenção dividida entre o feirante que vende banana, os cabos elétricos pelo chão, as diferentes entradas do metrô, o cheiro de falafel. Ali, naquele espaço que não para (e por isso também está em estado de inércia), me insiro agora. Paro, agora. E ao, literalmente, me plantar naquele espaço, assumo a potência de desvio da performance.

O segundo critério, a forma pela desforma, se traduz na criação de um estado de atenção contemplativa. Sugere uma nova existência corporal, que, no entanto, não se contrapõe, nem mesmo exclui a do andar apressado. A desforma desse corpo de movimento incessante é, também, um ato – um desato – político, ao propor uma nova possibilidade de existir no mundo que entra em conflito com a dimensão de mobilidade predominante.

O terceiro critério tradutório, que se dá na relação com a insignificância enquanto tema central, quase não se deixa ver. Ato-me às insignificâncias do espaço, aquilo que o corpo em movimento não consegue ver. As pequenas plantinhas que surgem do chão são as minhas favoritas. Exigem, prontamente, uma alteração na relação que começa pelo toque: como amarrar meu cadarço a esse fiapo de vida?

A relação com o aspecto pictórico é ainda mais evidente nessa *tradição* do que em todas as outras. A imagem é estática. Permaneço, apenas, e o não-movimento simboliza, pelo seu oposto, o excesso do

¹⁵³ Cf. “Homem em pé lança nova onda de protestos na Turquia.” (2013). Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/mundo/2013-06-19/homem-em-pe-lanca-nova-onda-de-protestos-na-turquia.html> Acesso em: 16 Março 2018.

movimento. O fazer nada enquanto ação principal carrega no “nada” a sua potência de significação.

10.3.4 Tradução IV

a) Pré-histórias

A epígrafe da primeira parte do livro *Menino do Mato* (BARROS, 2013[2004]) sintetiza um tema que percorre toda a obra de Barros: “O homem seria metafisicamente grande/ se a criança fosse seu mestre” (KIERKEGAARD apud BARROS, 2013[2004], p.417). A força da infância vem traduzida nessas palavras do filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard, escolhidas pelo poeta para introduzirem a obra sobre o menino do mato, o seu próprio ser de menino do mato, menino que sabia brincar “de brincar com palavras tipo assim: Hoje eu vi uma formiga ajoelhada na pedra!” (BARROS, 2013 [2004], p.417).

Em muitos de seus escritos, Barros monumenta o ato de brincar, o qual, sugere o poeta, já começa pelo desejo de “fazer brinquedos com as palavras.” (BARROS, 2013 [1996], p. 303). Ao longo do *Livro sobre nada* (BARROS, 2013[1996], por exemplo, esse desejo assume inúmeras formas, algumas delas explícitas, outras apenas alusão. “A gente inventou um truque pra fabricar brinquedos com palavras./ O truque era só virar bocó” (BARROS, 2013[1996], p. 305), traz o primeiro poema. “Meu irmão veio correndo mostrar um brinquedo que inventara com palavras. Era assim: Besouros não trepam no abstrato” (BARROS, 2013[1996], p. 307), ilustra ainda outro trecho. Mais à frente, o poeta também celebra: “Hoje completei 10 anos. Fabriquei um brinquedo com palavras. Minha mãe gostou. É assim: De noite o silêncio estica os lírios.”

Monumentar a infância pelo verbo é dar lugar para as palavras chegarem ao seu próprio “criançamento”, ao estado em que elas “ainda urinam na perna/ antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos/ quando a criança garatuja o verbo para falar o que não tem/ pegar no estame do som.” (BARROS 2013 [1996], p.315). Muitos dos poemas de Barros celebram esse “dão” da infância, de poder curativo para o poeta: “A sensatez me absurda”, diz ele, enquanto “os delírios verbais me terapeutam.” (BARROS, 2013 [1996], p. 315).

O seguinte verso, do qual emerge a quarta *tradução*, nasce do chão da infância e do mesmo *Livro sobre Nada*: “Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria” (BARROS; PIMENTEL, 2013, p. 151). Não há obviedades nessa declaração: fazer brinquedo com

a palavra é tarefa difícil, pois exige se aproximar dos nadas da língua, dos espaços de garatujas. É pesquisa profunda, e demanda atenção dedicada de uma criança ao brincar.

É uma operação séria. No documentário *Tarja Branca – A revolução que faltava* (2014), o psicanalista Ricardo Goldenberg propõe redefinir o termo “sério” a partir da noção de brincar para as crianças:

A atividade mais séria das crianças é brincar. Mas isso deveria servir para redefinir o que quer dizer sério. Os adultos não somos sérios. Ou seja, a seriedade, ficar focado ou levar uma até as suas últimas consequências, que é o que a criança faz quando brinca. Brincar não quer dizer fazer nas coxas. É todo o contrário. Um ourives, um cara que faz um trabalho absolutamente perfeito, de total precisão, e que demora horas do dia, está na linha do brincar, não está na linha da seriedade militar.¹⁵⁴

Equivalente à brincadeira, a poesia é um espaço de redefinição do que é sério a nível da língua. Assim reafirma Barros, para quem “há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira.” (BARROS, 2013[1996], p. 319). Só a poesia pode assumir a precisão de um ourives quando o assunto é dar desformas à palavra. Nessa relação entre brincar e poetizar, a pergunta que rege essa quarta performance assume o corpo enquanto palavra, e a ele direciona sua interrogação: Como fazer do corpo brinquedo?

Se a brincadeira, em Barros acontece no âmago da palavra, nas *traduações* ela precisa acontecer no corpo enquanto espaço de ação. Barros sugere que a palavra chegue ao grau de brinquedo para ser séria. Analogamente, agora, assumo a potência do corpo-palavra, buscando para ele esse grau de brinquedo.

A oficina de criação desse corpo, no caso dessa performance, precisa ser um espaço de brincar. Decido-me, por isso, a criar esse corpo-brinquedo dentro de um parquinho infantil. O espaço me oferece uma estrutura de analogia – os brinquedos que se erguem no espaço portam a

¹⁵⁴ Entrevista com Ricardo Goldenberg no documentário *Tarja Branca – A revolução que faltava*, dirigido por Cacau Rohden. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VdHxf_JWT9A

Acesso em: 22 fev. 2018. Outro documentário que sugere a seriedade do brincar é *Território de Brincar* (2015), com direção de Renata Meirelles e David Reeks.

potência de relações que o brincar permite, e inspiram o meu corpo. Um brinquedo de escalar, por exemplo, pode ser também de pular, de mergulhar, pode se transformar em um barco, um cavalo, um túnel do tempo. No que posso eu, enquanto corpo-brinquedo, me transformar?

O parquinho existe dentro do espaço urbano, e viabiliza a criação desse corpo poético pela criança. Mas, sendo um construto de concreto, qual seria a infância do parquinho? O que antecede ele, o que já oferece a natureza para os mesmos fins? Tentando traçar esse caminho de volta à natureza da poesia, chego à árvore. A estrutura de uma árvore oferece possibilidades de um parquinho inteiro, embora de forma rudimentar. O tronco, os galhos, as folhas, a textura da árvore, seja qual for seu tamanho ou onde estiver, carregam em si o potencial da brincadeira. Brincar na árvore passa, necessariamente, por criar um outro corpo, um corpo que existe pelo desejo de tentar alcançar o galho, de agarrar-se ao tronco, de jogar-se de volta ao chão.

Seja pela árvore, seja pelos brinquedos de parquinho – a criança incorpora o descomando de que o corpo-poético precisa chegar ao grau de brinquedo para ser sério. Ao desenvolver essa performance, busquei uma forma de reunir o parquinho e as árvores enquanto critério primeiro de tradução, algum elemento que me permitisse criar com as árvores e com os brinquedos do espaço uma relação de semelhança estrutural. Era preciso que, dentro do parquinho, meu corpo se tornasse, por si, um espaço, no qual fosse possível explorar o ato de brincar.

b) Desexplicações

Performance do dia 4 de agosto de 2017, Parquinho em Kreuzberg, Berlim

Texto de partida: Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria. (BARROS; PIMENTEL, 2013, p.151)

Programa da performance: Ir até um parquinho infantil; Com uma corda elástica, criar uma estrutura; Brincar e descobrir possibilidades-brinquedo do corpo; Deixar o espaço.

Pergunta: Como fazer do corpo brinquedo?

Memória: Coloquei uma corda azul em torno de uma torre azul, dentro de um parquinho de crianças. Foi como se tivesse colocado mel e

um monte de crianças chegaram perto. Comecei a criar com aquela corda, criar esse corpo poético, mas quando as crianças começaram a chegar perto, o meu corpo começou a mudar, dando origem a esse corpo poético da brincadeira com as crianças, e a brincadeira mais séria é essa que se dá ali, entregue ao momento, a corda criou esse espaço do Spielplatz. Uma menininha falou que eu era a fada do dente, e o olho dente, e o pequeno Mickey Mouse, e a presença das crianças mudou completamente o meu corpo, abriu ele para a experiência, para a dimensão da brincadeira.” (Áudio – Performance do dia 4 de agosto de 2017, Parquinho em Kreuzberg, Berlim)

*

Após a terceira performance e um curto intervalo, fomos, o time de foto e vídeo e eu, até um parque próximo à *Hermannplatz*. Já estivera ali antes. Havia observado as árvores que o circundam, bem como os vários brinquedos de corda – uma característica, aliás, de muitos parques da Alemanha, e que também contribui para a escolha do acessório. Trazia comigo o fio azul para montar minha estrutura, mas não sabia ainda qual seria sua forma. Ao entrar no espaço, identifiquei uma caixa de areia, do qual se erguia um longo poste azul. Circundei o poste com o fio azul que havia trazido junto, num lado do parque em que não havia muitos brinquedos e, por isso, poucas crianças. Prendi as duas pontas à grade de metal que delimitava o parque e, assim, criei uma estrutura.

O fio elástico azul que trouxera tinha por objetivo a definição concreta, visível desse espaço de brincar. Em um dos exercícios da última Oficina de Transver, já experimentara a relação do fio (naquele caso, um barbante) com o corpo e como é possível criar corporalidades pelas limitações e expansões que oferece esse tipo de acessório. Enquanto delimitadores de espaço, elementos como cordas e barbantes constroem um tipo de arquitetura rústica, mas flexível. Na aproximação com o corpo, ampliam o explorar, à medida que oferecem resistência, suporte, flexibilidade. E permite, além disso, dar nascimento a uma estrutura.

