

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS**

**OS DESAFIOS DA TRADUÇÃO COMO
TRANSCRIÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE**

Cristiano Gomes da Silva

GOIÂNIA, 2021

CRISTIANO GOMES DA SILVA

**OS DESAFIOS DA TRADUÇÃO COMO
TRANSCRIÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação *stricto sensu*, Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para fins de obtenção do título de mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto

GOIÂNIA, 2021

S586d Silva, Cristiano Gomes da
Os desafios da tradução como transcrição na contemporaneidade
/ Cristiano Gomes da Silva.-- 2021.
82 f.: il.

Texto em português, com resumo em inglês.
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores
e Humanidades, Goiânia, 2021.

Inclui referências: f. 78-80.

1. Tradução e interpretação na literatura. 2. Linguística.
3. Estética na literatura. I.Pinto, Divino José. II.Pontifícia
Universidade Católica de Goiás - Programa de Pós-Graduação
em Letras - 18/02/2021. III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 81'255.4(043)



**OS DESAFIOS DA TRADUÇÃO COMO TRANSCRIÇÃO NA
CONTEMPORANEIDADE**

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, aprovada em 18 de fevereiro de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Divino José Pinto / PUC Goiás

Prof. Dr. Sebastião Augusto Rabelo / UFRN

Prof. Dra. Elizete Albina Ferreira / PUC Goiás

Prof. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima / PUC Goiás

Prof. Dr. José Elias Pinheiro Neto / UEG

Dedico este trabalho à minha família, especialmente à minha amada esposa, que me incentivou e sempre me incentiva a perseverar nesta jornada cheia de adversidades, mas, também, repleta de alegria e de conquistas, que é a pós-graduação.

AGRADECIMENTOS

Acredito que há duas qualidades indispensáveis ao ser humano, e que, portanto, devemos aprender a exercitá-las a todo instante: a gratidão e a humildade. Nesse sentido, a oportunidade de fazer o mestrado teve grande importância em minha vida, pois trouxe conhecimentos de valor inestimável, tanto na esfera acadêmica quanto no âmbito pessoal, auxiliando-me a ser uma pessoa mais humilde e também extremamente grata por essa oportunidade ímpar de crescimento. Primeiramente, agradeço a Deus, Pai Criador, inteligência suprema, amor superlativo, causa primeira de tudo que existe. Sem ti, bom e justo Deus, eu não teria chegado até aqui. Tudo o que faço e o que sou devo ao Senhor, que guia meus passos, fortalece-me e me protege. Gratidão, por mais essa bênção!

Deus me deu a oportunidade de conviver com pessoas incríveis, às quais também devo essa conquista. Assim, agradeço à minha querida família, inicialmente representada por meus pais, por me ensinarem a ser responsável e esforçado, por me incentivarem aos estudos e por sempre acreditarem em mim. Pai e mãe, vocês são minha base, eu os amo infinitamente! Esse agradecimento se estende aos meus tios e primos, que também compartilham das alegrias de minhas conquistas e me encorajam a seguir adiante.

Gratidão à minha esposa, meu grande amor, minha vida e essência que vê mais potencial em mim do que eu mesmo consigo enxergar, que me oferece toda estrutura física e emocional para que eu também consiga me dedicar aos estudos, que me traz paz, que é luz em minha vida e que, com sua paciência e humildade, cuida de mim diariamente. Vida, obrigada por me ajudar a ser quem eu sou, você é o melhor presente que Deus me deu!

Agradeço aos meus sogros e cunhado, além das avós e tias da minha esposa, que também são minhas avós e tias, todos vocês são grandes amigos e segunda família concedida por Deus, que tanto torcem por mim, especialmente aos meus sogros, Cristiane e Geraldo Júnior, que sempre se preocuparam comigo e me trataram com tanto carinho, boníssimas pessoas que sempre me deram excelentes conselhos, propiciaram-me passeios maravilhosos e me auxiliaram de forma decisiva no mestrado, além de que me deram o maior presente da minha vida, é claro, minha esposa. Vocês são uma bênção em minha vida, obrigado por tudo!

Outra pessoa de coração gigante e de uma competência singular, um grande ser humano que foi fundamental neste percurso, e que, certamente agregará inestimáveis valores à minha vida, o professor e orientador Divino José Pinto, aquele que me ensinou a ser pesquisador, que acreditou em mim, que foi compreensivo com as minhas limitações, sendo muito paciente com as inúmeras dúvidas que eu levava para as reuniões. Divino, você, com seu jeito de pai e amigo, é um professor extremamente valoroso, disposto e competente! Foi muito bom ser seu orientando. Gratidão pela parceria. Agradeço à professora e coordenadora do programa de pós-graduação em Letras, Maria de Fátima, pessoa excepcional, sempre disposta e alegre em suas atividades, bem como a todos os professores da banca, os quais me honram com sua participação. Por fim, gratidão aos meus amigos mestrados, cada um, com suas qualidades, contribuiu imensamente com meu crescimento e com este trabalho. Que Deus os abençoe!

“Traduzir é como cruzar um rio transportando palavras, imagens, sentimentos, metáforas, ideias, histórias, culturas. Em cada margem está um povo, uma língua, uma cultura, cada qual com seu modo de ver e interpretar o mundo”.

(Rainer Schulte)

RESUMO

Neste trabalho, parte-se do pressuposto de que o ato estético, em seu sentido mais amplo, se nos apresenta como a possibilidade de as consciências se tocarem mutuamente na dimensão dos afetos. Nesse sentido, levam-se em consideração todos os elementos envolvidos nesse processo, a saber, o emissor, o receptor, a mensagem, o contexto, o canal e o código. Da mesma forma, deve-se considerar que todo o processo tradutório é um ato estético-interacional, ademais, trata-se de um fato linguístico, um evento semiótico, que requer discussões acerca do signo que se movimenta em todas as direções, incluindo aí as suas variadas formas de aparições. É essa vibração sígnica que se dá no interior da língua e do objeto artístico, na relação entre eles, em fluxos de aproximações, dissimilaridades e complementariedade como preveem grandes estudiosos da área, tais como Ferdinand Saussure, Charles Peirce, Roman Jakobson, Julio Plaza, Michel Öustinoff, Jacques Derrida, dentre outros; que servirão de base teórica nesta pesquisa. Sendo assim, no presente trabalho, pretende-se analisar a tradução em suas três ocorrências: a tradução intralingual ou *reformulação*, a tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* e tradução intersemiótica ou *transmutação*. São três capítulos nos quais os termos tradução e transcrição são amplamente empregados na análise interpretativa de textos em que se nota a presença dos procedimentos tais em sua tessitura.

PALAVRAS-CHAVE: Ato estético. Tradução. Signo linguístico. Transcrição.

ABSTRACT

In this work, we start from the assumption that the aesthetic act, in its broadest sense, presents itself to us as the possibility of consciences touching each other in the dimension of affections. In this sense, we take into consideration all the elements involved in this process, namely, the sender, the receiver, the message, the context, the channel and the code. Likewise, one must consider that the entire translation process is an aesthetic-interactive act; moreover, it is a linguistic fact, a semiotic event that requires discussions about the sign that moves in all directions, including its various forms of appearance. It is this sign vibration that happens inside the language and the artistic object, in the relationship between them, in flows of approximations, dissimilarities and complementarities as predicted by great scholars in the area, such as Ferdinand Saussure, Charles Peirce, Roman Jakobson, Julio Plaza, Michel Öustinoff, Jacques Derrida, among others; who will serve as a theoretical basis in this research. Therefore, this paper aims to analyse translation in its three occurrences: intralingual translation or reformulation, interlingual translation or translation proper and intersemiotic translation or transmutation. There are three chapters in which the terms translation and transcription are widely used in the interpretative analysis of texts in which the presence of such procedures is noted in their texture.

KEYWORDS: Aesthetic act. Translation. Linguistic sign. Transcreation.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
I. CAMINHOS DA TRADUÇÃO COMO CRÍTICA LITERÁRIA	11
1.1 Tradução transcriativa e os movimentos internos da língua	15
1.2 Tradução e transcrição nos diálogos interlinguísticos	22
1.3 Uma breve experiência com a tradução intersemiótica	33
II. TRANSCRIÇÃO E POESIA: DO MITO AO RITO ESTÉTICO	53
2.1 Carlos Drummond de Andrade e os sopros da modernidade	53
2.2 A transformação da imagem mítica em imagem poética	57
2.3 A transcrição na desconstrução interna do poema “Rapto”	56
III. A TRANSCRIÇÃO NA DESTITUIÇÃO DA FORMA PURA	66
3.1 Sincronia e historicidade no processo transcriativo	66
3.2 Interações poético-visuais	69
3.2 A Forma Como Performance	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS	78

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As artes, modernista e contemporânea, têm como características notórias a engenhosidade em sua composição e uma multiplicidade de vozes, conforme apontam os estudos de Alfonso Berardinelli (2007) e muitos outros teóricos que têm se debruçado sobre essa matéria. Para além dessa multiplicidade, observa-se que os autores desse movimento literário apresentam, em sua produção, diferenças e aproximações patentes, que trazem à luz os diversos conflitos pelos quais passa o homem dos últimos tempos, situado num contexto político, econômico e social muito particular que tem início nos estertores do século XIX, estende-se por todo o século XX e perdura nos dias atuais.

Os antagonismos pelos quais passa o homem hodierno envolvem uma mudança paradigmática, iniciada pelo próprio movimento espacial de saída do campo para a cidade, êxodo impulsionado por inúmeros fatores, em especial, destaca-se as recorrentes crises econômicas que fazem desencadear outras tantas crises, de modo que esse homem vive em completa tensão. A estrutura das coisas e da vida mudou e assim o homem entrou em um processo migratório, em sentido amplo, deixando-se deslocar nas especificidades e na temporalidade, gerando uma alteração nas dinâmicas de relacionamento, do pensamento e das vivências.

Desse modo, neste trabalho, o que se busca alcançar é primordialmente a compreensão desses movimentos, por meio de leituras de textos literários em comparação com outras formas textuais, passando pela tradução comentada, utilizando, como objeto, exemplares que vão de Carlos Drummond de Andrade a João Guimarães Rosa, buscando as relações de caráter filosófico, existencialista e social nessas produções, mas, sobretudo, o caráter transcriativo de como tudo isso se constrói, não só na poesia, mas também, na pintura e no cinema e, inclusive, na música.

Neste trabalho, a princípio, percorremos os caminhos da tradução como crítica literária, na dimensão da tradução transcriativa, observando os movimentos internos da língua, como as diferentes formas da tradução, tanto no seu sentido amplo, quanto na sua forma de transcrição, como tem sido concebida em nossos dias; bem como quando se mira os diálogos interlinguísticos, passando por uma breve experiência com a tradução intersemiótica, em que se analisa o conto de

Rosa, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, colocando lado a lado a sua versão original como conto e a versão fílmica.

No segundo capítulo, Transcrição e poesia: do mito ao rito estético, parte-se das considerações acerca do significado da presença do poeta Carlos Drummond de Andrade e os sopros da modernidade, passando pela transformação da imagem mítica em imagem poética, até chegar à transcrição na desconstrução interna do poema “Rapto” desse mesmo autor.

No terceiro e último capítulo, A transcrição na destituição da forma pura, analisam-se os aspectos da sincronia e da historicidade no processo transcriativo, também as Interações poético-visuais e culmina-se na forma como performance, tomando como objeto, desde Salvador Dali até um exemplar da poesia francesa.

Ressalta-se, a princípio, que a intenção predominante neste trabalho diz respeito à busca sobre os aspectos fundamentais de tradução, como transposição interlingual e como transcrição, compreendendo ambas, como recursos e procedimentos de aproximação, de preservação do que há de mais canônico no texto original – considerando aqui o significado ampliado do termo texto - para que o leitor da língua ou do objeto traduzidos possa experimentar e partilhar das imagens e sensações poéticas criadas e recriadas.

Assim sendo, pretende-se, não só revisitar teorias consagradas sobre o tema e aplicá-las aos objetos estéticos escolhidos para análise interpretativa, mas também experimentar, aventurando-se por caminhos da tradução e da transcrição, utilizando-se de textos canônicos envolvendo outras línguas e linguagens, como é o caso do cinema ou da pintura.

I. CAMINHOS DA TRADUÇÃO COMO CRÍTICA LITERÁRIA

Os caminhos da tradução têm se tornado cada vez mais complexos e tortuosos, graças ao que vem acontecendo nos estudos de linguagem na era contemporânea, o que impulsiona a pesquisa, de maneira geral e, em especial, os estudos da tradução.

Caminhar pela tradução é lançar-se em um terreno movediço, onde todos os esforços empregados pelo tradutor devem buscar a pertinência, a profundidade, não deixando se perder os rastros de originalidade da obra traduzida. Em “Carta a un amigo japonês”, Derrida descreve todas as dificuldades para identificar uma tradução mais apropriada da palavra “Desconstrução” ao japonês, situando-a em suas possibilidades de contextos diversos: “Lo mejor para (la) «desconstrucción» sería que se encontrase o se inventase en japonés otra palabra (la misma y otra) para decir la misma cosa (la misma y otra) [...] para escribirla y transcribirla”. (DERRIDA, 1997).

Reflete-se, no trecho acima, a dificuldade da equivalência no processo tradutório, em especial, como que o contexto contribui para a definição e compreensão do termo “desconstrução”, não que ela seja uma palavra especial, como ele diz, não é uma palavra “afortunada”, mas porque todos os possíveis significados relativos a ela e todas as articulações sintáticas que se prestaram a defini-la são também “desconstruídas” ou “desconstruíveis”. A desconstrução, em Derrida, não significa a destruição do original, mas sim, sua ressignificação, sua transcrição. Logo, sua consideração final foi de que se pensasse uma palavra própria do japonês, ou mesmo um neologismo para dar conta dessa questão. Neste caso, seria então a forma mais radical da tradução, ou seja, a adaptação, que já é em si um exercício criativo.

Em outra obra, “O que é uma Tradução ‘Relevante?’”, Derrida trata acerca da questão da legítima função de uma tradução e de como lograr seus propósitos. O objetivo é alcançar uma tradução que seja satisfatória, que não empobreça o original, que possa significar uma tradução relevante nas palavras de Derrida (2000):

Uma tradução relevante seria, portanto, simplesmente, uma “boa” tradução, uma tradução que faz tudo o que dela se espera, uma versão, em suma,

que cumpre sua missão, honra sua dívida e faz seu trabalho ou seu dever, inscrevendo, na língua de chegada, o equivalente mais “relevant” de um original, a linguagem a *mais* precisa, apropriada, pertinente, adequada, oportuna, penetrante, unívoca, idiomática etc. A *mais* possível, esse superlativo nos coloca na via de uma “economia” com a qual devemos contar. (DERRIDÁ, 2000, p. 17)

Nas palavras do autor, deve-se observar a essência do texto da língua de partida, visando sempre uma economia nesse processo de tradução. Essa tradução relevante deve registrar na língua de chegada o equivalente mais *relevant* do texto da língua de partida. Para tanto, não deve o tradutor buscar acrescentar informações, mas, a partir da sua lente, interpretá-las, criando assim uma nova obra tão precisa, tão profunda e tão inequívoca quanto a primeira, imprimindo, ao mesmo tempo, sua criatividade. Logo, toda tradução, que se pretende relevante, corrobora, dignifica e ressarce o texto original, uma vez que os signos dialogam entre si, tanto no que diz respeito aos domínios puramente da língua, quanto no que se refere às linguagens em suas relações de diferenciação e complementariedade.

Nesse sentido, o processo tradutório é uma metáfora da relação entre dois corpos, profundamente íntima, em que as línguas se tocam, elas se roçam e se sentem, provocando uma simbiose, um tanto quanto harmônica, um tanto quanto disruptiva, buscando o equilíbrio. Em meio a essa influência, a língua de chegada busca apropriar-se da língua de partida, conferindo à tradução a missão de comunicar o sentido mais próximo do original, especialmente quando se tratar de um texto no qual predomine linguagem figurada.

Contudo, na prática, o ato de traduzir pode não ser visto de forma tão simples assim. Embora muito se tenha estudado sobre tradução nas últimas décadas, as opiniões em muito se divergem. Para Mario Laranjeira (2003), as afirmações oscilam desde a incapacidade teórica da tradução até a certeza de que tudo pode ser traduzido.

Jorge Luis Borges (1926), por exemplo, é um dos que acreditam na possibilidade da tradução, inclusive, dos versos: “[...] *en cuanto a mí, creo en las buenas traducciones de obras literárias (de las didácticas o especulativas, ni hablemos) y opino que hasta los versos son traducibles*” (BORGES, 1926, p. 256). Não obstante, a sentença italiana *traduttore traditore*, considera que todo tradutor é

um traidor por excelência. Para Borges, isso soa como um chiste que já condena a atividade do tradutor.

Não obstante, embora crendo na possibilidade do ato tradutório, Borges não deixa de fazer as devidas reflexões acerca desse processo, trazendo a opinião de Novalis: “En prosa, la significación corriente es la valedera y el encuentro de su equivalência suele ser fácil, en verso [...] el caso es distinto” (Borges, 1997, p. 257). Os sentidos da palavra no texto em prosa costumam ser mais objetivos, portanto, denotativos, logo, pode parecer mais fácil compreendê-los. Entretanto, a poesia, com seu desejo de se tornar magia, atribui sentidos conotativos e alegóricos, o que exige um conhecimento *más allá* do linguístico. Distinção entre a tradução da prosa e da poesia.

Tal observação remonta a discussões recorrentes quando se trata de tradução em que se deve considerar a energia poética, no sentido mais estrito da função estética, o que pode influenciar sobremaneira na recepção de um texto em outra língua, como acontece, por exemplo, com a obra de Thomas Mann *A morte em Veneza* ou, simplesmente, *Morte em Veneza*. Sua compreensão e, conseqüentemente, sua tradução confirmam o que afirma Borges sobre o conhecimento extralinguístico, provocando ponderações acerca das hipóteses do que pode ou não ser/acontecer. Isso significa que, na poesia, a palavra extrapola seus sentidos, portanto, rompendo com seu sentido estático, dicionarizado.

A tradução, assim, é um processo inerente à comunicação, isto é, só é possível comunicar-se, fazer-se compreendido, porque o indivíduo lança mão, consciente ou inconscientemente, da tradução. Desde o exercício do pensamento, já se faz tradução, pois o signo é aquilo que exprime algum sentido para alguém, ou seja, sua mente traduz um signo equivalente, ou, quiçá, mais desenvolvido (PIERCE, 2012).

Como observado, a tradução em sua acepção mais comum, pautada apenas pela transposição semântica de uma informação, já representa um trabalho árduo, a busca da equivalência na diferença. Não raro, o tradutor deve se valer de elementos como a sinonímia e até o neologismo para encobrir lacunas existentes na relação entre as línguas. Em outras palavras, o tradutor deve construir pontes que auxiliarão na travessia da informação de uma língua para outra.

Entretanto, ao se conceber a tradução de uma obra literária, esta questão toma novas dimensões, visto que, no contexto artístico, a importância da informação

semântica fica relegada a um segundo plano. Uma obra literária, principalmente se tratando de poesia (CAMPOS, 2011) tem o intuito de, mais do que se fazer compreender semanticamente, transmitir determinado efeito ou estética, além das aspirações do artista em exprimir o inexprimível, capturar certo sentimento, ou abordar uma faceta da condição humana.

Conforme Aymont *apud* Oustinoff (2011) enuncia, “o ofício próprio de um tradutor [...] não está apenas em verter fielmente a sentença de seu autor, mas também em incorporar a forma de seu estilo e sua maneira de falar”, isto é, a tradução literária extrapola o campo semântico das palavras. Aqui, somente a “fidelidade” será insuficiente, devendo o tradutor preocupar-se também com a questão estética, com a beleza da obra. Esse mesmo tradutor goza, por assim dizer, do privilégio da licença poética, para incorporar o seu estilo, a sua marca à tradução, o que o coloca, numa certa medida, na posição de outro autor de uma mesma obra, em outro contexto linguístico e cultural, enfrentando como desafio maior o problema da representação que, para a crítica persiste como a grande e indissolúvel encruzilhada da tradução, em qualquer uma das suas formas.

Destarte, em decorrência da dificuldade de se traduzir obras que se apoiam mais na estética e efeito que na semântica, manifesta-se a discussão acerca da impossibilidade de tradução para os textos criativos (denominação atribuída por Campos), considerando que a mera transposição de uma língua para outra não é capaz de exprimir todo o conteúdo, efeito e intencionalidade deste tipo de texto. Em relação à impossibilidade da tradução, Campos afirma que “admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos” (CAMPOS, 2011, p. 34).

Ainda em relação à impossibilidade de tradução dos textos criativos, Haroldo de Campos (2011) afirma:

Então, para nós, 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 àquilo 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)

No excerto acima, verifica-se uma definição de transcrição, a recriação de textos criativos, utilizando-se de todas as ferramentas da língua traduzida, para extrair dela o máximo de efeito do texto original, ainda que deste processo resulte um novo texto, autônomo, porém paralelo ao primeiro. Em outras palavras, a transcrição consiste na tradução de textos criativos por meio da recriação de um novo texto criativo na língua traduzida.

A guisa de comparação, no intuito de reforçar essa ideia de transcrição ou tradução criativa, citamos aqui o caso ocorrido na tradução da obra de Emily Brontë, *O Morro dos ventos uivantes*, romance com imensa riqueza de marcadores locais, que se impôs como um desafio para Rachel de Queiroz, que, ao final, optou por manter alguns termos no original, a fim de preservar a força expressiva daquela obra. Com essa escolha, Rachel de Queiroz cumpre sua tarefa de tradutora e realiza aquilo que o escritor e analista argentino, Julio Cortázar chamara de tradução suja que, segundo ele, é mais prudente do que traduzir adaptando essas sensações para a cultura do idioma traduzido, o que caracterizaria a domesticação.

1.1 Tradução transcriativa e os movimentos internos da língua

Michel Oustinoff (2011) afirma que o ato tradutório é mais natural do que se possa pensar, pois ele está presente no próprio interior da língua, abrangendo muito mais indivíduos do que os próprios tradutores e especialistas, portanto, todo indivíduo que faz uso da língua é também um tradutor, e o é por meio da *reformulação*. Destarte, o campo da tradução é muito mais amplo, pois que, antes de fazer parte do domínio e do estudo de tradutores e intérpretes, a tradução, em sua própria origem, estabelece-se como operação básica da linguagem, tornando o usuário de uma determinada língua capaz de compreender suas diferentes manifestações, isto é, tanto em sua forma oral quanto escrita.

A esse aspecto da tradução, ao qual se refere Oustinoff (2011), corresponde a interpretação, a análise de determinado signo por meio de outros signos da mesma língua, ou ainda, a atualização de modos de expressão, de textos e até de recortes, obras e estilos, em forma de refacção. Contudo, a pretensão da

equivalência poderá ser um problema nessa abordagem, pois, mesmo dispondo-se do recurso da sinonímia, como postula Jakobson, *“A tradução intralingual de uma palavra utiliza outra palavra, mais ou menos sinônima, ou recorre a um circunlóquio. Entretanto, via de regra, quem diz sinonímia não diz equivalência completa”* (JAKOBSON, 2011, p. 65), o que teremos é a busca da unidade textual.