Sem nome – não era balanço, não era pula-pula, também não era gangorra –, essa estrutura ecoava à distância com os galhos das árvores e os brinquedos de corda. Ela concretizava agora o espaço onde eu poderia investigar o meu corpo poético, assumir o ilogismo que lhe cabe. “Se brincamos e jogamos, e temos consciência disso, é porque somos mais do que simples seres racionais, pois o jogo é irracional” (HUIZINGA, 2000, s/p), sugere o autor de *Homo Ludens* (2000). As cordas, os fios, os galhos,

os brinquedos de corda – tudo é caminho para a criança assumir essa irracionalidade do jogo. Assumo esse mesmo caminho.

Tiro meus tênis e inicio a ação. Não há nenhum objetivo, nenhuma finalidade, a não ser a própria investig-ação. O ato de aprofundar-me nas possibilidades-brinquedo do corpo me move, e a relação com meu brinquedo inventado implica em meu corpo inevitáveis desformas. Sou regida por uma pergunta constante, que, em outras formas, me acompanha também em outras performances: o que acontece se? O que acontece se eu apoiar a cabeça na corda? E se eu colocar o meu pé de um lado e o braço de outro? E se eu colocar o peso do tronco sobre o fio? E se eu puxar o fio com o pescoço?

A relação com a brincadeira é séria. Cria-se uma nova esfera de espaço e tempo, em que é possível abdicar da funcionalidade dos movimentos e da eficiência do corpo. Um corpo sem órgãos, relembro a noção de Deleuze, pode ser também um corpo que brinca. Observo ao meu redor e vejo as crianças soltas em suas oficinas de criação. Em torno delas, de perto, de longe, observam-nas seus pais, parentes, padrinhos. Observam-nas com o olhar protetor de quem, à espreita, espera desconfiado a confirmação de que o corpo da brincadeira, na sinuosidade que lhe cabe, seja talvez arriscado demais, perigoso demais. De que ele precise, portanto, deixar de existir. (Noto que há poucos adultos brincando com as crianças. Não avistei nenhum brincando como as crianças).

No período que antecede a performance, quando me vejo explicando o que fiz, sou acometida, de repente, por uma pergunta: ao criar o espaço da ação pelos movimentos com fio, será que tenho semelhanças com um louco? Tranquillizo-me ao pensar que a poesia é a loucura das palavras, como relembra Barros (2013[1970], p.143). Meu corpo precisa também ser loucura, precisa se propor ao ilogismo da brincadeira. Dar insensatez ao meu corpo a fim de que a poesia se abra em mim – esta é o objetivo último da performance. O espaço do parquinho, na sua relação com a brincadeira que se inicia nas árvores e se estende agora à minha corda azul, meu introduz a essa proposta.

Tirar o corpo da forma, segundo critério tradutório, é o verbo que me mantém em ação. Cada novo movimento busca a não-funcionalidade do corpo, ou somente a função brincativa, ao invés da explicativa (cf. BARROS, 2013[2011], p. 437). Ativar essa função vem da exploração improvisada, dentro do limite do fio azul. Era isso o que eu conseguia prever para a performance. Mas depois de pouco tempo brincando, notei que criar um corpo-brinquedo passava por instaurar um espaço em

conjunto. Logo em seguida, algumas crianças se aproximarem do parquinho dentro do parquinho, do brinquedo sem nome. Chegaram perto do fio, começaram a puxa-la, a testa-la. Uma menina escalou o poste e tentou se equilibrar na corda.

Não foi preciso conversar com elas, ou explica-las o que eu estava fazendo. Elas não tinham essa dúvida. Parecia-lhes óbvio: eu estava brincando. Vieram apenas brincar junto e descobrir aquele brinquedo novo que, apesar de rústico, parecia carregar algum tipo de encantamento. Lembro-me que, num dado momento, quando apoiada sobre a corda, uma das crianças começou a balançar o fio. Meu corpo respondeu imediatamente: perdi o equilíbrio e fui lançada para o outro lado da corda. Juntas, as crianças então, balançaram o outro lado do fio e, entendendo a lógica da brincadeira, me jogaram novamente para o lado oposto. E assim se criou uma brincadeira: elas balançavam o fio, eu ia de um lado a outro.

Barros, no seu texto “Fontes”, fala da criança como uma das fontes de suas memórias: “O outro parceiro de sempre foi a criança que me escreve” (BARROS, 2015, p. 127). Observo que a criança que me brinca, no momento da performance, incorpora o terceiro critério da performance, a insignificância. A criança que é, em mim, marginalizada em detrimento de uma versão adulta – essa criança, também fonte desse corpo-brinquedo, cresce de importância quando me abro à brincadeira.

A criação de um espaço fragmentado, de incompletude, é também característica dessa performance, gerando aqui igualmente um questionamento sobre sua natureza de tradução. Ora, no momento da performance, não se vê de onde emerge aquele ato, a sua relação com os poemas, os critérios tradutórios que permeiam as minhas escolhas. Mas no caso dessa performance, que não apenas era julgada, mas virou parte do espaço de um grupo de crianças, a incompletude não foi alvo de questionamento. Não foi preciso explicar, tampouco contextualizar para elas o que estava fazendo ali, no meio de uma caixa de areia, com um fio azul elástico. Esse critério tradutório ganhou, no âmbito dessa performance, uma outra dimensão: criança sabe aceitar que a incompletude. E dessa incompletude, criar sentido de brincar.

Através de sua poesia, Manoel de Barros cria o seu próprio parquinho infantil. Não se trata de uma metáfora, apenas, mas da condição lúdica inerente à poesia. Huizinga (2000), já apontou anteriormente, se dedica a explorar a relação entre jogar/brincar e a criação poética. O *homo ludens*, o homem que joga, como refere o título de sua obra, incorpora sua versão mais lúdica no poeta, cujo trabalho depende justamente da capacidade de brincar com a língua.

Torna-se, portanto, conveniente investigar a natureza da criação poética. De certo modo, este problema toca o próprio cerne de qualquer discussão das relações entre o jogo e a cultura porque, enquanto nas formas mais complexas da vida social a religião, o direito, a guerra e a política vão gradualmente perdendo o contato com o jogo, que nas fases mais antigas se revestia da maior importância, a função do poeta continua situada na esfera lúdica em que nasceu. E, na realidade, a *poiesis* é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criada pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na "vida comum", e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade. (HUIZINGA, 2000, s/p).

Huizinga se aproxima de Barros da poesia de Barros e de sua convicção sobre a palavra poética no grau de brinquedo. Criar poesia é adentrar esse espaço, em que os sentidos se associam por relações que superam lógica e causalidade, diz o autor. E essa ação exige uma seriedade de outra natureza, uma que admita a “superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto” (HUIZINGA, 2000, s/p). Ora, se a seriedade se limitasse a uma concepção pragmática de realidade,

a poesia jamais poderia elevar-se ao nível da seriedade. Ela está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso. (HUIZINGA, 2000, s/p).

O corpo-poético que chega ao grau de brinquedo é, por fim também, um corpo sonhado, encantado, extasiado, um corpo que ri.

10.3.5 Tradução V

a) Pré-histórias

No poema que motiva essa pesquisa, Manoel de Barros traça uma linha distintiva entre dois atos: o de compreensão e o de incorporação: “Poesia não é para compreender mas para incorporar/ Entender é parede: procure ser uma árvore.”(BARROS 2013 [1980], p.163). Enquanto “ser árvore” se vincularia a um ato vivo, regido pela sensibilidade, “ser parede” é símbolo do compreender lógico, racional e, portanto, inútil ao que se propõe a poesia.

A palavra “parede” aparece, em sentido semelhante, no poema que motiva essa quinta *tradução* e que compõe o seguinte trecho, extraído da obra *O Guardador de águas* (BARROS, 2013[1989]).

*Que a palavra parede não seja símbolo
de obstáculos à liberdade
nem de desejos reprimidos
nem de proibições na infância
etc. (essas coisas que acham os
reveladores de arcanos mentais)
Não.
Parede que me seduz é de tijolo, adobe
preposto ao abdômem de uma casa.
Eu tenho um gosto rasteiro de
Ir por reentrâncias
baixar em rachaduras de paredes
por frinchas, por gretas – com lascívia de hera.
Sobre o tijolo de ser um lábio cego.
Tal um verme que iluminasse.
(BARROS, 2013[1989], p.239, grifo meu)*

Embora o corpus tradutório traga apenas os quatro primeiros versos grifados, eles já resumem um dos sentidos centrais do texto: a de aferir um outro sentido à parede. O que pode significar, enfim, “parede” para além de ser símbolo de “obstáculos à liberdade”, “desejos reprimidos”, “proibições na infância” (cf. BARROS, 2013[1989], p.239)? Quais são as outras possíveis relações que a palavra autoriza? Ao fim do poema, ele aponta, por exemplo, que “parede que me seduz é de tijolo, adobe preposto ao abdômen de uma casa” (2013[1989], p.239). Ora, qual a diferença entre essa parede e aquela que paralisa?

A primeira parede à qual se refere a Barros invoca para si um sentido semelhante a “muro”, no sentido de construção que protege ou divide uma área interna de outra, externa. Há muitas paredes-muros que carregaram e ainda carregam esse significado. Do Muro de Berlim, que

simbolizou o fim de liberdades dentro da nação alemã por quase 30 anos, ao muro do Saara Ocidental; do Muro da Cisjordânia ou “Muro da vergonha” à Grande Muralha da China; da barreira entre as duas Córeas à linha de controle que separam Índia e Paquistão. Os muros são erguidos, historicamente, enquanto formas de paralisação – de desejos e liberdades, influenciando na construção dos mesmos bloqueios no âmbito da língua e a nível corporal.

A principal diferença entre as duas paredes de Barros está na possibilidade de reentrância. Enquanto a parede de concreto, o muro-parede, representa a negação – de liberdade, de brincadeira, desejos –, a outra carrega a assertividade de uma planta viva, que se deixa “baixar em rachaduras de paredes por frinchas, por gretas, com lascívia de hera” (BARROS, 2013[1989], p.239). Relacionando-as a estados corporais, qual seria, assim, corpo que paralisa e o corpo que permite reentrâncias? Qual a forma de um corpo-parede, em contraposição a um outro, vivo?

b) Desexplicações

Performance do dia 4 de agosto de 2017, Kreuzberg, Berlim

Texto de partida: Que a palavra parede não seja símbolo/ De obstáculos à liberdade/ Nem de desejos reprimidos/ Nem de proibições na infância. (BARROS; PIMENTEL, 2013, p.162)

Programa da performance: Achar uma parede com planta; Apoiar-me nela; Instaurar um corpo parede: tenso, imóvel; Quebrar esse corpo por movimentos que vão aumentando a intensidade; Deixar o espaço.

Pergunta: Como despardar o corpo?

Memória: Depois fomos para parede, criei um corpo parede que vai da parede gelada, concreto, concreta, que vai para a parede viva e que se permite recriar, com as coisas mortas, vivas, criar esse corpo parede que tá se transformando e que morre, e que nasce o tempo inteiro. Foi uma experiência legal de pegar inspiração da parede gelada, da parede viva, do corpo gelado, do corpo vivo, de que forma eu posso incorporar aquele elemento, de que forma ele pode recriar meu corpo naquele espaço, da mesma forma que a planta sobre a parede recria aquela parede. De que forma que eu posso relacionar num nível de, não de eu sou a parede, eu viro a parede, mas de que forma que existe um princípio de existência e

movimento que é parede, que não é parede. São essas formas de leitura da poesia de Manoel de Barros, uma forma de leitura que é uma forma de pensar, de ser no mundo. Essa combinação de pessoas e ângulos foi especial, muito representativo do meu trabalho que é o espaço entre línguas e linguagens, do conhecido e do desconhecido, e eu fiquei muito grata por eles terem abraçado minha proposta sem julgamentos.”

*

Quando selecionei esse poema para traduzir, essa relação entre paredes foi o que permitiu estabelecer o primeiro critério tradutório referente ao espaço. Quis achar uma parede que carregasse essa ambiguidade. Penso justamente nessas paredes com trepadeiras. A estrutura de concreto duro dá suporte ao escorregar lento da planta. A hera, um tipo de trepadeira, se agarra à superfície da parede e lhe concede uma natureza distinta. Interrompe seu estado de parede, simplesmente, e acrescenta-lhe uma camada de árvore.

Para essa performance, saio com o time em busca de uma parede que carregue aquela dupla possibilidade. Encontramos uma parede nos fundos de um prédio. A parede está fora do espaço urbano, mas ainda se encontra num trajeto de passagem. O fato de não estar completamente isolada do espaço público da cidade permite que eu a assumo enquanto espaço possível.

Parto da ideia de um corpo-parede: imóvel, tenso. Essa compreensão literal ainda carrega uma outra dimensão: um corpo-parede é fechado em si, encerrado numa espécie de isolamento. Não há possibilidade de alteridade, de plantas entrarem por suas reentrâncias, não há abertura para frinchas ou gretas que permitam dar nascimento a outros seres. Um corpo-parede é um corpo proibido, ou ainda, que é proibido dentro de um parâmetro de legalidade. Um corpo-parede, no caso dessa performance, é o meu corpo que assume a impossibilidade da existência de outros tantos corpos – os corpos que vivem dentro de uma cerca de muro.

Início a performance fechada, meus músculos cerrados como se presa por uma ideia de muro que começa por dentro. A forma que desforma, o segundo critério da performance, se apresenta aqui justamente na mesma relação que existe entre a parede de concreto e parede viva, de hera. Enquanto a primeira é amortecida pela impossibilidade de se relacionar com outros, a planta cria infinitas possibilidades a fim de se manter viva, de gerar vida – seja com os

pássaros, com as lesmas, com o vento. Num espaço de tempo alongado, que se deixa notar nas fotos pela mudança de luz, o fim de tarde se anunciando, vou relaxando esse corpo. Sigo-me atenta a minha pergunta: como despardar o corpo? Tirar aquilo que prende, colocar o que liberta.

Aos poucos, o corpo-parede vai ganhando outra forma. Entre um inspirar e um expirar, jogo movimento a um pedaço do corpo. Os dedos do pé, da mão, os joelhos, atrás do pescoço – esse constante “escanear” do corpo permite direcionar a atenção e, a partir daí, dedicar presença ao movimento. Diminutos, eles começam a tomar forma na superfície do corpo. Junto à parede de concreto que se mistura à hera, meu corpo cria uma forma de transição entre esses estados. Abro-me à relação com a planta, permito-me criar curvas com os braços, o pescoço, o tronco. Uma dança nasce desse lugar entre planta e concreto. Uma dança que rompe a parede, qualquer vestígio de parede.

Lembro-me de um registro feito sobre um exercício semelhante durante as *Oficinas*, criado a partir do mesmo poema:

(...)que essa palavra não simbolize somente o óbvio, somente o estar parado, mas que ela seja potência de movimentos, de outros movimentos, que ela supere a repressão, supere o impedimento. Onde estão as paredes, as demais paredes no movimento? Todo movimento engessado – as marchas, os movimentos de soldados, o próprio caminhar de uma rua movimentado, os cumprimentos convencionados em cada país, os olhares-des-olhares – tudo isso são movimentos-parede, construções sociais, como uma parede, colocadas e impostas naquele lugar para fixar limites. Quais são os movimentos mais socialmente parede? (...)

Em contraposição aos movimentos-parede, que não se limitam ao ficar parado, mas também apontam a outras camadas de interpretação, há a dança. Enquanto símbolo, ela é a transgressão da barreira, à medida que instaura uma nova possibilidade de existir. Ela é também a concretização da alteridade – no caso dessa performance, ela emerge de potenciais relações com o outro, relações essas que vem implícitas no subjuntivo de cada um dos versos. “Que a palavra parede não seja símbolo” sugere,

assim, a possibilidade de que ela se abra para outras relações, outras simbologias, as quais podem emergir na relação com a alteridade.

O terceiro critério, a insignificância, vem justamente da relação com essa alteridade, aquilo que se opõe ou, como a hera, compõem junto com um corpo-parede. Incorporo-me à parede e aos seus movimentos e não-movimentos. Incorporo, com isso, também, uma nova camada ao poema de Barros. Busco outros símbolos para o corpo-parede, e faço isso negando-o, buscando uma solução tradutória no seu oposto, na natureza da planta que cresce, da árvore, daquilo que possui movimento. O caráter de incompletude é evidenciado já no início da frase pelo “que”, marca do presente do subjuntivo, indicando um desejo. Mas o poema permanece incompleto: que ela não seja símbolo de proibições, mas que ela seja símbolo de quê?

A continuação do poema não faz parte do corpus de *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (2013). Por isso, assumo também a incompletude desse corpo que não sabe, exatamente, o que virar. Apenas me aproximo de uma ideia oposto do não-movimento. Vou deixando a hera nascer no corpo, tal qual ela nasce pela parede, vou deixando movimentos nascerem, tal qual eles nascem na parede. A palavra se reinventa pelo corpo; o corpo, pela palavra.

10.3.6 Tradução VI

a) Pré-histórias

No poema “A máquina de chilrear e seu uso doméstico” (BARROS, 2013 [1966], p.125), Barros sobrepõe o corpo lettral do poeta a uma pintura de Paul Klee. O poeta, dessa forma, “se apropria, à sua maneira, da Máquina de Chilrear de Klee, e a faz de ferramenta de sua oficina. Este pintor ensinou-lhe a necessidade de ‘aprender a desaprender’” (SOUZA, 2015, s/p).¹⁵⁵

O desaprender que implica a máquina tem relação com a sua não-funcionalidade, a sua incapacidade de ser máquina e, logo, operar segundo uma premissa de produtividade.

¹⁵⁵ Cf. SOUZA, Elton Luiz Leite de. “manoeel de barros e paul klee: as desprendizagens (2)” (2015). Disponível em: <http://multitudopoesiaartefilosofia.blogspot.de/2015/09/manoeel-de-barros-e-paul-klee-as.html> Acesso em: 18 Março 2018.

Paul Klee produziu um quadro denominado *Máquina de Chilrear* (...). Manoel de Barros utilizará o título do primeiro para um poema seu, em que nos fala que *a gramática do poeta se apóia em contaminações sintáticas, em contaminações de pássaros, árvores e rãs*. A máquina do poeta, assim como a do cubismo-surrealismo, não estará voltada para a produção, mas para aquilo que perdeu valor de troca. Como nos afirma Berta Waldman, a máquina de chilrear põe “em cima um engenho que lembra as máquinas autodestruidoras de Jean Tinguely, já que funciona num sentido contrário ao da produção. O que não tem ou perdeu seu valor de troca é matéria dessa poesia (1990: 27). (BARBOSA, 2003, p.101).

A imagem de Klee evoca essa relação de disparidade pelos pássaros, amarrados a uma espécie de engenho. Embora estática, muito simples e com a aparência inacabada, a pintura é potente: traz o movimento humano que a máquina implica, o movimento dos pássaros, seus sons distintos e a possível cacofonia que dali emergiria, quando a máquina fosse acionada. O chilrear dos pássaros atados à máquina se encontra apenas em estado latente na pintura. Não é possível ouvir as aves, mas apenas imaginar os sons dos pássaros se repetindo a pequenos intervalos de tempo.

O som das aves se opõe à relação com a máquina e a economia de produtividade que simboliza. Da mesma forma, elas se apresentam como fontes a um corpo que, da mesma forma, contraria o que seria um corpo-máquina, corpo doméstico ou, ainda, domesticado, do movimento acostumado.

Essa pré-história ajuda a dar base ao chão da última performance, que emerge de um pequeno verso inserido em “Caderno de apontamentos” (2013[1991], p.253), da obra *Concerto a céu aberto para solos de ave* (2013[1991]): “Deixei uma ave me amanhecer.” (BARROS, 2013[1991], p.253).

Do verso à performance, o processo de descoberta dessa ação foi de descobrir a minha potência de máquina de chilrear. Como criar um corpo que, aos moldes da visão de Klee, pudesse nascer a partir de um engenho de sons, ou pelo menos, se relacionar diretamente à cacofonia das aves? Como seria um corpo amanhecido por uma ave?

O verbo “amanhecer” aporta uma ideia de nascimento. Como um novo dia que nasce no céu, o corpo poético também se deixaria nascer

novo por uma ave. Não me limito apenas ao sentido literal de uma ave acordando meu corpo – a ave, antes, acorda outro corpo. O sentido figurado do termo amplia os sentidos, aumenta as margens da palavra e faz com que “amanhecer” possa também acontecer no corpo. E, junto dele, signifique mais apenas o emergir de um dia, mas o emergir de movimentos que apontem para um corpo de início, um corpo adâmico.