Nesse sentido, cabe enfatizar o termo, verossimilhança que, na modernidade, tem sofrido várias alterações em sua concepção até ser considerado como a possibilidade de criação de uma unidade na obra de arte, na qual se possa perceber uma lógica interna envolvendo as suas partes, atribuindo coerência ao processo e ao resultado do movimento de composição, de maneira tal que esse construto seja tomado finalmente por verdadeiro, não no que concerne ao fato, mas no que respeita à própria realidade forjada que, em essência, é o que caracteriza o texto – em todas as suas possibilidades e sistemas de signos – como ficção.

Destarte, os fatos não são mais determinantes, no sentido de oferecerem uma base narrativa, posto que a semelhança à verdade que sugere o termo, não estaria mais atrelada à significação que reporta ao referente, ao que se encontra no universo exterior ao texto, mas ao que rege a coerência entre os fatos inventados, capaz de capturar o leitor e fazê-lo acreditar no que lê, assiste ou observa. É preciso, portanto, que haja credibilidade e ela somente existe no âmbito da organização coesa desses fatos criados pela e na linguagem. É a verossimilhança, em última análise, tomada na contemporaneidade, no movimento que se dá entre uma causa e suas consequências dentro de uma cadeia em que um fato suscita outro fato, assim como um signo reclama outro signo até se atingir os níveis mais radicais dos sentidos.

Assim sendo, quando se propõe à tradução entre signos da mesma língua, o tradutor precisa se dispor de certos recursos linguísticos para alcançar a máxima aproximação dos sentidos mobilizados no texto primeiro, possibilitando a interpretação mais assertiva do objeto traduzido. Tais recursos de tradução são, na verdade, muito amplos e vários, passando pela sinonímia, pelos circunlóquios, pelas figuras de linguagem e, em certas circunstâncias, até pelos estrangeirismos e neologismos.

Logo, não há possibilidade de compreensão de um dado signo linguístico sem que esse seja traduzido por outro signo linguístico. Portanto, o significado de uma palavra *“é decididamente um fato linguístico – ou, para sermos mais precisos e*

menos restritos – um fato semiótico” (JAKOBSON, 2011, p. 63). A tradução intralingual ou reformulação é o exemplo mais claro e mais simples desse fato.

Tomando como objetos de análise, para exemplificar um trabalho de tradução intralingual, duas canções, “Construção”, de Chico Buarque, e “Desconstrução”, de Tiago Iorc, pretende-se verificar como cada uma, em seu tempo, traduz, quando materializa uma visão dos fatos cotidianos, refletindo a sensação de uma realidade problemática e dura de uma sociedade movida por sentimentos diversos que vão desde a mais “inofensiva” futilidade ao utilitarismo capitalista. Por outro lado, a segunda canção, nascida do diálogo com a primeira, retraduz o que já fora traduzido, como criação, atentando-se para o que diz Ezra Pound ao se referir à criação como uma espécie de tradução primeira, pelo seu poder de trazer a lume tudo aquilo que de mais autêntico a arte pode realizar, como alegoria de seu próprio mundo.

Construção – Chico Buarque	Desconstrução – Tiago Iorc
Amou daquela vez como se fosse a última	Quando se viu pela primeira vez
Beijou sua mulher como se fosse a última	Na tela escura de seu celular
E cada filho seu como se fosse o único	Saiu de cena pra poder entrar
E atravessou a rua com seu passo tímido	E aliviar a sua timidez
Subiu a construção como se fosse máquina	Vestiu um ego que não satisfaz
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas	Dramatizou o vil da rotina
Tijolo com tijolo num desenho mágico	Como fosse dádiva divina
Seus olhos embotados de cimento e lágrima	Queria só um pouco de atenção
Sentou pra descansar como se fosse sábado	Mas encontrou a própria solidão
Comeu feijão com arroz como se fosse um Príncipe	Ela era só uma menina
Bebeu e soluçou como se fosse um naufrago	Abrir os olhos não lhe satisfaz
Dançou e gargalhou como se ouvisse música	Entrou no escuro de seu celular
E tropeçou no céu como se fosse um bêbado	Correu pro espelho pra se maquiar

E flutuou no ar como se fosse um pássaro	Pintou de dor a sua palidez
E se acabou no chão feito um pacote flácido	E confiou sua primeira vez
Agonizou no meio do passeio público	No rastro de um pai que não via
Morreu na contramão, atrapalhando o tráfego	Nem a própria mãe compreendia
Amou daquela vez como se fosse o último	No passatempo de prazeres vãos
Beijou sua mulher como se fosse a única	Viu toda a graça escapar das mãos
E cada filho seu como se fosse o pródigo	E voltou pra casa tão vazia
E atravessou a rua com seu passo bêbado	Amanheceu tão logo se desfez
Subiu a construção como se fosse sólido	Se abriu nos olhos de um celular
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas	Aliviou a tela ao entrar
Tijolo com tijolo num desenho lógico	Tirou de cena toda a timidez
Seus olhos embotados de cimento e tráfego	Alimentou as redes de nudez
Sentou pra descansar como se fosse um príncipe	Fantasiou o brio da rotina
Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo	Fez de sua pele sua sina
Bebeu e soluçou como se fosse máquina	Se estilhou em cacos virtuais
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo	Nas aparências todos tão iguais
E tropeçou no céu como se ouvisse música	Singularidades em ruína
E flutuou no ar como se fosse sábado	Entrou no escuro de sua palidez
E se acabou no chão feito um pacote tímido	Estilhou seu corpo celular
Agonizou no meio do passeio náufrago	Saiu de cena pra se aliviar
Morreu na contramão atrapalhando o público	Vestiu o drama uma última vez
Amou daquela vez como se fosse máquina	Se liquidou em sua liquidez
Beijou sua mulher como se fosse lógico	Viralizou no cio da ruína
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas	Ela era só uma menina
Sentou pra descansar como se fosse um pássaro	Ninguém notou a sua depressão
E flutuou no ar como se fosse um	Seguiu o bando a deslizar a mão

príncipe	
E se acabou no chão feito um pacote bêbado	Para assegurar uma curtida
Morreu na contramão atrapalhando o sábado	
Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir	
A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir	
Por me deixar respirar, por me deixar existir	
Deus lhe pague	
Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir	
Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir	
Pelos andaimes pingentes que a gente tem que cair	
Deus lhe pague	
Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir	
E pelas moscas bicheiras a nos beijar e cobrir	
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir	
Deus lhe pague	

Na primeira canção, é o operário que trabalha incansavelmente “comeu feijão com arroz como se fosse príncipe” na construção da cidade, mas que morre sem ser creditada sua importância, morre ainda “atrapalhando o tráfego” Aqui desenha-se uma imagem futurista, no sentido de que o futurismo é marcado pela velocidade da tecnologia e da necessidade humana. Esse trabalhador é principalmente aquele que migrou de outras regiões do país, que foi tentar a sorte na cidade grande, mas que se deparou com o preconceito social.

Na segunda canção, é o mundo virtual que toma conta da vida, principalmente, dos jovens. O vazio da vida cotidiana leva a uma falsa sensação de felicidade e aceitação no mundo virtual, “abrir os olhos não lhe satisfaz, entrou no escuro de seu celular”. Ambas as canções, embora abordem temáticas diferentes, são dois textos de elevada carga poética que fazem aflorar os problemas mais emergentes da existência humana.

Ambos os compositores recorrem a uma linguagem, embora simples, literária. Em “Construção”, identifica-se um ritmo mais lento e harmonioso na primeira metade da canção, posteriormente, o ritmo se torna mais acelerado, melancólico e a canção toma contornos trágicos. Isso pode provocar aflição e desespero em quem ouve a canção. Ademais, o próprio vocabulário utilizado – tijolo, cimento, construção, sólido, paredes... – é um substancial recurso para que esse operário se identifique na canção, pois a linguagem é uma mediação entre o homem e a sociedade.

Em “Desconstrução”, não se observa a alteração do ritmo, entretanto, assim como na canção de Chico Buarque, ao longo da música, há uma inversão das últimas palavras de cada verso, o que proporciona uma sensação de confusão e aflição, sentimentos comuns na vida dos adolescentes, numa crise de identidade que ainda está em formação, o que pode ser constatado no trecho: “se liquidou em sua liquidez”. A escolha do repertório vocabular aqui não é menos importante – “tela, celular, solidão, maquiagem, viralizou, menina [...]” esse vocabulário também proporcionará a identificação dos jovens com a canção, servindo novamente como mediação.

Outro recurso intencional de que ambas as canções se utilizam é a presença dos verbos em terceira pessoa do singular, sendo o sujeito oculto ou desinencial: “e atravessou a rua com seu passo tímido”; “saiu de cena pra poder entrar”. Nesse último trecho, há a presença de um paradoxo saiu/entrar, em que, na busca de gritar contra o sistema que lhe oprimia, o trabalhador precisou morrer (sair) para entrar (ser notado). Esse sujeito não tem nome, em “Construção” nem sequer um título de trabalhador é dado a ele, é a inferência do leitor que o identifica como um operário. Em “Desconstrução”, o sujeito é identificado como sendo uma menina, mas quem é essa menina? Uma adolescente vazia que não vê importância na sua vida, que somente quer a atenção de seus pais e que busca um alívio da sua rotina “na tela escura de seu celular”.

A formalidade adotada por Chico Buarque, em “Construção”, com versos alexandrinos e as últimas palavras proparoxítonas, contendo pausas nas sextas sílabas - Amou daquela **VEZ** como se fosse a **Última** -, além de um recurso poético, confere à canção uma rotina do trabalhador operário, que feito máquina, todos os dias realiza as mesmas atividades, uma produção em série – “tijolo com tijolo num desenho lógico”- num processo deliberadamente repetitivo.

Dentre as várias metáforas presentes na canção, uma muito interessante é a do ritmo – repetitivo e alienado – e da embriaguez: “e atravessou a rua com seu passo bêbado”. O trabalho árduo, penoso e de precárias condições provoca sensações semelhantes às que sente um bêbado em decorrência do álcool. Apesar de se sentir “um príncipe” e ser comparado a “uma máquina”, repentinamente, o homem cai, tornando-se “um bêbado”, “um pacote flácido”, um choque entre a esperança e a inflexível realidade. Aqui, o preconceito social está escancarado, pois, não na visão do poeta, mas no olhar da sociedade, aquele trabalhador incansável é visto como um desocupado, um vagabundo, um “Zé ninguém”.

Outra passagem carregada de simbolismo e não menos importante é “Morreu na contramão atrapalhando o público”. A morte do trabalhador não é vista como tragédia, senão como um contratempo, um estorvo ao modo de produção capitalista. Há uma dura crítica ao processo de desumanização do trabalhador, de coisificação do ser humano. O vocábulo “contramão” carrega a conotação de protesto, em uma sociedade onde se vivia sob fortes regras sociais, e o resultado de se opor ao senso comum não poderia ser diferente daquele.

Não menos importante, identifica-se uma outra metáfora que é a da sua morte, observa-se o encadeamento lógico da coesão sequencial utilizada por Chico: subiu, dançou, tropeçou, flutuou, se acabou, agonizou, morreu. Destarte, a única ascendência que lhe permite a vida é subir para cair. E nessa queda, ironicamente, o operário agradece a oportunidade de uma vida injusta, anônima e cruel: “e pelas moscas bicheiras a nos beijar e cobrir, e pela paz derradeira que enfim vai nos redimir, Deus lhe pague”.