Esse foi uma das primeiras direções que assumi para começar a traduzir esse verso. A partir dela, dei início a algumas experimentações, como as que relato no capítulo sobre as Oficinas de Transver:

(...) As aves me provocam o amanhecer do corpo. Amanhecer de nascer novos movimentos, de fazer nascer um corpo novo. As aves, o som das aves, mas também a movimentação delas – por que não? (...) Ao longo da dança, vou criando relações com cada ave, como se cada ave me amanhecesse diferente. (...) Paulo gravou minhas corporalidades, que vão se diferenciando em natureza de movimento, em qualidade de movimento, no chão, estacado, por causa do som do pássaro, depois solto, largado, continuado, novamente por causa do som do pássaro, depois tento movimentações com a cabeça, o pescoço, busca desenvolver e dar vida a essa parte do corpo tão esquecido, desesquecer esses lugares corpo também tão deixados de lado. Bato bastante com meu cotovelo, uso meus pés, tudo isso, de alguma forma, vai resgatando esses espaços do meu corpo, vai me amanhecendo no sentido de CRESCER, de trazer luz, movimento, para esses espaços desabitados de movimento.¹⁵⁶

O trecho acima traz os detalhes de meu processo de leitura do poema, e aquilo no qual ele culmina: uma dança ao som de aves, em busca de fazer nascer – amanhecer, a mãe-ser – um corpo-ave. Entendo que, para deixar uma ave me amanhecer, preciso estabelecer uma relação com a natureza do chilrear das aves. Tal qual Barros, preciso ouvir aves como ouço beethovens. (cf. BARROS, 2013[1996], p.314) O som da natureza e o som dos homens comungam, aqui, no ato da escuta. Os “recantos” e os “desvãos” do poeta permitem a ele navegar pelas disparidades entre os

¹⁵⁶ Relato completo nas páginas 173-174 desse trabalho.

dois mundos, mas também reasseguram a sua semelhança, que é a da arte e a de criar encantamentos.

A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um sabiá/ mas não pode medir seus encantos./ A ciência não pode calcular quantos cavalos de força existem nos encantos de um sabiá./ Quem acumula muita informação perde o condão de adivinhar: divinare./ Os sabiás divinam (BARROS, 2013[1996], p.316)

Se a máquina de Chilrear incorpora essa força de uma máquina que vive, disfuncional porque poética, tento agora me aproximar de um corpo que, da mesma forma, exista na disfunção. Um corpo que dance ao ritmo de chilreares e que possa acordar poesia. Essa proposição levou à pergunta que move essa última *tradução*: “Como amanhecer outros movimentos ou outras possibilidades de existência na cidade?”.

b) Desexplicações

Performance do dia 6 de agosto de 2017, Sede do Governo alemão, Berlim

Texto de partida: Deixei uma ave me amanhecer (BARROS; PIMENTEL, 2013, p.165)

Programa da performance: Encontrar um espaço de concreto, sem mato; Colocar a gravação de sons de ave pra tocar; Deixar o som de ave amanhecer meu corpo com novos movimentos; Deixar o espaço

Pergunta: Como amanhecer outros movimentos ou outras possibilidades de existência na cidade?

Memória: “A gente gravou no Regierungsviertel (...), no meio de um construção de concreto, e eu toquei os passarinhos lá. Foi difícil me conectar com os pássaros, com os sons que acordavam meu novo corpo. Durante a performance, me senti um pouco desconfortável, um pouco de Selbstzweifel, mas eu acredito muito no que eu to fazendo, faz bem pro espaço e pra mim, como eu criei esse corpo vivo, que é imprevisível, que olha pra cima, pra baixo, pro lado, pro lado, pra cima, esse olhar aberto, esse olhar passara. Esse amanhecer do Manoel é o amanhecer de um

corpo que nasce, que vem ao mundo, a minha maenhecer, o som dos pássaros é o som do parto desse novo corpo que dói, que arde, que não cabe. É como se a ave que me desse esse movimentos, o princípio do movimento vem dos pássaros, não só da sonoridade, como batidade, mas dessa relação imagética com o corpo pássaro, esse olhar aberto, pras coisas que existem além do nosso olhar, esse contraste do concreto, do urbano, que não tem vida, que é reto, linear, cinza, que não tem som. É uma relação de nascimento, de acordar e despertar esse corpo que tá em mim naquele lugar, de parir o corpo naquele espaço e criar a diferença. É o que mais me encanta nesse processo. É um jogo, é uma brincadeira, como eu descubro esses novos corpos, como eu instauo esse espaço, eu instauo ele através do meu corpo, e eu poderia fazer isso em qualquer lugar. Antes de eu dançar com essas parafernalias, veio um homem da segurança perguntar o que a gente estava fazendo, deu uma olhada nas coisas e em mim. Instaura um pouco essa vigília, esse corpo vigiado, esse corpo que tem que se portar de uma certa forma num certo espaço. Quebrar esse corpo ali também tem a ver com esse desvio, esse desfazer da norma. Todas as performances estão interligadas pelo princípio do desvio, daquilo que é desfeito no espaço. Parece uma rebeldia, falando assim, mas não é rebeldia, é poesia, ou são os dois, e poesia é aquilo que nasce sem utilidade econômica, funcional, mas que causa deslumbramento. Criar esse desvio no espaço, para as pessoas que estão passando, num ambiente oficial, no meu corpo, é isso que é a tradução que eu proponho. Ela está muito ligada ao ato, ao agir, ao que esse agir causa, embora o meu foco não seja saber o que as pessoas acharam. É mais sobre criar esse espaço para o corpo, para a ação, é redesenhar as linhas, os caminhos retos, criar outros caminhos pro corpo, pras pessoas que estão passando ali, criar outras rotas, outras formas de enxergar aquele espaço, de criar outros olhares pra aquele espaço. É muito difícil fazer essa observação de dentro, enquanto eu estou sendo corpo, eu fico repetindo a poesia de Manoel de Barros como se fosse um mantra, deixei uma ave minha amanhecer, ele fica um som que é só fonético, que perde sentido, uma vitrola quebrado, e entrar nesse estado é difícil, especialmente quando tem câmera. A câmera cria todo um espaço que é artificial, e que é difícil de manter a naturalidade das pessoas que estão passando por ali, as pessoas acabam não passando por ali, por ver que estamos filmando, se perde um pouco desse desvio provocado pela performance, o desvio nasce da construção com as câmeras, a ação tá em construção. Outro aspecto é a efemeridade, que se desmancha depois, o que ficou la da nossa presença é muito delicado, muito sutil, o que eu

carrego é o que tá no meu corpo, a experiencia daquele momento, é sobre isso que é a minha tradução, é criar esses espaços de poesia, de desvio, dentro de um espaço que é linha, que é reto, esquerda direito, pra a pra b, diferente do mato e dos pássaros e dos bichos e da poesia, cujo caminho não se constrói pra um destino, pra um lugar, é tudo erro, também no sentido de andar, de se perder. São coisas que eu quero lembrar pro resto da minha vida. Eu to criando tanta instabilidade, pro meu corpo, pra minha vida, e ao mesmo tempo que isso me move, ela também me perturba, me incomoda, entre um lado e outro, uma coisa e outra, buscando um caminho que seja mais meu, um caminho que venha dos meus ladrilhos e manchas e dores, um caminho que seja menos pré-estabelecido, eu não quero caminhar na rota que alguém definiu pra mim, eu quero inventar o meu caminho, e eu invento com o corpo.”

*

Marquei com o time para gravar a performance no sábado, dia 6 de agosto de 2016 (as gravações do dia 4 se alongaram para além do previsto e, por isso, agendamos para um novo). Havíamos discutido demoradamente sobre o local. Para instaurar o estado de *Umweg* que corta todas as performances, gostaria de dar nascimento ao corpo em um lugar sem natureza – um espaço urbano aumentado por cinzas e concretos. Decidimo-nos pelo setor que abriga a sede do governo alemão. Nos encontramos, assim, na casa de um dos fotógrafos para recolher os materiais e fomos até o portão de Brandenburgo, onde encontraríamos outros membros do time. A partir dali, caminharíamos em busca de um local.

Um lugar sem natureza, sem sons de pássaros, sem árvores, sem gramas nascendo configura o primeiro critério dessa performance. Minha ideia é plantar um chilrear. Para isso, trago uma caixa de som e uma gravação de áudios de ave. Mas diferentemente daquele áudio que colocara para tocar em um dos dias da *Oficina*, essa gravação traz as aves do meu quintal. Em 2016, comecei a coletar pequenas gravações de pássaros a cada viagem que fiz. Pedi, além disso, através das redes sociais, para amigos me enviarem suas próprias gravações. Reunindo esse material, cheguei a um áudio ainda rústico, de baixa qualidade, mas que carregava não apenas os sons de pássaros de diferentes cantos (da Austrália à Finlândia, recebi numerosas gravações). Importante era ainda uma outra dimensão desse áudio: como a máquina de chilrear de Klee, ele exigiu uma ativação por parte daquele ou daquele que gravou. Foi a maneira que encontrei de me relacionar ao que, antes, era apenas uma

ideia: queria me deixar ser acionada por aves que viessem de outros quintais.

Em busca de um lugar para a performance, encontramos um espaço junto a um setor do governo. Um prédio de vidro, esvaziado pelo sábado. O piso de concreto e as paredes de vidro formavam um quadro ideal para plantar os sons dos pássaros. Naquele espaço, sem muita circulação, embora situado numa região turística de Berlim, deixaria meu corpo amanhecer.

A busca por um espaço sem natureza, primeiro critério para essa *tradução*, tinha por objetivo evidenciar o som das aves, limpar o espaço para criar o desvio no ambiente urbano. Pensava nos carros de som que, por vezes, passavam ao lado de casa, na minha cidade natal, ou mesmo de alguém escutando música sem fones de vídeo no metrô. A cidade toca a música que tocam aqueles e aquelas que nela habitam. Qual é a força dos sons de passarinho, em volume máximo, dentro do espaço urbano?

A esse critério, associa-se ainda um segundo: a forma da desforma vem pelo amanhecer desse corpo latente. Como a máquina de chilrear, exploro movimentos que são ativados pelos áudios. De todas as performances, talvez seja essa a que se relaciona mais claramente com uma ideia de dança. É um corpo de chilrear, de movimentos constantes, que vai tomando o espaço. É também, para mim, um corpo sem sentido, que evoca as cacofonias da máquina de Klee. Um corpo que se ambiciona máquina – não máquina de rimar, mas de poetizar (cf. PAZ, 2013. p.22).

A insignificância enquanto tema, terceiro critério tradutório, vem pelo som das aves. Elas são monumentadas – deixam-se ouvir tal qual beethovens, como sugere Barros. Os áudios de vários amigos ao redor do mundo criam esse som, esses se tornam também participantes (mesmo que invísveis) da minha performance. Isso também se relaciona ao último critério da performance: dentro daquele espaço de concreto, planto agora um corpo de outra natureza. O início e o fim daquele corpo não se delimitam pelo corpo, mas pelo espaço: encerrada a performance, retomo o corpo útil, regido pelas mesmas funções cotidianas. Desenho no chão de concreto uma outra possibilidade de habitá-lo, que se mistura aos outros corpos transitando pelo espaço. Um fragmento poético, uma tentativa de poesia, que não se deixa exaurir em possibilidades interpretativas. “Deixei uma ave me amanhecer”, conta o poeta. Também eu deixei. E o corpo que daí amanheceu não anoiteceu em mim – vive, ainda, em estado latente. Alcanço-o pela dança, pela contaminação das aves com o concreto com o corpo com o ritmo. “Deixei uma ave me amanhecer”, canta o poeta. Também eu aprendi a cantar com o corpo.

10.4 *Traduções: os outros olhos*

Para além das camadas da ação performática no chão da cidade e, agora, da minha tentativa de dar-lhes um corpo verbal, há ainda uma outra camada de tradução evidente nessa rede dialógica: a das imagens e dos vídeos. Embora não sejam a razão da discussão que proponho nessa pesquisa, eles são relevantes e devem ser inseridos aqui por, pelo menos, duas razões: primeiro, por constituírem o único registro das performances; segundo, por constituírem, em si, uma outra camada tradutória. Traduções das traduções, os registros foram feitos em espaços e contextos distintos, e extrapolam os limites dos programas definidos, das perguntas, do meu corpo. Eles apresentam agora os outros olhares e trazem a tradução sugerida pelo time da *Art Genossen Kreative Medienarbeit*, envolvido na captura das imagens das performances.

Noto que, embora tenha realizado algumas das performances em Florianópolis, no contexto das Oficinas de Transver, e também em outros dias e localidades em Berlim, ao longo de 2016, considero nos relatos das *traduções* apenas as performances realizadas entre os dias 4 e 6 de agosto, junto à equipe do *Art Genossen Kreative Medienarbeit*. A escolha por uma outra cidade, uma outra língua – pelo Estranho, enfim, que dá chão, literalmente, à *tradução* – se cristalizou no transcorrer da pesquisa. Por fim, a realização das *traduções* na Alemanha se tornou parte do processo tradutório. No entanto, desejei desde o início que essas traduções-performances não se limitassem a um espaço geográfico. Assim segue sendo: pela sua natureza, as *traduções* são flexíveis, e podem ser realizadas no solo de qualquer cidade.

Tomada a decisão de organizar as performances em Berlim, entrei em contato com a equipe dirigida pelo fotógrafo Ridvan Yumlu-Schiessl, que coordena uma rede de projetos e artistas envolvidos em trabalhos midiáticos com propósito educativo, a *Art Genossen Kreative Medienarbeit*. Yumlu-Schiessl desenvolve, por exemplo, o projeto “Zuhause fernab der Heimat” (Em casa longe de casa), cujo objetivo é ampliar as perspectivas de trabalho para novos e novas “berlinenses”, com enfoque em jovens refugiados, através do ensino gratuito de fotografia e vídeo.

O propósito educativo do projeto foi a razão principal para eu contatar Ridvan, que aceitou fazer os registros junto com um pequeno time. Esse processo, no entanto, pouco foi registrado por mim. Não entrevistei os membros do time, nem mesmo conversei sobre suas escolhas, por naquele momento, não ter percebido a relevância dessa nova

camada tradutória para o trabalho. Posteriormente, em conversa com a professora Gabrielle Brandstetter, percebi que a pesquisa ficaria com uma lacuna se não incluísse, mesmo que previamente, a perspectiva dos fotógrafos que me acompanharam naqueles dias. Enviei um e-mail com uma breve introdução e duas perguntas diretamente ao diretor do projeto, que se responsabilizou por encaminhá-las ao restante do time. Até o fechamento da pesquisa, apenas o próprio Ridvan retornou meu e-mail com suas respostas. Apresento, nas linhas abaixo, algumas de suas observações.

(HILGERT) O que vocês lembram das performances (por exemplo, em relação ao que apresentei, à localização, às fotos e aos vídeos feitos, ao time, aos passantes)? Essas lembranças podem descrições, mas também sensações, percepções, medos, etc.

(YUMLU-SCHIESSL): Pessoalmente, o que observei nas suas performances foram proximidade e distanciamento, fusão e libertação. Durante o jogo, as performances, você estava para além de limitações de tempo e espaço, você segurava um momento do presente, se encontrava dissociada do mundo exterior e do fluxo temporal, você estava imersa no seu mundo. Os passantes percebiam você/ seu jogo enquanto observadores, como se olhassem através de um prisma, uma lente de aumento, através das quais eles reconheciam ideias, emoções ou mesmo conexões. Quem por ali passava se tornava, por acaso, uma parte do jogo. Muitas vezes, isso provocava neles, “participantes inadvertidos e despreparados”, irritações e emoções. Eles precisavam decidir: ou permitiam-se envolver consciente e ativamente, ou rejeitavam qualquer participação, e deixavam a cena balançando a cabeça. No entanto, as performances sempre lhes despertavam o interesse de se posicionar ali, de alguma forma. A idade dos passantes era, nesse quesito, decisiva. Crianças e idosos se interessavam pelas cenas e paravam para observar, curiosos, queriam descobrir mais a respeito e como participar e se tornar parte do jogo.

Adultos, por outro lado, se mostravam mais irritados e seguiam seu caminho, indiferentes. (...) (YUMLU-SCHIESSL, 2018).

(HILGERT) Como vocês fizeram as fotos e os vídeos (por exemplo, por que razão vocês se decidiram por certo ângulo, o que era importante na cena para vocês, se vocês preferiam ficar à distância da performance, ou se vocês tentaram se aproximar, o que vocês queriam registrar etc)?¹⁵⁷

(YUMLU-SCHIESSL) Nos registros em vídeo e em foto, busquei valorizar uma reprodução autêntica do que via e presenciava. Nesse sentido, foi determinante visualizar o conceito de base das performances. Por meio de diferentes perspectivas, operações e movimentos de câmera, buscamos sempre um caminho que captasse os seguintes aspectos:

O que a pessoa está fazendo (plano detalhe)

O que a pessoa está sentindo (close up)

Quem faz algo, demonstra algo (plano médio)

Como se relaciona a pessoa com aquilo que está fazendo (plano aberto)

Momentos interessantes, criativos, misteriosos, surpreendentes (ângulo plongé, contra-plongé, especial)

Para a edição, foram cruciais o ritmo, a velocidade, estrutura e compressão, estética e dramaturgia.

Mesmo não sendo o foco da pesquisa, a camada tradutória que revelam as observações de Yumlu-Schiessl confirma aquele novo questionamento da tese, apresentado no início desse capítulo. Ao invés de perguntar se consigo traduzir a poesia de Manoel de Barros, se tornou mais premente questionar: consigo traduzir a mim mesma?

As *traduções*, ao enfatizarem o aspecto dos *Umwege*, dos rodeios, como a natureza desse caminho tradutório, sugerem uma resposta àquele questionamento. Tanto na dimensão do corpo quanto agora, na dimensão do verbo, o processo tradutório – isto é, o andar, ao invés do chegar – se

¹⁵⁷ As perguntas e as respostas foram escritas em alemão e traduzidas por mim.

destaca como o propósito da ação tradutória. Já ensina o andarilho: “(...) A minha direção é a pessoa de vento./ Meus rumos não têm termômetro/(...) Eu pertença de andar atoamente.” (BARROS, 2013 [1996], p.327).

As *traduações* são uma expressão desse andar atoamente. Não chegam a um fim concreto, não se cristalizam num produto tradutório, muito menos se deixam encerrar num significado. Também a minha tentativa de alcançar o corpo pela palavra, também a tentativa de apresentar as performances por imagens e vídeos e pelos olhos de quem fez esses registros não me permitem chegar ao corpo, de fato. O que poderia indicar mais uma camada da melancolia à operação tradutória, é entendida, no horizonte desse trabalho, como uma condição dessa ação. Essa condição pode até mesmo ajudar a resolver a disforia tradutória que se apresenta pelo incômodo do nunca chegar.

A ideia essencialista do “chegar” é, aliás, um belo par para a noção do “original”¹⁵⁸. No caso da *traduação*, qual seria a língua de chegada, se não é possível chegar? O rodeio enquanto metáfora ajusta esse paradigma de chegada: ele pode ajudar a entender a tradução, nesse caso pela *traduação*, como um ato de aproximação lateral, e nunca frontal, como desenvolvido no capítulo 7. Da mesma forma que os passantes não chegam, diretamente, ao texto, também eu, agora, não chego ao corpo, e também o leitor e a leitora desse texto não chegam à experiência da performance pelos registros. Insiro-me num labirinto de traduções, que já tem início com o trabalho de Britta em sua obra. Já naquele momento, anterior a essa pesquisa, ela já traz traduções que se aproximam do texto verbal de forma lateral, deixando em aberto a pergunta: o que essa obra, esse poema, esse verso pode significar ainda? É essa a pergunta que fica. As *traduações* são apenas *uma* resposta possível a essa questão. Mas Barros e sua obra podem significar ainda muito mais.

¹⁵⁸ Penso nas palavras “fonte” e “Quelle”: em alemão tanto como em português, elas remetem a uma ideia de origem. Por outro lado, elas também se sugerem como manancial, torrente, água que jorra e brota em abundância. Barros emprega fala dos pássaros, da criança e do andarilho como “doadores de suas fontes”, isto é, daquilo que lhes origina, e que também se torna, para ele, um manancial infinito de inspiração.

Doutorado em formigas – considerações finais

No meu descomeço era um corpo que se queria delirado pelo verbo. Um despropósito, a partir do qual tomou forma essa tese. Barros, que tem doutorado em formigas (cf. BARROS, 2013 [2000], p. 364), parece autorizar essa pretensão poética. Reconheço nela ainda o desejo tradutório de abraçar a alteridade da poesia de Manoel de Barros por um outro caminho de entendimento; de sugerir um outro caminho de entendimento; e de, no enalço do poeta que escreve com o corpo, tentar agora traduzir com o corpo.

Mas bem mais do que uma busca solipsista, esse desejo é uma resposta a vários outros desejos, que se entrelaçam no corpo do texto e no meu corpo também. Diretamente, responde a Barros e seu desejo em outorgar à poesia a função de arejar palavras e lhes propor novos relacionamentos (cf. BARROS, 2010, p. 310); e também à Britta, que busca explorar essa mesma função poética em alemão e em fotografias através de *Canto do Mato – Gesang des Dickichts* (2013). Indiretamente, ele responde ainda aos desejos da performer e pesquisadora Eleonora Fabião. Ao “propor e experimentar novos modos de relação e novos regimes de atenção por meio de ações muito simples na cidade [e acreditar] (...) no corpo e no ato como campos de resistência política contra a normatização da vida e da percepção.” (COSTA, 2002, p. 266), Fabião dá concretude a um desejo que é da performance urbana: tornar o espaço da cidade em um lugar de fazer nascer poesia. Sobretudo as performances e reflexões da obra *Ações* (2010) me encorajaram a explorar o corpo performático e a cidade como matéria de tradução, e me forneceram recursos para entender a performance como uma forma de discurso que não trata de “representação e vanglorização do ego”: ela é, antes, “acontecimento social, ainda que irrefutavelmente estético.” (COSTA, 2002, p. 266).