Tiago Iorc, em *Desconstrução*, consegue uma linda obra de arte, pois transita pela obra de Chico Buarque, transformando-a, “desconstruindo-a” – no conceito de Derrida (1997) – forjando assim uma nova obra com novos sentidos. A partir do ritmo de “Construção”, embora agora com duas pausas no meio de cada verso – “saiu de **CE**na pra po**DER** en**TRAR**” -, o ritmo da canção marca, sem alteração do início ao fim, a vida enfadonha de uma adolescente que busca ser reconhecida e se reconhecer no mundo virtual, explorando as vaidades e futilidades de um mundo vazio e capitalista: “Vestiu um ego que não satisfez, dramatizou o *view* da rotina, como fosse dádiva divina”.

Esse ritmo proposto por Iorc materializa a angústia e a aflição dos adolescentes, num tom assaz melancólico, deixando evidente o vazio que há em

suas almas, em uma era altamente tecnológica, mas desprovida de amor e de atenção: “queria só um pouco de atenção, mas encontrou a própria solidão”. Isso marcará o imediatismo de nossa sociedade, as experiências sem sentimento, a fugacidade do amor: “e confiou sua primeira vez, no rastro de um pai que não via, nem a própria mãe compreendia, o passo tempo de prazeres vãos”.

Tão cansada de buscar atenção, nessa vida vazia, a menina acha uma solução: “vestiu o drama uma última vez, se liquidou em sua liquidez”. O suicídio foi a solução para uma vida sem expressão, depressiva e sem atenção. E nesse momento, no mundo virtual, sua existência é percebida pela última vez: “seguiu o bando a deslizar a mão para assegurar uma curtida”.

Em ambas as canções, pode-se decodificar não somente os problemas sociais do operário ou de uma juventude oprimida, mas também, e, principalmente, uma grande metáfora do corpo social estilhaçado – “estilhaçou seu corpo celular” - de uma sociedade desintegrada e mutilada, a qual isola seus indivíduos.

Essa sociedade que tenta juntar seus cacos, reconstituindo-se com cicatrizes aparentes, clama por atenção. O êxodo rural no Brasil, ocorrido de forma mais contundente entre 1960 e 1990, provocou um inchaço nas grandes cidades, as desigualdades sociais se evidenciaram ainda mais, a concorrência pelo trabalho disparou, o desemprego aumentou e, conseqüentemente, a valorização da mão de obra despencou. Em nome do progresso, o ser humano foi tornando-se coisa e o que era coisa adotou status de maior importância.

Com o desenvolvimento da tecnologia, essa realidade agravou-se bastante. Não se fazendo visto no mundo físico, é no mundo virtual que, principalmente os jovens, buscarão preencher o vazio da sua existência. Uma existência marcada pelas telas, é nelas que se vislumbram com mais clareza os dramas sociais, as crises familiares, a necessidade de se sentir reconhecido, de ter amigos, namorados, de chorar e de sorrir. Tudo isso mediado pelas redes sociais, ampliando a realidade de coisificação do ser humano.

1.2 Tradução e transcrição nos diálogos interlinguísticos

Considerando as modalidades da tradução, temos que, um problema não menos complexo do que na tradução intralingual, o tradutor poderá encontrar ao

realizar uma tradução interlingual, pois, nesse aspecto da tradução, encontrar equivalência de sentidos entre as estruturas textuais, exigirá o conhecimento não apenas de um código linguístico, como ocorria na tradução intralingual, mas, agora, de pelo menos dois códigos. E, independente de qual aspecto da tradução esteja em questão, deve o tradutor compreender que o objetivo principal sempre será a comunicação, devendo conhecer e reconhecer todos os elementos que fazem parte desse processo, isto é, o emissor, o receptor, a mensagem, o referente, o código e o canal. Segundo Jakobson (1987),

O REMETENTE envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO. Para ser eficaz, a mensagem requer um CONTEXTO a que se refere (ou “referente”, em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um CÓDIGO, total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um CONTACTO, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação. (JAKOBSON, 1987, p. 123).

Assim sendo, é imprescindível que o tradutor tenha o conhecimento de todos os elementos intrínsecos ao processo de comunicação, sem o qual poderá realizar uma tradução que desprivilegia a mensagem do texto original. Deve ainda considerar que emissor e receptor, a pesar de cumprirem papéis diferentes, esses dois elementos são sujeitos ativos na construção do sentido do texto.

Contudo, a tradução vai além de uma operação puramente linguística, já que as línguas são indissociáveis da diversidade cultural. Logo, ter o domínio da língua de chegada e da língua de partida são condições necessárias para uma tradução de qualidade, embora não sejam suficientes. “Com efeito, à função comunicativa da tradução e a sua dimensão linguística, acrescenta-se um terceiro fator, vinculado aos anteriores, o da pluralidade das versões de um mesmo texto” (OUSTINOFF, 2011, p. 14). Assim sendo, não é a partir somente de considerações linguísticas que se pode diferir as versões de uma tradução em si.

Os aspectos culturais têm igual relevância no ato tradutório, visto que não há texto sem contexto. Ao se lançar a uma tradução, torna-se pertinente que o tradutor observe também outras traduções já realizadas, em um processo comparativo, compreendendo qual delas é mais *relevant* ou equivalente para servir de apoio à

sua, para que ela possa se aproximar ainda mais do texto original. Contudo, aproximação não significa tradução radical, não devendo o tradutor ocupar-se da tradução literal das palavras, ao contrário, traduzir sintagmas que formem unidades de sentidos.

Portanto, não há a possibilidade de uma tradução absoluta de uma língua por outra, podendo o ato tradutório ser visto como um mal necessário, ou ainda um mal menor, visto que poderá estar associado à sentença italiana *traduttore, traditore*. As diversidades que se perceberem, no ato tradutório, entre as duas línguas não devem ser vistas como um dado negativo, pois, segundo Goethe, “Quem não conhece línguas estrangeiras não sabe nada sobre sua própria” (GOETHE *apud* OUSTINOFF, 2011, p. 10).

Ao serem traduzidos, os idiomas reconhecem, cada qual, sua unidade na diversidade, ambos se tornam espelho um do outro, suas estruturas internas, sua história e sua cultura vêm à tona. Nesse momento, uma tradução mais equivalente é aquela que possibilite um processo dialógico, que permita que os idiomas conversem entre si, que se combinem, e mais, que se misturem, que se desconstruam na acepção de Derrida, até que o resultado seja a aproximação máxima da essência do original. Quando a tradução se dá com línguas de uma mesma família linguística, por exemplo, o português e o espanhol, essa aproximação é menos desafiadora, do contrário, serão exigidas mais competência e sensibilidade do tradutor.

Outra reflexão se faz pertinente, quando desse aspecto da tradução, a saber, se a missão do tradutor é a de traduzir um texto cuja sua mensagem adquire um sentido denotativo, por exemplo, textos técnicos, os problemas tendem a ser menores, já que o receptor pode limitar-se ao sentido mais superficial da mensagem. Contudo, se a mensagem do texto constar de um teor conotativo, a tradutor poderá encontrar outras dificuldades, pois terá de lidar com a polissemia do texto. Nesse sentido, Jakobson traz a seguinte discussão:

Em sua função cognitiva, a linguagem depende muito pouco do sistema gramatical, porque a definição de nossa experiência está numa relação complementar com as operações metalinguísticas. O nível cognitivo da linguagem não só admite, mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução. A hipótese de dados cognitivos inefáveis ou intraduzíveis seria uma contradição nos termos. Mas nos gracejos, nos sonhos, na magia, enfim, naquilo que se pode chamar de mitologia verbal de todos os dias, e sobretudo na poesia, as categorias

gramaticais têm um teor semântico elevado. Nessas condições, a questão da tradução se complica e se presta muito mais a discussões. (JAKOBSON, 2011, p. 65).

Oustinoff (1956) cita e comenta Edmond Cary, que afirma textualmente: “A tradução literária não é uma operação linguística, é uma operação literária”. Essa declaração provoca sérios questionamentos quanto à importância, em demasia, que se dá aos aspectos linguísticos no processo tradutório, gerando inúmeros prejuízos na tradução de textos literários, por exemplo.

Por isso, na tradução interlingual, o domínio do código linguístico – do sistema gramatical - nem sempre será o fator fundamental para se realizar uma boa tradução, mais importarão as relações de metalinguagem, ou seja, no uso que o código faz de si mesmo.

Portanto, quanto a esse aspecto da tradução, deve-se buscar a unidade essencial, isto é, “a unidade de pensamento, a unidade lexicológica e a unidade de tradução”, conforme postulam Vinay e Darbelnet: “poderíamos ainda dizer que a unidade de tradução é o menor segmento do enunciado, com uma coesão de signostal que eles não devem ser traduzidos separadamente” (Apud – OUSTINOFF, 2011, p. 27). O tradutor não deverá ater-se à tradução “palavra a palavra”, mas sim, deverá traduzir os sintagmas que formam unidades de sentido.

A fim de exemplificar a teoria abordada sobre tradução interlingual, nessa seção, decidiu-se por traduzir o poema Rapto, de Carlos Drummond de Andrade, que, no segundo capítulo, será retomado sob um outro viés. As traduções aqui propostas, em alemão, inglês e espanhol, propõem uma perspectiva autoral, isto é, não são traduções retiradas de sites, livros ou outras fontes, mas feitas em parceria por orientando e orientador.

Nesse sentido, seguem as traduções, paralelamente ao original, e seus respectivos comentários.

Rapto	Der Entführung
Se uma águia fende os ares e arrebatada	Ob ein Adler durch die Luft geht
esse que é forma pura e que é suspiro	Dass echt aus Form und Seufzer werden kann
de terrenas delícias combinadas;	Von Land mit lecker zusammen
e se essa forma pura, degradando-se,	Und ob diese echt aus Form, sich

	demütigen,
mais perfeita se eleva, pois atinge	Ein Perfekt reise, nämlich treffen
a tortura do embate, no arremate	Die Folter aus einem Streit, in Fertigstellung
de uma exaustão suavíssima, tributo	Sanfte Erschöpfung, Tribut
com que se paga o vôo mais cortante;	Mit den Flügen, dass beißend sich bezahlen;
se, por amor de uma ave, ei-la recusa	wenn er sich aus Liebe eines Vogels weigert
o pasto natural aberto aos homens,	Die natürlichen Futter offen an den Menschen,
e pela via hermética e defesa	und bei dem luftdichten Weg und Verteidigung
vai demandando o cândido alimento	Können Sie der Nahrung aus Ecke gebieten wird
que a alma faminta implora até o extremo;	Dass die hungrige Seele fleht bis zu Ende;
se esses raptos terríveis se repetem	Ob diese furchtbare Entführung sich wiederholen
já nos campos e já pelas noturnas	Schon in der nächtliche Felder
portas de pérola dúbia das boates;	Türen mit Perle von Nachschub;
e se há no beijo estéril um soluço	Und ob in die fruchtlos Küssen ein Schluchzen haben
esquivo e refochado, cinza em núpcias,	Mit Blättern bedecken, Grau bei Hochzeitnacht,
e tudo é triste sob o céu flamante	und Alles ist traurig unter dem Feuer aus Himmel
(que o pecado cristão, ora jungido ao mistério pagão, mais o alanceia),	(dass der Sunde Christ, durch
baixemos nossos olhos ao desígnio	zur Heide Mysterium, mehr ihm anfügen),
da natureza ambígua e reticente:	wir müssen eure Augen senken zur Absicht
ela tece, dobrando-lhe o amargor,	von zweifelhaft Natur und anhaltend:
outra forma de amar no acerbo amor.	eine andere Art zu lieben in der scharfen Liebe.