Para além dos desejos incorporados por Barros, Britta e Fabião, a presente tese evoca também um desejo da tradução, que é acolher o Outro – o outro corpo, a outra linguagem, uma forma outra de entendimento. Essa abertura à alteridade é o que também avizinha a tradução de um ato poético:

no trabalho da tradução, a construção do comparável não se encerra com o triunfo da identidade, mas com a produção sempre provisória de semelhanças: equivalências sem identidade, correspondências sem adequação. É essa tensão

comparativa que a invenção poética tem em comum com o ato de traduzir. Como a poesia, a tradução responde, embora, de modo diverso, ao *desejo* de contribuir para a formação e a potencialização da própria língua, para a descoberta de seus recursos inexplorados na apresentação do pensamento. (LAVELLE, 2011, p. 17-18, grifo meu).

A noção de *tradução* que desenvolvi ao longo do trabalho reajusta esses princípios tradutórios à linguagem não verbal da dança e da performance. De maneira análoga à tradução interlinguística, a *tradução* responde também a um desejo de contribuir para a formação e potencialização do corpo no espaço público em que opera. Entender essa categoria enquanto tradução – e não, por exemplo, como adaptação ou inspiração – exige um deslocamento, à medida que ela, implicitamente, traz uma crítica a ideias de “fidelidade”, “original” e “invisibilidade do tradutor/ da tradutora”. Ora, a *tradução* é infiel. Esse traço, no entanto, não deve ser entendido como falha. Com efeito, essa é a condição de qualquer tradução que se assume enquanto um ato de escuta e que busca ouvir na voz do Outro, possibilidades de sentido, mais do que verdades absolutas:

(...) É preciso pensar numa política constante da tradução inacabada e, portanto, numa política dos corpos que recuse a univocidade do texto, assim como a univocidade da performance. (...) Emular o ritmo de uma obra, quando fora de expectativa plena, pode ser o risco maior da poesia e da performance: dar sua própria voz àquilo que ainda não faz plenamente sentido, mas que é sentido como potência possível da voz do outro. (FLORES; GONÇALVES; DABUL, 2017, p. 339).¹⁵⁹

A obra de Barros, o trabalho de Britta, as reflexões dos autores e das autoras que evoco, bem como a tradução e a performance suscitaram em mim as ideias que resultaram, agora, nessa tese. Ao longo dela,

¹⁵⁹ A obra *Algo infiel – corpo, performance, tradução* (FLORES, GONÇALVES, DABUL, 2017), lançada poucos meses antes da finalização desse trabalho, é certamente um desses acontecimentos que ratificou também a proposta dessa tese.

provocaram pequenos acontecimentos, cuja importância não meço por balanças, mas encantamentos. Assim diria Barros: “Que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem com barômetros etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós.” (BARROS, 2015, p. 120).

Esses encontros/ acontecimentos me ajudaram a esculpir o texto e corpo que propus nesse trabalho. Mas mais do que isso, eles me ajudaram a entender que acreditar no mundo é algo não apenas urgente, mas criativamente possível.

Acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos. (DELEUZE, 1992, p.218).

Essa tese traz uma forma de acreditar no mundo, uma forma que sonha a metáfora do caminho e lhe confere estradinhas de terra, rodeios, desvios. Essa tese é, portanto, um caminho – de entendimento, de tradução, de existência. Espero que ela possa contribuir para o nascimento de outros caminhos. E que sua incompletude seja perene.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Art, inactivity, politics.** Crítica do contemporâneo: conferências internacionais Serralves/ Política. Serralves, 2007. Disponível em: <https://www.serralves.pt/fotos/editor2/PDFs/CC-CIS-2007-POLITICA-web.pdf> Acesso em: 30 março 2018.

AGUIAR, Daniella de. **Da literatura para a dança: a prosa-poética de Gertrude Stein em tradução intersemiótica.** 216 p. Tese de doutorado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

AGUÍRRE, Elias. **Flightless.** Disponível em: <http://eliasaguirre.es/flightless/> . Acesso em: 28 fev. 2018.

ALBRIGHT, Ann Cooper. **Engaging bodies: the politics and poetics of corporeality.** Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2013.

ALVES, Rubem. **Encantar o mundo pela palavra.** Campinas, SP: Papius, 2006.

ANNOUNCING winner year's Dance your PhD contest. **Science Magazine:** online. Disponível em: <http://www.sciencemag.org/news/2017/11/announcing-winner-year-s-dance-your-phd-contest> . Acesso em: 28 fev. 2018.

ARAUJO, Rodrigo da Costa. Jogos espectrais: retratos e autorretratos em Manoel de Barros. In: **Cadernos do CNLF**, vol. XVI, n.04, Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2012, p. 2151-2665.

ARENDT, Hannan. **The Human Condition.** Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1998.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática.** São Paulo: Ática, 2007.

BALANCHINE, George. **The New Yorker**, v. 84, 2008, Northwestern University.

BALANCHINE, George. **Site do New York City Ballet**. Disponível em: <http://www.nycballet.com/Explore/Our-History/George-Balanchine.aspx>. Acesso em: 01 nov. 2015.

BANES, Sally. Introduction to Terpsichore in Sneakers. In: DOCHERTY, Thomas (Org). **Postmodernism: A reader**. London: Routledge, 2016, p.157-171.

BANES, Sally. **Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance**. Middletown, Connecticut. Wesleyan University Press, 2011.

BARBOSA, Luiz Henrique. **Palavras do chão: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros**. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fumec, 2003.

BARCO, Aron Pilotto. A concepção husserliana de corporeidade: a distinção fenomenológica entre corpo próprio e corpo inanimados. **Synesis, Revista do Centro de Teologia e Humanidades**, 2012, p. 1-12. Disponível em: https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/32973/1/SN4-2_artigo1.pdf?ln=pt-pt. Acesso em: 5. jan. 2018.

BARDAWIL, Andréa. notas de viagem ou bagagem de mão ou notas lançadas ao mar. In: XAVIER, Jussara; MAYER, Sandra; TORRES, Vera (Org). **Tubo de ensaio: composição [Interseções + Intervenções]**. Florianópolis: Instituto Mayer Filho, 2016, p.31-39.

BARROS, Manoel de; BARROS, Martha. **Memórias inventadas – a segunda infância**. São Paulo: Planeta, 2006.

BARROS, Manoel de. Arranjos para assobio (1980). In: BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2013, p. 153-180.

_____. **Cantigas por um passarinho à toa**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. Ensaio fotográficos (2000). In: BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2013, p. 349-368.

_____. **Exercícios de ser criança**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

_____. **Gramática expositiva do chão: poesia quase toda**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. Livro sobre nada (1996). In: BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2013, p. 301-328.

_____. Matéria de poesia (1970). In: BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2013, p. 9-30.

_____. **Memórias inventadas – a terceira infância**. São Paulo: Planeta, 2008.

_____. **Memórias inventadas para crianças**. São Paulo: Planeta, 2010.

_____. Menino do mato (2010). In: BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2013, p. 415-434.

_____. **Meu quintal é maior do que o mundo: antologia**. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015. Le Livros, 2015. Disponível em: http://lelivros.love/book/baixar-livro-meu-quintal-e-maior-do-que-o-mundo-manoel-de-barros-em-pdf-mobi-e-epub/#tab-additional_information. Acesso em: 23 março 2018.

_____. **O fazedor de amanhecer**. São Paulo: Richmond Educação, 2009.

_____. O guardador de águas (1989). In: BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2013, p. 217-246.

_____. O livro das ignoranças (1993). In: BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2013, p. 273-300.

_____. Poemas concebidos sem pecado (1937). In: BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2013, p. 9-30.

_____. Poeminha em língua de brincar. In: BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2013, p. 467-468.

_____. **Poeminhas pescados numa fala de João**. São Paulo: Record, 2001.

_____. Retrato do artista quando coisa (1998). In: BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2013, p. 329-348.

_____. Tratado geral das grandezas do ínfimo. In: BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2013, p. 369-392.

_____. Livro de pré-coisas (1985). In: BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2013, p. 181-216.

_____. Poemas rupestres. (1996). In: BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2013, p. 393-414.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução. J. Guinsburg. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1987.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo. Martins Fontes, 2003.

BASSNETT, Susan. Preface. In: **Media and Translation: An Interdisciplinary Approach**. Abend-David, Dror (Org.), xv-xix. New York: Bloomsbury, 2014.

_____. **Translation and Interdisciplinarity. An interview with Susan Bassnett**. 2014. Disponível em: http://www.academia.edu/7568237/Translation_and_Interdisciplinarity_An_Interview_with_Susan_Bassnett_2014 Acesso em: 03 nov. 2015.

_____. **Translation Studies**. Routledge: Nova York, 2002. Google Books, 2018. Web. Acesso em: 23 março 2018.

BÉNICHOU, Anne. Reperformance and transhistoricity – The Danse(s) dans la neige by Françoise Sullivan and by Luis Jacob. **Performance research – A Journal of the Performing Arts**, v.21, 2016, n.5, p.21-34.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução: Susana K. Lages. In: HEIDERMAN, Werner (Hrsg.). **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: UFSC/ Núcleo de tradução, 2001, p. 203-232.

_____. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. Tradução: Susana Kampff Lages. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: 34, 2011. p. 49-73.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin**. Tradução: Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

_____. **A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo**. Tradução: MarieHélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras/PGET, 2007.

BLUMENBERG, Hans. **Die Sorge geht über den Fluss**. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1987.

_____. **Nachdenklichkeit**. Sigmund-Freud-Preis, 1980. Disponível em: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/sigmund-freud-preis/hans-blumenberg/dankrede> Acesso em: 30 março 2018.

_____. **Zu den Sachen und zurück**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Jan/Fev/Mar/Abr, n.19, 2002, p. 20-28.

BRANDSTETTER, Gabriele. »On research«. Forschung in Kunst und Wissenschaft – Herausforderungen an Diskurse und Systeme des Wissens. In: PETERS, Sybille. (Org). **Das Forschen aller – Artistic research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft**. Bielefeld: Transcript, 2012, p. 63-71.

_____. Ein Manifest für den Tanz. **Kulturstiftung des Bundes**, Revista N. 4, outono 2004.

_____. In and out of sync: ritmos de tradução em performance e dança. **Cadernos de Tradução**, v. 35, n. 2, 2015. Tradução: Mariana Cristine Hilgert e Evelyn Schuler Zea.