Na presente tradução, a considerar o título, que em alemão, optou-se por *Der Entführung*, equivalente a *o sequestro*, em português, houve a tentativa de manter a sonoridade do voo da águia, do vento e sopro de vida, uma vez que, na refabulação do mito original, enredando as imagens poéticas por ele sugeridas, esta forma de visão e percepção, condiz com a ambiguidade verificável no poema de Drummond referente à sublimação e à sagacidade da cena como um todo. A transcrição ocorre na plenitude dessa ambiguidade intrínseca à natureza que é referida não apenas no final do poema, como em toda a poesia, no gesto que dialoga entre os versos e perpassam o tênue amor raptado pela emoção do eu poemático.

No primeiro verso, o verbo “fender”, em português, passa a “caminhar pelos ares” em alemão, estabelecendo uma corrente de sentido com o que virá logo a seguir, aventando para a possível concretização do que parece tão além da realidade palpável. Contudo, tal plausibilidade será toda pensada exclusivamente no ambiente imaginário da poesia, como se verá nos versos seguintes reforçando o poder indecifrável da linguagem que reduz o mundo à forma pura.

Prossegue a cadeia de sentidos até que uma breve pausa no poema, cuja fraseologia é *sui generis*, no sentido de se somar as ideias e imagens, acelerando o ritmo, quando o termo *fertigstellung*, no sentido de que essa forma pura passa necessariamente pelo acabamento que é sugerido na expressão alemã em pauta, assim como toda e qualquer facção que busque o mais perfeito encaixe de suas partes para gerar a unidade coesa final.

No verso, “de uma exaustão suavíssima, tributo”, optou-se por “*Sanfte Erschöpfung, Tribut*”, no alemão, por entender que, sendo mais conciso, dizendo “O esgotamento suave, tributo” naquela língua, o que, poeticamente, se aproxima de exaustão, no sentido de se empreender um exagerado esforço. No verso seguinte, destacamos o termo alemão “*Flügen*” que corresponde à palavra portuguesa voo, no plural, opção que aproveita, conforme entendemos, de forma mais generalizada e, por isso mesmo, mais rica simbolicamente, embora no poema de Drummond ela apareça no singular, porém, em português ela já possui tal conotação generalizante.

O trecho que se segue apresenta uma sequência que, ao transportar para o alemão, desnuda ainda mais, a sua natureza aparentemente prosaica:

se, por amor de uma ave, ei-la recusa	wenn er sich aus Liebe eines Vogels verweigern
o pasto natural aberto aos homens,	Die natürlichen Futter offen an den Menschen,
e pela via hermética e defesa	und bei dem luftdichten Weg und Verteidigung
vai demandando o cândido alimento	Können Sie der Nahrung aus Ecke gebieten wird
que a alma faminta implora até o extremo;	Dass die hungrige Seele fleht bis zu Ende;

Contudo, essa aparente linearidade vai se rompendo, na medida em que alguns termos como “verweigern” aparece em lugar de “Ablehnung”, ou seja, o verbo negar substitui o verbo recusar, uma vez que, poeticamente, aquele parece ajustar-se mais com a atitude de não se ater às camadas terrenas semânticas da palavra, substituindo a realidade cotidiana pela estética, transfigurada, que tornaria a ação mais complexa e diáfana. Confirma esta assertiva, o que transcorre no verso seguinte, quando se vê que a recusa ou negação se dá ao pasto natural e aberto aos homens; tomando a palavra pasto e homens como substantivos centrais e os adjetivos natural e aberto como elementos que reforçam a ideia daquilo que deve ser rechaçado, retirando o entendimento do campo denotativo, inserindo-o no campo semiológico, da diversidade de sentido. Tudo isso se confirmará nos versos seguintes, principalmente nos signos, hermético, cândido alimento e extremo que são vertidos para o alemão com a possibilidade de uma visão que eleva o ato poético ao sublime que traduz em sua essência a ação subjetiva que persiste até o máximo inimaginável, que se pode notar na palavra “Ende”, fim.

Nos versos seguintes, destacamos os temas, campos, boates, beijo estéril, núpcias, céu flamante, pecado, cristão, pagão, natureza ambígua e reticente, amargor e amor, acerbo amor; todos eles reportando à palavra raptio, no sentido de que essas ações, sentimentos, objetos participam de uma recorrência, de repetições infinitas, sempre em busca ou a caminho do improvável, do que está sempre em acontecimento, em construção. Isso faz aflorar, como sugestão, o caráter de

infinidade, tanto do amor quanto da poesia, como dois signos que se tocam infinitamente, porém não se deixam conhecer na sua totalidade.

A seguir, apresentamos uma versão do mesmo poema drummondiano para o Inglês, acompanhado de um comentário que busca justificar as escolhas feitas no momento de nossa tradução, sempre preservando o sentido precípuo da tradução que seria o de aproximar, o mais possível os sentidos poéticos evocados no poema:

Rapto	Abduction
Se uma águia fende os ares e arrebatada	If an eagle splits the skies and snatches
esse que é forma pura e que é suspiro	the one which is limpid form and that is sigh
de terrenas delícias combinadas;	of mixed earthly delights;
e se essa forma pura, degradando-se,	and if that limpid form, degrading itself,
mais perfeita se eleva, pois atinge	more perfect it rises, for it reaches
a tortura do embate, no arremate	the stress of the clash, at the end
de uma exaustão suavíssima, tributo	of a soft exhaustion, tribute
com que se paga o vôo mais cortante;	which you award the most cutting flight;
se, por amor de uma ave, ei-la recusa	if, for the love of a bird, she refuses
o pasto natural aberto aos homens,	the natural pasture open to men,
e pela via hermética e defesa	and by hermetic way and defense
vai demandando o cândido alimento	proceed demanding the manna
que a alma faminta implora até o extremo;	that the hungry soul complains to the extreme;
se esses raptos terríveis se repetem	if these terrible abductions always repeat
já nos campos e já pelas noturnas	by the fields now and by the nighttime
portas de pérola dúbia das boates;	uncertain pearl doors of nightclubs;
e se há no beijo estéril um soluço	and if there is a roaring in the sterile Kiss
esquivo e refochado, cinza em núpcias,	aloof and refilled, ash in nuptials,
e tudo é triste sob o céu flamante	and everything is sad under the flaring sky
(que o pecado cristão, ora jungido	(that Christian sin, sometimes junked

ao mistério pagão, mais o alanceia),	to the pagan mystery, that scope more and more),
baixemos nossos olhos ao designio	lay down our eyes to the design
da natureza ambígua e reticente:	of ambiguous and reticent nature:
ela tece, dobrando-lhe o amargor,	she weaves, doubling her bitterness,
outra forma de amar no acerbo amor.	another way of loving in sharp love.
	(Tradução para o Inglês nossa).

No título do poema, na tradução para o Inglês, optou-se por *Abduction*, devido à natureza poética do termo, pois, segundo Francesco Sanctis (2019) “A poesia é o esquecimento da alma no objeto da sua contemplação; a crítica é o esquecimento da alma na poesia”.

A escolha por *skies* deve-se à imagem poética, haja vista que a palavra *air*, embora correspondesse a uma tradução mais literal da palavra “ares”, em português, não expressaria o caráter poético, que, aqui, é o objetivo a ser alcançado. Além disso, a consoante “s” que aparece no início e no fim da palavra contribui para a sonoridade do verso, recordando o barulho que o vento faz.

O vocábulo *limpid* corrobora a forma límpida, pura da palavra no poema, equiparando-se à imagem de pureza gerada na Língua Portuguesa. A forma *mixed* melhor representa a ideia da palavra “combinadas”, em português, gerando uma conotação de fusão, de liga, portanto de Indissociabilidade entre as coisas. A preposição *for*, ao invés de *because* transmite a ideia de uma decorrência, de uma consequência, não de uma explicação.

Para “tortura”, em português, preferiu-se lançar mão do vocábulo *stress* para caracterizar poeticamente a sensação de ruptura, de dor e de sofrimento. Para caracterizar o ritmo e a imagem poética, o vocábulo *soft* representa uma adjetivação simples, uma referência mais adequada a “suavíssima. O verbo pagar, aqui, não se refere ao sentido de compra e venda para se obter um produto, senão a uma recompensa que é ofertada após aquele voo lancinante, melhor traduzido por *award*.

A escolha aqui foi por suprimir a locução interjectiva “ei-la” por *she*, realizando uma operação mais cirúrgica, uma vez que não há um correspondente análogo em inglês, o que quebraria a fluência rítmica do verso, caso a opção fosse por uma locução que se aproximasse. Logo o fragmento “ei-la recusa” ficou *she refuses*.

“Pasto” está melhor caracterizada por *pasture*, como símbolo de alimento comum a todos. Optou-se por reclamar, ao invés de implorar, uma vez que, em inglês, reclamar, nesse contexto, tem conotação mais ampla, aberta, por isso o uso de *complains*. Para caracterizar a ideia de infinitude em “raptos terríveis se repetem”, optou-se pelo acréscimo do advérbio *Always*, definindo uma ação que jamais cessa.

A utilização do advérbio *now* respeita tão somente uma questão coesiva, para evitar a repetição do termo *already* que apareceria duas vezes no mesmo verso caso fosse respeitada a reincidência do signo “já”. Para “dúbio” que, portanto, se assemelha a ambíguo, buscou-se o equivalente *uncertais* (incertas), em lugar de duvidosas, a fim de deslocar a ação do olhar sobre a porta, ao invés de atribuir à porta a qualidade.

Optar por bramido (*roaring*), em lugar de soluço, confere imagem poética mais sólida ao verso, uma vez que bramar, se aproxima de sussurro, o que seria mais apropriado para se dizer de um ato simbólico, alegórico que envolve o ato amoroso. *Aloof*, no sentido de arredio, em lugar de esquivo aborda uma conotação mais apurada no sentido da negação. Por fim, a escolha do vocábulo *ash* se deu para conferir substância simbólica, uma vez que o substantivo cinza confere ao verso a significância que se vem construindo ao longo do poema.

Desse modo, houve sempre essa busca por uma opção entre um ou outro vocábulo, no sentido de se tentar alcançar a forma mais justa possível para se aproximar da atmosfera lançada originalmente por Drummond.

Rapto	Rapto
Se uma águia fende os ares e arrebatada	Si un águila hiende los aires y arrebatada
esse que é forma pura e que é suspiro	ese que es solo forma y que es aliento
de terrenas delícias combinadas;	De terrenales delicias mezcladas
e se essa forma pura, degradando-se,	Y se esa que es solo forma, destruyéndose
mais perfeita se eleva, pois atinge	Más perfecta se eleva pues que alcanza
a tortura do embate, no arremate	La tortura de la lucha en la clausura
de uma exaustão suavíssima, tributo	De un muy suave agotamiento, el pago
com que se paga o vôo mais cortante;	Con que se retribuye el vuelo más afilado
se, por amor de uma ave, ei-la recusa	Si, por amor de un ave, he aquí la repulsa

o pasto natural aberto aos homens,	El pasto natural abierto a los hombres,
e pela via hermética e defesa	Y por la vía impenetrable y defensa
vai demandando o cândido alimento	Va reclamando el cândido alimento
que a alma faminta implora até o extremo;	Que el alma famélica ruega hasta el extremo;
se esses raptos terríveis se repetem	Si esos raptos terribles se repiten
já nos campos e já pelas noturnas	Ya en los campos y por las nocturnas
portas de pérola dúbida das boates;	Puertas de incierta perla de las discotecas;
e se há no beijo estéril um soluço	Y se hay en el beso estéril un hipo
esquivo e refochado, cinza em núpcias,	escurridizo y disimulado, en nupcias grises
e tudo é triste sob o céu flamante	Y todo es triste bajo el cielo flamante
(que o pecado cristão, ora jungido ao mistério pagão, mais o alanceia),	(que el pecado cristiano, ora emparejado al misterio pagano, aún más lo alancea
baixemos nossos olhos ao desígnio	Bajemos nuestros ojos al designio
da natureza ambígua e reticente:	De la naturaleza incierta y reticente:
ela tece, dobrando-lhe o amargor,	Ella teje, haciéndole el amargor,
outra forma de amar no acerbo amor.	Otra forma de amar en el acerbo amor. (Tradução para o Espanhol nossa).

Optou-se pela expressão “solo forma” porque, ademais de contribuir com a sonoridade do verso, denota a ideia de algo é único em sua espécie, que está sem outra coisa, ou que se olha separado dela. “[...] y que es aliento”, ao invés de suspiro, o termo “aliento” carrega em si uma profundidade poética, alcançando o sentido de vida, impulso vital, vigor, ânimo, esforço, valor, e, por fim, inspiração, estímulo que impulsiona a própria criação artística. “De terrenales delicias mezcladas” o termo “terrenales” designa melhor a ideia de adjetivo, de qualidade, daquilo que é próprio da terra. A expressão “mezcladas” confere a ideia de mistura, de fusão, de amálgama. “Destruyéndose” foi a melhor opção para “degradando-se”, pois que significa reduzir a pedaços algo material, ou até inutilizar algo imaterial.

A expressão “se eleva” resulta melhor que “asciende” uma vez que a primeira significa aumentar algo no sentido de alcançar certa magnitude, enquanto que a

segunda não confere um caráter poético, mas sim prático e objetivo. “[...] la lucha en la clausura”, o termo “lucha”, embora mais prático, transmite bem a ideia de conflito, de choque, de combate, além de ser mais eufônico. O termo “clausura”, ademais do sentido de um monastério, que não é a proposta aqui, é também um ato solene com que se terminam ou suspendem as deliberações de um congresso, um tribunal. “[...] suave agotamiento, el pago” o termo “agotamiento” melhor expressa a ideia de exaustão de falta de energia. “Pago”, já não está aqui tanto no sentido de pagamento, mas de satisfação, prêmio ou recompensa.

No verso “con que se retribuye el vuelo más afilado”, o termo “retribuye” está no sentido de corresponder ao favor ou obséquio que alguém recebe. Já “afilado” reforça a ideia daquilo que perturba, dói, ofende, que é mordaz. “he aquí la repulsa” quer dizer, o desprezo, a repugnância, a negação de algo. “Y por la vía impenetrable y defensa” haveria também a possibilidade do uso do termo “hermética”, contudo, “impenetrable” é uma expressão mais forte e mais poética. “Va reclamando [...]”, vai pedindo, exigindo com direito. “Que el alma famélica ruega hasta el extremo”, o termo “hambrienta” é uma tradução direta para “faminta”, entretanto, é mais corriqueira, cotidiana. Optou-se então por “famélica” a qual institui um ar poético, além de ser mais refinada, no sentido de indicar a sutileza diáfana. “ruega” melhor potencializa a ideia de implorar, pedir de joelhos e com fervor.

“Puertas de incierta perla”, ambas as palavras “dudosa” e “incierto” têm sentido muito aproximado. A opção que se fez aqui foi por considerar “incierto” um termo que melhor se adequa à sonoridade do verso, além de ter um caráter mais poético. “escurrir y disimulado, en nupcias grises”, a opção por “escurrir” ao invés de “esquivo” se deve ao fato de que o primeiro termo transmite melhor a ideia daquilo que é escorregadio, que desliza, que escapa e se retira, além disso, contribui para a aliteração em “s”. “En nupcias grises” colabora para a fruição da leitura do verso, além de reforçar a aliteração em “s”. “Que el pecado cristiano, ora emparejado”, compreende-se o sentido de dois seres unidos, formando um casal amoroso ou sexual. “[...] Al designio”, ambas as palavras “designio” e “propósito” têm sentido próximo, a opção pela primeira foi por uma questão de estilo, de eufonia e de poesia. “haciéndole el amargor”, forjar, fabricar, dar forma a ese amargor.

1.3 Uma breve experiência com a tradução intersemiótica

A tradução intersemiótica, ou transmutação, consiste na interpretação de um sistema de signos por outro, isto é, da poesia para a música, a dança, o cinema ou a pintura, e vice-versa.

Ao se propor a esse tipo de tradução, o tradutor, além da translação, poderá alcançar um efeito mais legítimo e criativo, que é a transcrição, no qual se usam dois complexos de signos distintos para traduzir mensagens que são equivalentes. Quanto à tradução do signo estético, Jakobson (1987) se manifesta dizendo que só há possibilidade da “transposição criativa”: “[...] transposição de uma forma poética a outra - transposição interlingual – ou, finalmente, transposição intersemiótica – de um sistema de signos para outro”.

Logo, infere-se que o processo de semiose é amplamente alterado quando o signo é utilizado em sua forma estética, isso pois, o código, do qual o signo fazia parte anteriormente, será transformado, tornando muito mais difícil a tradução.

Não obstante é imperativo mencionar que o processo transcriativo exige, além da competência das línguas original e traduzida, uma capacidade técnica e vivencial criativa. Esta figura tradutora transcriadora deve se apropriar do texto original nas suas mais variadas nuances, bem como deve deter uma habilidade criativa para recriar em seu texto o efeito estético e sensorial experienciado no texto original. Neste sentido, Haroldo de Campos afirma que a tradução – e conseqüentemente a transcrição – é uma experiência crítica, como se nota no texto a seguir.

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. (CAMPOS, 2011, p. 42).

Como observado, o processo transcriativo exige muito mais do tradutor que a simples tradução semântica, pois demanda uma desconstrução da obra original para aprofundamento de cada segmento (semântico, estético, sensorial), para depois recriar o texto, mantendo-lhe aquilo que lhe é mais relevante, que o torna uma obra criativa.

O tradutor, por assim dizer, “desbabeliza” o stratum semiótico das línguas interiorizado nos poemas, procedendo como se (hipótese heurística, verificável casuisticamente na prática experimental) esse “intracódigo” de “formas significantes” fosse intencional ou tendencialmente comum ao original e ao texto resultante da tradução. Ou seja, o tradutor constrói paralelamente (paramorficamente) ao original o texto de sua transcrição, depois de “desconstruir” esse original num primeiro momento metalinguístico.² A tradução opera, portanto, graças a uma deslocação reconfiguradora, a projetada reconvergência das divergências, ao “extraditar” o intracódigo de uma para outra língua, como se na perseguição harmonizadora de um mesmo telos. (CAMPOS, 2011, p. 48).

Assim a transcrição se relaciona com a tradução num sentido primeiro em que a transcrição representa uma abordagem para tradução de textos criativos ou literários, entretanto, de maneira mais aprofundada, pode-se compreender que toda produção criativa é em certa medida fruto de transcrição. O artista, com suas criações, está a todo momento transfigurando facetas da realidade, conforme sua visão e configuração de pensamento, assim, suas obras representam aquilo que ele apreende de sua experiência mundana, transcribando o mundo ao seu redor para reorganizá-lo e reproduzi-lo através de obras literárias, musicais ou visuais.

A seguir, trazemos o conto de João Guimarães Rosa, “Sorôco, sua mãe, sua filha” submetendo ao crivo comparatístico, por meio de análise transcritiva, considerando a sua versão para o cinema, sob a direção de Kiko Jaess.

Sorôco, sua mãe, sua filha (João Guimarães Rosa)

Aquele carro parara na linha de resguardo, desde a véspera, tinha vindo com o expresso do Rio, e estava lá, no desvio de dentro na esplanada da estação.

Não era um vagão comum de passageiros, de primeira, só que mais vistoso, todo novo. A gente reparando notava as diferenças.

Assim repartido em dois, num dos cômodos as janelas sendo de grades, feito as de cadeia, para os presos. A gente sabia que, com pouco ele ia rodar de volta, atrelado ao expresso daí de baixo fazendo parte da composição lá servir para levar duas mulheres, para longe, para sempre. O trem do sertão passava às 12h45m. As muitas pessoas já estavam de ajuntamento, em beira do carro, para esperar. As pessoas não queriam poder ficar se entristecendo, conversavam, cada um porfiado no falar com sensatez, como sabendo mais do que os outros a prática do acontecer das coisas.

Sempre chegava mais povo — o movimento. Aquilo quase no fim da esplanada, do lado do curral de embarque de bois, antes da guarita do guarda-chaves, perto dos empilhados de lenha. Sorôco ia trazer as duas, conforme. A mãe de Sorôco era de idade, com para mais de uns 70. A filha, ele só tinha aquela.

Sorôco era viúvo. Afora essas, não se conhecia dele o parente nenhum.

A hora era de muito sol — o povo caçava jeito de ficarem debaixo da sombra das árvores de cedro. O carro lembrava um canoão no seco, navio. A gente olhava: nas reluzências do ar, parecia que ele estava torto, que nas pontas se empinava. O borco bojudo do telhadilho dele alumiava em preto. Parecia coisa de invento de muita distância, sem piedade nenhuma, e que a gente não

pudesse imaginar direito nem se acostumar de ver, e não sendo de ninguém. Para onde ia, no levar as mulheres, era para um lugar chamado Barbacena, longe.

Para o pobre, os lugares são mais longe. O agente da estação apareceu, fardado de amarelo, com o livro de capa preta e as bandeirinhas verde e vermelha debaixo do braço. — “Vai ver se botaram água fresca no carro...” — ele mandou.

Depois, o guarda-freios andou mexendo nas mangueiras de engate. Alguém deu aviso: — “Eles vêm!...” Apontavam, da rua de Baixo, onde morava Sorôco. Ele era um homenzão, brutalhudo de corpo, com a cara grande, uma barba, fiosa, encardida em amarelo, e uns pés, com alpercatas: as crianças tomavam medo dele; mais, da voz, que era quase pouca, grossa, que em seguida se afinava. Vinham vindo, com o trazer de comitiva.

Ai, paravam. A filha — a moça — tinha pegado a cantar, levantando os braços, a cantiga não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras— o nenhum. A moça punha os olhos no alto, que nem os santos e os espantados, vinha enfeitada de disparates, num aspecto de admiração. Assim com panos e papéis, de diversas cores, uma carapuça em cima dos espalhados cabelos, e enfunada em tantas roupas ainda de mais misturas, tiras e faixas, dependuradas virundangas: matéria de maluco. A velha só estava de preto, com um fichu preto, ela batia com a cabeça, nos docementes. Sem tanto que diferentes, elas se assemelhavam.

Sorôco estava dando o braço a elas, uma de cada lado. Em mentira, parecia entrada em igreja, num casório. Era uma tristeza. Parecia enterro. Todos ficavam de parte, a chusma de gente não querendo afirmar as vistas, por causa daqueles trasmodos e despropósitos, de fazer risos, e por conta de Sorôco — para não parecer pouco caso. Ele hoje estava calçado de botinas, e de paletó, com chapéu grande, botara sua roupa melhor, os maltrapos. E estava reportado e atalhado, humildoso. Todos diziam a ele seus respeitos, de dó.

Ele respondia: — “Deus vos pague essa despesa...”

O que os outros se diziam: que Sorôco tinha tido muita paciência, sendo que não ia sentir falta dessas transtornadas pobrezinhas, era até um alívio. Isso não tinha cura, elas não iam voltar, nunca mais. De antes, Sorôco aguentara de repassar tantas desgraças, de morar com as duas, pelejava. Daí, com os anos, elas pioraram, ele não dava mais conta, teve de chamar ajuda, que foi preciso. Tiveram que olharem socorro dele, determinar de dar as providências, de mercê. Quem pagava tudo era o governo, que tinha mandado o carro. Por forma que, por força disso, agora iam remir com as duas, em hospícios.