CAMPOS, Augusto de; QUEIROZ, João de. Entrevista. In: **Cadernos de**

Tradução, v.2, n.22, 2008, p.279-302. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2008v2n22p279> Acesso em: 30 março 2018.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem - Ensaios de teoria e crítica literária**. Petrópolis: Editora Vozes, 1970, 2a.ed., p. 21-38.

_____. **Da transcrição – poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

_____. Problemas de tradução no Fausto de Goethe. In: _____. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. Tradução e Reconfiguração do Imaginário: o tradutor como transfiguidor. In: COULTHARD, Malcolm. (Org.). **Tradução: teoria e prática**. Florianópolis, Editora da UFSC, 1991.

CANDY, Linda. **Practice based research – a guide**. Disponível em: <https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf> Acesso em: 1 abril 2018.

CASTELLO, José. **Entrevista: “Manoel de Barros faz do absurdo sensatez.”** Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel11.html>. Acesso em: 29 out. 2015.

_____. Manoel além da razão. In: **Meu quintal é maior do que o mundo: antologia**. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015. Le Livros, 2015. Disponível em: http://lelivros.love/book/baixar-livro-meu-quintal-e-maior-do-que-o-mundo-manoel-de-barros-em-pdf-mobi-e-epub/#tab-additional_information Acesso em: 23 março 2018.

CERCEL, Larisa. **Übersetzungshermeneutik – Historische und systematische Grundlegung**. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2013.

CONVITE para participar das Oficinas de Tranves. **Blog**. Disponível em: <https://traduzindomanoelemdanca.wordpress.com> Acesso em: 30 março 2018.

CORDEIRO, Volmir. quando a criação oferece uma cena para a pesquisa: descrição de trajetos entre práticas coreográficas e escritas reflexivas. In: XAVIER, Jussara; MAYER, Sandra; TORRES, Vera (Org). **Tubo de ensaio: composição [Interseções + Intervenções]**. Florianópolis: Instituto Mayer Filho, 2016, p.123-137.

COSTA, Pablo Assunção B. Costa. Eleonora e o corpo performativo_ poéticas do ato, materialidades do encontro (2002). In: FABIÃO, Eleonora; HEATHFIEL, Adrian; LEPECKI, André. **Ações**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

COSTA, Sylvio de Sousa Gadelha. Revisitando três proposições sobre *formação e invenção*. In: ROCHA, Thereza; INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE. **Graduações em dança no Brasil: o que será que será?** Joinville: Nova Letra, 2016, p. 37-54.

CUTUGNO, Carmela; LEPECKI, André. Crossing the borders of performative moments: in conversation with André Lepecki. **Revista Mantichora**. Nova York, maio de 2014, Universidade de Nova York, p.79-84. Disponível em: <http://ww2.unime.it/mantichora/wp-content/uploads/2015/04/Mantichora-4-pag.79.pdf> Acesso em: 30 março 2018.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1999.

DOMINGOS, João. Cautela e poesia em entrevista inédita de Manoel de Barros. **Jornal Estado de São Paulo**, São Paulo, 13 nov. 2014. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,cautela-e-poesia-em-entrevista-inedita-de-manoel-de-barros,1592199>. Acesso em: 29. out. 2015.

DWDS. **Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache: online**. Disponível em: <https://www.dwds.de/> Acesso em: 10 Março 2018.

ESPAÇO além mostra a artista sérvia Marina Abramovic em jornada espiritual pelo interior do Brasil. **Gaúcha Zero Hora, Artes: online**. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2016/06/espaco-alem-mostra-a-artista-servia-marina-abramovic-em-jornada-espiritual-pelo-interior-do-brasil-5824440.html>

Acesso em: 8 Março 2018.

ESSMANN, Helga, FRANK, Armin Paul. Translation Anthologies: A Paradigmatic Medium of International Literary Transfer. In: **Amerikastudien/American Studies** 35.1, 1990, p. 21-34.

FABIÃO, Eleonora; HEATHFIEL, Adrian; LEPECKI, André. **Ações**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, 2008.

FERNANDES, Ciane. *Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística*. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, jul./dez. 2013.

FLORES, Guilherme; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu; DABUL, Rafael. **Algo infiel – corpo performance tradução**. São Paulo: Cultura e Barbárie, 2017.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

FORTIN, Sylvie. O processo formativo como construção de novos procedimentos criativos. In: RAMOS, Luiz Fenando. (Org.) **Arte e ciência: abismo de rosas**. São Paulo: ABRACE, 2012, p.115-139. Disponível em: http://portalabrace.org/impessos/2_arte_e_ciencia_abismo_de_rosas.pdf Acesso em: 28 março 2018.

FOSTER, Susan Leigh. Dancing and theorizing. In: BRANDSTETTER, Gabrielle; KLEIN, Gabriele. (Org). **Dance (and) theory**. Bielefeld: Transcript, 2014, p. 19-32.

FRANK, Armin Paul. Translation Anthologies. In: BAKER, Mona; MALMKJAER, Kirsten (Ed.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. Nova York: Routledge, 2001, p. 13-17.

FREUD, Sigmund. “O Inquietante” (1919). In: Obras Completas: 1917-1920. Vol. 14. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia

das Letras, 2010, p. 247-283.

FRIO, Fernanda. As fronteiras entre tradução e adaptação: da equivalência dinâmica de Nida à *tradaptação* de Garneau. **TradTerm**, São Paulo, v. 22, Dezembro/2013, p. 15-30.

GABIER, Yves. Sem título. **[nota pessoal]**. In: EMUNI Translation Studies Doctoral and Teacher Training Summer School, 2015.

GADAMER, Hans-George. **Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Tradução: Paulo Flávio Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GENTZLER, Edwin. Translation without borders. In: **Translation , a transdisciplinary journal**, vol. 4, 2014. Disponível em: <http://translation.fusp.it/articles/translation-withoutborders>. Acesso em: 01 nov. 2015.

GIL, José. **Movimento total – o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GOLDENBERG, Ricardo. Entrevista. **TARJA BRANCA: a revolução que faltava**. Direção de Cacau Rhoden. Produção Executiva de Estela Renner, Luana Lobo e Marcos Nisti. São Paulo: Maria Farinha Filmes, 2014. 1 DVD (80 min.), son., color. Documentário.

GOTMAN, Kélina. Translatio. **Performance research – A Journal of the Performing Arts**, v.21, 2016, n.5, p.17-20.

GOUVÊA, Raquel Valente. O corpo do improvisador. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**. V.2, n.19, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3193>
Acesso em: 13 Março 2018.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Orelha do livro. In: BARROS, Manoel de; PIMENTEL, Britta Morisse. **Canto do Mato – Gesang des Dickichts**. Frankfurt am Main: TFM, 2013.

GUMBRECHT, H. U. **Productions of presence: what meaning cannot convey**. Stanford, CA: Stanford University Press, 2004.

HAN, Byung-Chul. A sociedade do cansaço. Tradução: Enio Paulo Gianchini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

HEIDGEN, Michael; KOCH, Matthais; KÖHLER, Christian. Permanentes Provisorium: Hans Blumenbergs Umwege: Zur Einleitung. In: HEIDGEN, Michale; KOCH, Matthias; KÖHLER, Christian (Org). **Permanentes Provisorium: Hans Blumenbergs Umwege**. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015. p. 9-24.

HEIDGEN, Michale; KOCH, Matthias; KÖHLER, Christian (Org). **Permanentes Provisorium: Hans Blumenbergs Umwege**. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015.

HEINKE, Jörg. Die Konstruktion des Fremden in den Romanen von David Malouf. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

HIRSCH HADORN, Gertrue et al (org). **Handbook of transdisciplinary research**. Springer, 2008.

HIVLAND, Linda Caruso. Conclusion. **Susan Foster! Susan Foster! Three performed lectures**. Disponível em: <http://danceworkbook.peah.us/susan-foster/conclusion.html> Acesso em: 19 fev. 2018.

HOUAISS. **Dicionário Houaiss online**. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#0> Acesso em: 23 março 2018.

HUCHET, Stéphanæ. Prefácio. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. Disponível em: http://jnsilva.ludicum.org/Huizinga_HomoLudens.pdf Acesso em: 14 março 2018.

HUNDERTWASSER, Friedensreich. 1958. **Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur**. Disponível em:

http://www.hundertwasser.de/deutsch/texte/philo_verschimmelungsmanifest.php . Acesso em: 23 março 2018.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. Nova York: Routledge, 2006.

INTERAÇÃO de criança com artista nu em museu de São Paulo gera polêmica. **G1**: online. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/interacao-de-crianca-com-artista-nu-em-museu-de-sp-gera-polemica.ghtml> Acesso em: 8 Março 2018.

JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of translation. (1959). In: R.A. Brower (Org.). *On Translation*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2007.

LABAN, Rudolf von. **Domínio do movimento**. Tradução: Anna Maria Barros de Vecchi e maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LAGES, Susana Kampff. “A tarefa do tradutor” e o seu duplo: a Teoria da Linguagem de Walter Benjamin como Teoria da Traduzibilidade. **Cadernos de Tradução**, v.1, n.3, 1998, p. 63- 88.

_____. Nota de rodapé. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: 34, 2011. p. 49-73.

LANDEIRA, José. Linguagem, razão e transcendência: uma abordagem estilística da poesia de Manoel de Barros. In: **Revista Philologus**, Ano 15, Nº 45. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set./dez.2009, p. 92-112. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/rph/ANO15/45/06.pdf>. Acesso em: 28 março 2018.

LAVELLE, Patrícia. Prefácio. In: RICCEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p.7-19.

LEFEVERE, André. **Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame**. London e Nova York: Routledge, 1992

_____. “Why waste our time on rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm.” In: HERMANS, Theo. (Org.) **The manipulation of literature**. Nova York: Routledge, 1985, p 215-243.

_____. German Literature for Americans. In: KITTEL, Harald (Ed.). **International Anthologies of Literature in Translation**. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995, p. 40-55.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e ansios críticos**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2012.

LEPCKI, André. **Agotar la danza: Performance y política del movimiento**. Tradução: António Fernandez Lera. Barcelona: Mercat des les flors, 2009.

_____; TAYLOR, Diana. Entrevista com André Lepecki. **Universidade de Nova York**, 2002. Disponível em: <http://hidvl.nyu.edu/video/003305739.html> . Acesso em: 27 fev. 2018.

_____. Choreopolice and Choreopolitics: or, the task of the dancer. **TDR: The Drama Review**, v.57, n. 4, p. 13-27.

_____. Coreopolítica e coreopolícia. **Revista Ilha**. V. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012.

LEUPOLD, Gabriele; RAABE, Katharina. **In Ketten tanzen: Übersetzen als interpretierende Kunst**. Göttingen, Wallstein, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **The savage mind**. Tradução: George Weidenfeld E Nicolson Ltda. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1966.