O se seguir. De repente, a velha se desapareceu do braço de Sorôco, foi se sentar no degrau da escadinha do carro. — “Ela não faz nada, seo Agente...” — a voz de Sorôco estava muito branda: — “Ela não acode quando a gente chama...” A moça, aí tornou a cantar, virada para o povo, o ao ar, a cara dela era um repouso estatelado, não queria dar-se em espetáculo, mas representava de outroras grandezas, impossíveis. Mas a gente viu a velha olhar para ela, com um encanto de pressentimento muito antigo— um amor extremoso. E, principiando baixinho, mas depois puxando pela voz, ela pegou a cantar, também, tomando o exemplo, a cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia. Agora elas cantavam junto, não paravam de cantar.

Aí que já estava chegando a horínha do trem, tinham de dar fim aos aprestes, fazer as duas entrar para o carro de janelas enxequetadas de grades. Assim, num consumo, sem despedida nenhuma; que elas nem haviam de poder entender.

Nessa diligência, os que iam com elas, por bem-fazer, na viagem comprida, eram o Nenego, despachado e animoso, e o José Abençoado, pessoa de muita cautela, estes serviam para ter mão nelas, em toda juntura. E subiam também no carro uns rapazinhos, carregando as trouxas e malas, e as coisas de comer, muitas, que não iam fazer mingua, os embrulhos de pão. Por derradeiro, o Nenego ainda se apareceu na plataforma, para os gestos de que tudo ia em ordem. Elas não haviam de dar trabalhos.

Agora, mesmo, a gente só escutava era o acorçoo do canto, das duas, aquela chirimia que avocava: que era um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois.

Sorôco.

Tomara aquilo se acabasse. O trem chegando, a máquina manobrando sozinha para vir pegar o carro. O trem apitou, e passou, se foi, o de sempre.

Sorôco não esperou tudo se sumir.

Nem olhou. Só ficou de chapéu na mão, mais de barba quadrada, surdo — o que nele mais espantava. O triste do homem, lá, decretado, embargando-se de poder falar algumas suas palavras. Ao sofrer o assim das coisas, ele, no oco sem beiras, debaixo do peso, sem queixa, exemplo. E lhe falaram: — “O mundo está dessa forma...”

Todos, no arregalado respeito, tinham as vistas neblinadas. De repente, todos gostavam demais de Sorôco.

Ele se sacudiu, de um jeito arrebatado, desacontecido e virou, pra ir-s'embora. Estava voltando para casa como se estivesse indo para longe, fora de conta.

Mas, parou. Em tanto que se esquisitou, parecia que ia perder o de si, parar de ser. Assim num excesso de espírito, fora de sentido. E foi o que não se podia prevenir: quem ia fazer siso naquilo? Num rompido — ele começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si — e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando. A gente se esfriou, se afundou — um instantâneo.

A gente... E foi sem combinação em ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó do Sorôco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão.

E com as vozes tão altas! Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que cantando, atrás dele, os mais de detrás quase que corriam, ninguém deixasse de cantar. Foi o de não sair mais da memória.

Foi um caso sem comparação. A gente estava levando agora o Sorôco para a casa dele, de verdade. A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga.

Propõe-se agora uma análise comparatística, especialmente, entre o conto de Guimarães Rosa e o filme de Kiko Jaess, a fim de se identificar aspectos transcriativos nesse processo. O que se buscará é, paralelamente a trechos do conto, analisar cenas do filme, compreendendo como esses dois sistemas aparentemente tão distintos se convergem em torno de um mesmo objeto.

De princípio, tem-se o verbo “parara”, usado para tratar de uma ação absolutamente concluída e presentificada. Um passado distante, mas vivo na memória daquele que lê o conto, dando a impressão de que as cenas e as emoções são vivenciadas em tempo real. “A gente reparando notava as diferenças”, a forma simples de contemplar que o sertanejo tem, é uma contemplação em seu sentido metafísico, há uma exaltação daquele vagão. “[..]num dos cômodos as janelas sendo de grades, feito as de cadeia, para os presos”. Aqui, utiliza-se como recurso linguístico, a comparação, dado que alguns vagões daquele trem se assemelhavam às grades do cárcere, pois que também transportavam loucos, os quais assim eram tratados naquela época. Também reforça o caráter de dramaticidade e de acentuada tristeza nessa passagem.

No filme, o vagão destinado à filha e à mãe de Sorôco não se assemelha tanto à cela de cadeia, contudo, ninguém mais está presente nesse vagão, exceto os dois cavalheiros, Nenego e José Abençoado, que as acompanham, elemento que também torna a cena dramática, pois que os loucos, os dementes não podiam se misturar aos normais. Uma outra versão do conto adaptada ao cinema, Cabaret Mineiro (1980), direção de Carlos Alberto Prates Correa, é mais fiel à imagem do vagão.



Figura 01 - Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess – 1975.



Figura 02 - Sorôco, sua mãe, sua filha: Cabaret Mineiro – 1980.

A expressão “com pouco”- daqui a pouco - é um dos tantos termos em que se verifica a intenção de ser fidedigno às peculiaridades do linguajar do sertão, igual que em “[...] as pessoas não estavam de ajuntamento”, em que a palavra “aglomeração” seria pouco verossímil para expressar a ideia de agrupamento, de multidão. Naquela cidadezinha, que mais parecia uma vila, qualquer evento ganhava ares de solenidade. Acontecimentos excepcionais não eram comuns ali, e, quando ocorriam, todos se “ajuntavam”, nesse caso, em particular, porque Sorôco também era muito querido, e todos se apiedavam da sua situação, inclusive o prefeito, o qual não perdera tempo em querer fazer seu discurso.



Figura 03: Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess



Figura 04: Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess

“[...] ele ia rodar de volta, atrelado ao expresso ‘dai de baixo’”. Em cada palavra escolhida, há uma intencionalidade presente, aqui, diz respeito ao narrador, que tudo vê de uma posição confortável e estratégica, pois que é onisciente, e, nessa sua onisciência, o narrador captura o leitor e o insere no espaço imaginário da própria cena.



Figura 05 - Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess – 1975.

Essa imagem corrobora a onisciência do narrador. Ao longo do filme, poucas vezes, se nota um enquadramento mais amplo e abrangente, em geral, a ideia de espaço nas cenas é mais restrita, nesse caso, foi feita uma tomada em plano geral.

“[...] fazendo parte da composição”. Neste caso, o vocábulo “composição”, para além da ideia de ação ou efeito de compor, isto é, formar um todo, assume, na obra, um caráter literário, no sentido de criação literária, elaboração artística.

Outro termo, inerente à realidade do sertanejo, é “porfiando no falar”, expressão atribuída à planta que, após os cuidados do lavrador, cria touceiras, rende folhas, caules e frutos. Ex. arrozal. “[...] do acontecer das coisas”, há aqui a subjetivização do verbo “acontecer” uma escolha para quem diz do processo, que tem ciência dele. “Sempre chegava mais povo – o movimento”. O termo “povo” designa uma ideia de generalização, mais adequado ao contexto que “gente”. A imagem desse povo que chegava também é explorada, por meio da descrição em “o movimento”, como se fosse o clique de uma máquina fotográfica. Esse termo sumariza toda uma situação, uma cena repleta de pessoas que assistiam e, de algum modo, tomavam parte naquela lúgubre experiência de Sorôco.

“Sorôco ia trazer as duas, conforme”. O vocábulo “conforme” assume aqui a dimensão de uma palavra-texto. Está empregado como adjetivo, não como conjunção ou preposição. Expressa a simplicidade do sertanejo, que, ao mesmo tempo, é profunda e complexa. Dois significados podem ser observados: o primeiro diz respeito à sua filha e à sua mãe, no sentido de se assemelharem a um aspecto – a loucura; o segundo deixa evidente o sentimento de resignação, embora a tristeza,

em que Sorôco, não tendo recursos para cuidar de ambas, vê-se na situação de destiná-las a um manicômio.

“[...] o povo caçava jeito de ficarem debaixo da sombra [...]” intencionalmente, Guimarães joga com a gramática da língua portuguesa, fazendo uso de uma silepse de número, favorece a concordância ideológica entre povo – sujeito simples – e ficarem – verbo na 3ª pessoa do plural. Era assim que via a cena o sertanejo, com a ideia avolumada de gente, era assim que Guimarães queria que o leitor visse a cena, há aqui a profunda preocupação com a enunciação.

“O carro lembrava um canoão no seco, navio”. Explora-se a imagem tétrica, fúnebre, mórbida da cena. Não há finalidade de uma canoa em um rio seco, era pura e simplesmente a negação da vida. O vagão, com os bancos em madeira, desconfortáveis, e janelas grandes, as pessoas de costas, portanto sem expressão, porque, aqui, isso pouco importava, tudo isso era a representação alegórica de um cortejo fúnebre.

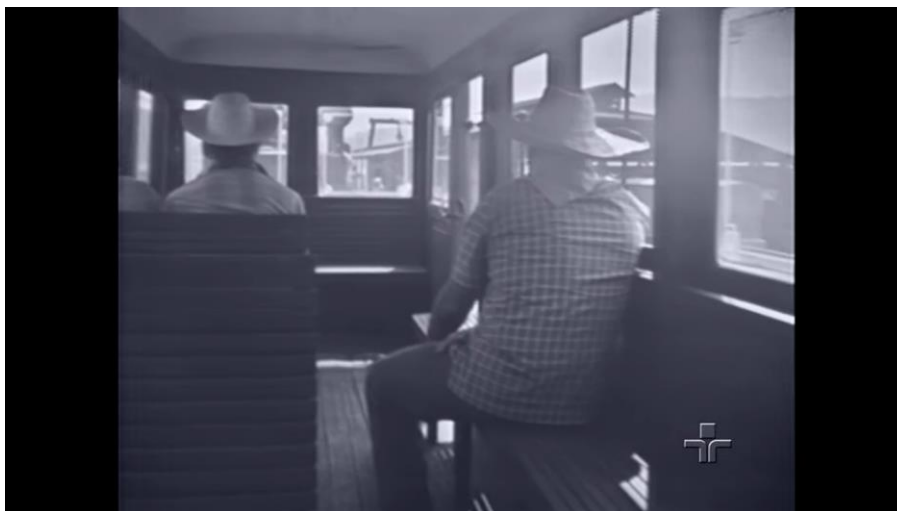


Figura 06 - Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess – 1975.

“Parecia coisa de invento de muita distância [...]” O não reconhecimento do objeto, inclusive na tentativa de compará-lo a algo que se conhecia ali - um canoão – reforça a ideia de que o carro não pertencia àquela realidade, que era invenção de outras terras, por isso causava tal estranhamento. “Para o pobre, os lugares são mais longe”. Muitos que nascem no sertão, ali morrem, sem nunca terem saído de lá, pois que, ou seu amor pela terra é tão forte e suas raízes estão tão fincadas, ou sua própria condição social não o permite.

“[...] fardado de amarelo, com o livro de capa preta [...]”



Figura 07: Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess **Figura 08:** Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess

O agente de estação tinha status de polícia, era a representação da lei, da ordem e da justiça. Quando o prefeito chega à estação, o agente é a primeira pessoa a quem ele se dirige, questionando-o se está tudo conforme. Naquele espaço, ele é a personificação do Estado. Mais que polícia, possivelmente o agente era o juiz, o que tinha o apito e que decidia a hora de começar e de terminar. Quando ele apita, avó e neta se encurralam em canto do trem, aguardando a sentença. O livro de capa preta, confere a ideia de oficialidade do momento. “Apontavam, da rua de Baixo [...]” Sorôco não tinha um endereço físico, quadra, lote, número da casa, tão somente seu endereço era social, como se morasse em qualquer lugar, o nenhum lugar, o que não está registrado no mapa da cidade.