LISPECTOR, Clarice. 6 de Abril de 1968. Estado de graça. Trecho. (1999[1968]). **Público**. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/05/24/jornal/6-de-abril-de-1968-estado-de-graca--trecho-26545056> Acesso em: 14 Março 2018.

MADEIRA, Cláudia. Transgeologies of Portuguese Performance Art. **Performance research – A Journal of the Performing Arts**, v.21, n-5, 2016, p.37-46.

MARKEWITZ, Sandra. Umwege der Grammatik: Über Blumenberg und Wittgenstein. In: HEIDGEN, Michale; KOCH, Matthias; KÖHLER, Christian (Org). **Permanentes Provisorium: Hans Blumenbergs Umwege**. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015, p. 145-158

MCNAMARA, Joann. Dance in the hermeneutic circle. In: FRALEIGH, Sondra Horton; HANSTEIN, Penelope. **Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999, p. 162-177.

MELO, Suzana “Alieança (Entfremdung) e Estranheza (Fremdheit): dois paradigmas culturais do ocidente.” In: **Pandaemonium**, n. 17, Julho, São Paulo, 2011, p. 1- 24.

MENEZES, Edna. Manoel de Barros: O poeta universal de Mato Grosso do Sul. **Jornal de Poesia**, sem data. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ednamenezes1.html>. Acesso em: 29. out. 2015.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre: cartas sobre a dança**. São Paulo: FAPESP, 1998.

MÜLLER, Adalberto (Org). **Encontros: Manoel de Barros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

MÜLLER, Adalberto. “Conversa de poesia, exercício de prosa.” In: MÜLLER, Adalberto (Org.) **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azouge, 2010, p.12-37.

MUNIZ, Zilá. Rupturas e procedimentos da dança pós-moderna. **O Teatro Transcende**, v.16, n.2, 2011, p. 63-80.

O’SHEA, Janet. Roots/routes of dance studies. In: CARTER, Alexander; O’SHEA, Janet (Org). **The routledge dance studies reader**. Taylor & Francis e-Library, 2010, p. 1-15.

PALMER, Richard E. **Hermeneutics. Interpretation theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer**. Evanston: Northwestern University Press, 1969.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PESSOA, Fernando. O guardador de rebanhos (1946). **Arquivo Pessoal: online**. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1463> Acesso em: 14 Março 2018.

PETERS, Sybille. (Org). **Das Forschen aller – Artistic research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft**. Bielefeld: Transcript, 2012.

PIMENTEL, Britta Morisse. Entrevista por e-mail. Mensagem recebida por <marianahilgert@gmail.com> em agosto e dezembro 2017.

PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. **Entre o ínfimo e o grandioso, entre o passado e o presente: o jogo dialético da poética de Manoel de Barros**. 2011. 142 p. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PINTO, Manuel da Costa. Livros revelam regularidade de estilo de Manoel de Barros. **Folha de São Paulo**: online, São Paulo, 17 abr. 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1704201016.htm>. Acesso em: 22 nov. 2015.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PULIDO, Martha. What is a translator? **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 36, no 2, maio-agosto/2016, p. 237-252. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-79682016000200237 Acesso em: 28 março 2018.

REIMER, Inga; ZIEMER, Gesa. Wer erforscht wen? Kulturwissenschaften im Dialog mit Kunst. In: PETERS, Sybille. (Org). **Das Forschen aller – Artistic research als Wissensproduktion**

zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft. Bielefeld: Transcript, 2012, p. 47-62.

REPORTAGEM sobre Martha Barros. Disponível em : <http://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/manoel-de-cabelos-ainda-pretos-esta-entre-registros-ineditos-do-poeta-para-2016>. Acesso em: 21 nov. 2015.

REVISTA Cult. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2012/05/leia-poema-inedito-de-manoel-de-barros/>. Acesso em: 29. out. 2015.

RICŒUR, Paul; DANIEL, Jean. A estranheza do estrangeiro. In: **Café Philo: as grandes indagações da filosofia.** Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

_____. **Sobre a tradução.** Tradução do francês: Patrícia Lavelle. Belo Horizonte:

ROCHA, Thereza. derivas de um plano de composição em dança: o todo é *menor* do a soma de suas partes. In: XAVIER, Jussara; MAYER, Sandra; TORRES, Vera (Org). **Tubo de ensaio: composição [Interseções + Intervenções].** Florianópolis: Instituto Mayer Filho, 2016, p.211-245.

ROMS, Heike. Künstlerisch-wissenschaftliche Forschung in den Ruinen der Universität? Performance als wissenschaftliche Veröffentlichungsform. In: PETERS, Sybille. (Org). **Das Forschen aller – Artistic research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft.** Bielefeld: Transcript, 2012, p. 205-224.

ROYO, Victoria Pérez; Sánchez, José A.; Blanco, Cristina. In-definitions. Forschung in den performativen Künsten. In: PETERS, Sybille. (Org). **Das Forschen aller – Artistic research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft.** Bielefeld: Transcript, 2012, p.23-46.

SCHULER ZEA, Evelyn. Genitivo da Tradução. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi.** Ciências Humanas, Belém, v. 3, n. 1, p. 65-77, jan.-abr. 2008.

Disponível

em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-81222008000100006 Acesso em: 30 março 2018.

SCHULER ZEA, Evelyn. Por caminhos laterais: modos de relação entre os Waivai no Norte Amazônico. **Antropologia em primeira mão**. Florianópolis, 2010, v. 119. Disponível em: <http://apm.ufsc.br/files/2011/06/119.-SCHULER-ZEA.-Evelyn.-Por-caminhos-laterais-modos-de-relação-entre-os-Waiwai-no-Norte-Amazônico.-2010.pdf> Acesso em: 30 março 2018.

SHUGAAR, Antony. Translation as a performing art. **The New York Times**, Nova York, 27 jan. 2014. Disponível em: <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2014/01/27/william-weaver-and-translation-as-a-performing-art/> Acesso em: 28 mar. 2018.

SILVA, Célia Sebastiana. Manoel de Barros: lírica, invenção e consciência criadora. **Fronteiras: Revista Digital do Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária**. No 5, março 2011. Disponível em: http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros_anteriores/n5/download/pdf/mbarros.pdf Acesso em: 30 março 2018.

SILVA, Eliana Rodrigues. Graduação em dança no Brasil: professor como orientador e aluno como protagonista. In: ROCHA, Thereza; INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE. **Graduações em dança no Brasil: o que será que será?** Joinville: Nova Letra, 2016, p. 29-36.

SILVA, Fernanda Martins da. Onirismo e primitivismo: diálogos entre Manoel de Barros e Joan Miró. In: **Anais do VII Simpósio Nacional de História Cultural**, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2014, p.1-10.

SLOTERDIJK, Peter. **Eurotaoismus – Zur Kritik der politischen Kinetik**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

SNELL-HORNBY, Mary. **The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?** Philadelphia, PA: John Benjamins, 2006.

SONTAG, Susan. **Against interpretation** (1964). Disponível em: <http://employees.csbsju.edu/dbeach/beautytruth/Sontag-Against%20Interpretation.pdf>. Acesso em: 06 nov. 2015, p.1-10.

SOUZA, Elton Luiz Leite de. **Manoel de Barros e Paul Klee: as desprendizagens (2). Blog Multidão: poesia arte filosofia**. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://multidopoesiaartefilosofia.blogspot.de/2015/09/manoel-de-barros-e-paul-klee-as.html> Acesso em: 18 Março 2018.

SOUZA, Elton Luiz Leite de. **Manoel de Barros: a poética do deslimite**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY. Disponível em: <http://plato.stanford.edu/> Acesso em: 03 nov. 2015.

STEINER, George. **Depois de Babel: questões de linguagem e tradução**. Tradução do inglês: Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

TRÄNKLE, Sebastian. Die Vernunft und ihre Umwege. Zur Rettung der Rhetorik bei Hans Blumenberg und Theodor W. Adorno. In: HEIDGEN, Michale; KOCH, Matthias; KÖHLER, Christian (Org). **Permanentes Provisorium: Hans Blumenbergs Umwege**. Paderborn: Wilhelm Fink, p. 123-143.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato (1939). In: VALÉRY, Paul. **Variedades**. Tradução do francês: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 209-228.

_____. Questões de poesia (1935). In: Valéry, Paul. **Variedades**. Tradução do francês: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 183-193.

VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility**. Taylor & Francis e-Library, 2004.

VILLELA, Gustavo. Com "Face Imóvel", Manoel de Barros, aos 25 anos, é notícia no GLOBO em 1942. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 13 nov. 2014. Disponível em : <http://acervo.oglobo.globo.com/em->

[destaque/com-face-imovel-manoel-de-barros-aos-25-anos-noticia-no-globo-em-1942-14554528](#). Acesso: 29 out. 2015.

WALDENFELS, Bernhard. “Topographie des Fremden.” In: **Studien zur Phänomenologie des Fremden**, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, p.16-65.

WALDENFELS, Bernhard. **The question of the other**. Hong Kong: The Chinese University Press, 2007.

WALDMANN, Berta. A poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. Gramática expositiva do chão: poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização, 1990.

WEIDTMANN, Niels. Erfahrung des Zwischen: Anmerkungen zu Waldenfels’ Phänomenologie der Fremderfahrung. In: **Etica & Politica / Ethics & Politics**, XIII, 2011, 1, p. 258-270. Disponível em: http://www2.units.it/etica/2011_1/WEIDTMANN.pdf Acesso em: 28 março 2018.

WITTGENSTEIN, L. Investigações Filosóficas. São Paulo: Abril, 1996.

XAVIER, Jussara. Tradução como ferramenta de composição na dança cênica. In: **I Jornada TraduzIR**, Florianópolis, SC, Brasil, 2015. Texto de apresentação disponibilizado pela autora.

ZILL, Rüdiger. Auch eine Kritik der reinen Rationalität. Hans Blumenbergs Anti-Methodologie. In: HEIDGEN, Michale; KOCH, Matthias; KÖHLER, Christian (Org). **Permanentes Provisorium: Hans Blumenbergs Umwege**. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015, p. 53-74.

ZOURABICHVILLI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili.pdf> Acesso em: 28 março 2018.

ZULIETTI, Luís Fernando; NOGUEIRA, Silvia Helena. Miró: expressão política entre as linhas e as formas condensadas das cores. **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v.6, n.17, p.67-77, jun.-set. 2013. Disponível em:

<http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/viewFile/14950/11766> .

Acesso em: 6 Março 2018.