Figura 09: Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess **Figura 10:** Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess

O corte seco das cenas, em especial nos flashbacks, muito comum no cinema, aqui é usado para acentuar o caráter de dramaticidade. Assim como no conto, raros são os adjetivos, no filme também o é, exibindo aquela dureza e inflexibilidade do sertão. Em uma das cenas citadas, em que a mãe de Sorôco

prepara a marmita para o marido, ela reflete a vida no sertão, dizendo que “todo dia é a mesma coisa, isso aqui não tem escolha, a vida é assim mesmo, não se sabe se é de Deus ou de ninguém”. Logo adiante, passando a mão na terra, que fedia a esterco, ela diz que reza para quando Sorôco crescer, levá-los para longe dali, do outro lado da colina, onde as pessoas falam fino. Essa é uma das grandes ironias da estória, pois que, raramente o pobre dali consegue sair. No caso dela, isso irá acontecer, mas não como ela gostaria – uma louca, nem para onde ela irá – um manicômio. Embora o passado seja muito triste, o presente é sempre pior. As duas cenas citadas marcam essa relação de presente e passado. Outrora era a mãe de Sorôco que preparava a marmita, agora é Sorôco que prepara, mas pela última vez. Embora a tristeza do passado, o presente é ainda mais amargo.



Figura 11: Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess **Figura 12:** Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess

Novamente, passado e presente estão lado a lado na estória. Outro flashback, mostra, de um lado, Sorôco e sua mãe levando comida para seu pai, do outro, é Sorôco quem guia sua mãe e sua filha. As duas cenas se passam exatamente na trilha do trem. Haja vista que o trem é esse “canoão no seco”, aqui, sua imagem é substancialmente icônica, ele é o símbolo da morte, o carro que levou o pai de Sorôco, atropelando-o e que também levará sua mãe e sua filha para muito longe, para onde o pobre não pode ir, pois se vai, não volta mais. O sertão é o lugar onde o mais forte sobrevive, há, portanto, um determinismo darwinista, onde os fatores geográficos, sociais, biológicos e culturais são mais fortes que o homem.



Figura 13: Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess **Figura 14:** Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess

“Vinham vindo[...]” expressão típica do registro caipira brasileiro, com a intenção de oferecer uma ideia de movimento contínuo. É o momento em que todos já estão na estação, olham para baixo e veem que lá surge Sorôco, caminhando lentamente, assim como é a dor e a morte no sertão. O sertanejo até que se permite sonhar, um dia se libertar. Sorôco, quando vê a pipa no ar, ao mesmo tempo em que se lembra de sua infância, anseia por poder voar, mas a cena é tão curta, tão breve, que mostra que esse sonho não há de se realizar, uma vez que a realidade é dura porque a terra é dura, é árida e cheia de pedregulhos.

Abrindo aqui um parêntese, visando dialogar com outra obra, no filme *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón, dentre outras questões históricas, políticas e sociais, pelas quais passava o México de 1970, a vida de duas mulheres e irmãs pobres, descendentes indígenas e com baixa escolaridade é o foco da atenção. Vivendo diariamente para servir a uma família rica, suas vidas estavam condicionadas àquela circunstância, suas raízes, seus dilemas e a letargia social não lhes permitiriam fugir àquela realidade. Logo no início do filme, em um diálogo entre uma das empregadas e um dos filhos da sua empregadora, a mulher, de olhos fechados, mas em direção ao céu, diz estar morta, por isso não pode falar com a criança. Naquele raro momento de pausa, ela reflete “Oye, me gusta estar muerta” Nesse momento, a câmera foca tantas outras empregadas que estão em sua mesma circunstância. Assim é o sertão, em que o ser, biologicamente vivo, encontra-se já morto, e como é bom estar morto, porque só assim há o descanso e a felicidade.



Figura 15: Roma: Alfonso Cuarón

Essa característica inculta e áspera, que esfola não somente o corpo, mas a alma de quem ali habita, não pertence somente ao sertão, ou, se melhor compreendido, o sertão pode ser percebido não apenas como um lugar físico, mas como uma condição daquilo que é sobre-humano. Nesse sentido, o sertão seria uma metáfora para se compreender toda realidade que, em essência, é rude, bruta, enlouquecedora. Logo, esse é o sertão que é tão inquietação, que é tão angústia, que é tão rispidez, mas que também é esperança, o ser que não tem características suficientes para ser percebido ou compreendido, portanto, um ser que é tão intangibilidade, o ser que é tão extrapolação de si mesmo. É pura metafísica, é o ser que vai além de si próprio.

Mas como compreender tudo isso? Guimarães Rosa, profundo conhecedor acerca das questões da linguagem, nessa, como em outras obras, provoca, instiga leitores e críticos a refletirem sobre esse tema. A linguagem é o elemento chave, o cerne da obra. Em *Ser e Tempo* (2005), assim como em outras obras da autoria de Heidegger, o filósofo alemão tece graves discussões em torno da concepção da linguagem. Não raro, ela é compreendida como veículo de manifestação do homem, muito mais restrita às suas exigências de comunicação, como um processo que vai de dentro para fora. Essa percepção corrobora a ideia de que a linguagem se encontra na lógica e na gramática. Contudo, a preocupação de Heidegger está em analisar e discutir os aspectos ontológicos da linguagem, isto é, de sua concepção original, retomando Aristóteles. Nessa perspectiva, ele defende a ideia que não é a linguagem que pertence ao homem, mas o contrário, é o homem que pertence à linguagem, por meio dela, ele “é”, logo ela não se basta a comunicar, mas é por

meio dela que se manifesta a própria existência humana. Uma das expressões mais significativas dessa obra é o *ser-no-mundo*,

O ser em, ao contrário, significa uma constituição ontológica da pre-sença, e é um *existencial*. Com ele, portanto, não se pode pensar em algo simplesmente dado de uma coisa corporal (o corpo humano) ‘dentro’ de um ente simplesmente dado. (...) O ser em é, pois, a expressão formal e existencial do ser da pre-sença que possui a constituição essencial do *ser-no-mundo*. (HIDEGGER, 2005, p. 92).

É desse sertão (ser tão) que trata Sorôco, sua mãe e sua filha, do “sertão que é dentro da gente” que é, ao mesmo tempo, oculto e profundo” do ser em, do se tal, do ser-no-mundo, esse ser metafísico que é inalcançável e indestrutível, desse ser que é linguagem e dessa linguagem que é filosofia, religião, energia e que é, sobretudo, sua existência.

“[...] aí, tornou a cantar[...]” “[...] O triste do homem, lá” [...] em vários momentos do conto percebe-se a intenção de autor de aproximar o leitor da estória, vez que o narrador não participa dela, ele se retira para colocar o leitor como testemunha, por meio de dêiticos espaciais. “[...] para ter mão nelas, em toda juntura”. Para o cuidado de sua filha e de sua mãe, durante a viagem, era necessária a presença de duas pessoas sensíveis àquela dor, contudo, fortes o bastante para contê-las em alguma crise. É a representação da sanidade e da loucura em conflito, a temática do filme. “[...] que podiam doer na gente, sem jurisprudência [...]” é uma dor sem precedentes não se sabia de dor igual àquela, era tão aguda que doía em todos que estavam em volta de Sorôco.

“Ele era um homenzão, brutalhudo de corpo, com a cara grande[...]”. A extensão do conto não permite saber o que precede o desfecho, logo, fica a cargo do leitor inferir como foi a infância de Sorôco, se conviveu com seu pai ou não, quem foi a mãe de sua filha, como sua mãe e filha ficaram loucas, por exemplo. O filme, buscando trazer esse ponto de vista, tenta preencher os espaços em branco da estória de Sorôco. A descrição que se faz dele no conto, aproxima-se bastante do filme, inclusive na sua infância. Percebe-se que as partes de seu corpo não eram em si harmônicas, em especial, pernas e pés, assemelhando-se ao *Abaporu*, de Tarsila do Amaral. Imagem que provoca estranhamento, e, a depender, até um certo medo. Há, em ambos os dois, o olhar baixo, de resignação, ante à dureza da vida, da crueza humana, frente àquele sol que castiga, que mata a vida.



Figura 16: Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess

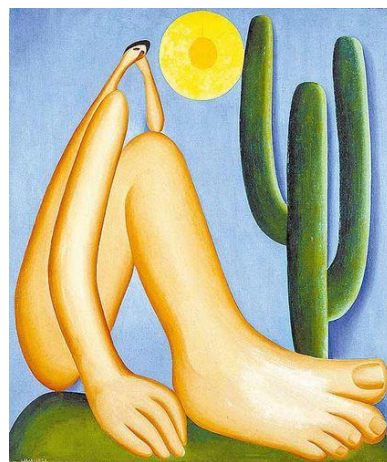


Figura 17: Abaporu, Tarsila do Amaral

“[...] a cantiga não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras — o nenhum. Mãe e filha não conseguiam entoar a canção de forma harmônica, estavam em desconformidade com o ritmo, não tinham afinação, tudo que balbuciavam deixava nítido sua condição de loucura, inclusive, nas palavras, sentido nenhum havia.



Figura 18: Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess – 1975.

No filme, essa é uma outra passagem de destaque. Ao chegarem na estação do trem, avó e neta, entoam “aquela chirimia”, um barulho sem harmonia e sem melodia que não se conseguia distinguir. O zelo na escolha de cada vocábulo é peculiar a Guimarães Rosa, ele lança mão de outro neologismo - Chirimia – algo que

se assemelha ao canto da coruja “chirria”, mas que, para enfatizar o som estridente e agudo de lamento, cria mais uma sílaba, reforçando a assonância com 3 iis. O Sorriso patético no rosto da filha de Sorôco é digno de pena por todos que ali estão, é o sorriso daqueles que lidam com as durezas do sertão, o do desespero, não é a felicidade estampada, mas a desesperação, o desalento.

“[...] ela batia com a cabeça, nos docementes. [...] Em mentira parecia entrada em igreja, num casório”. Mesmo em uma cena tão triste para todos, em especial, para Sorôco, ele via com carinho, com ternura aquele ato típico dos loucos. Aqui, a palavra “docementes” não expressa apenas circunstância, por conta da contração da preposição com artigo, antes da palavra, ela assume um valor de substantivo, portanto, de substância, ampliando seu valor semântico-semiológico. A complexidade da cena, fá-la assemelhar-se a um casamento, nem tanto em seu conteúdo, mas na forma, embora parecesse mais um funeral.



Figura 19: Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess **Figura 20:** Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess

O desespero da mãe de Sorôco, por causa da loucura, assemelha-se ao desespero da viúva no velório do esposo. Observe-se que a mãe de Sorôco está vestida de preto, cor típica das mulheres que estão de luto. O Irônico é que ela não é a viúva nesse caso, mas está indo a um enterro, o seu próprio enterro, sem sabê-lo. Ao lado dessa imagem, temos outra, também muito típica de velório, todos enfileirados aguardando a chegada do caixão, fazendo o sinal do Pai Nosso, um gesto muito comum dos cristãos católicos. À frente do povo, estão chegando Sorôco, duas senhoras e os corpos – sua mãe e filha.

“O que os outros se diziam: que Sorôco tinha tido muita paciência [...]”. Se observado com mais profundidade, pode-se perceber que toda obra representa a tragédia grega, onde o herói – aqui o Sorôco, vê-se impossibilitado de alterar o

destino a que fora submetido, não tendo outra opção a não ser resignar-se com ele e aceitá-lo. No último fragmento em destaque, há a presença de uma voz genérica – a voz do povo, que, na tragédia grega, é representada pelo coro. E é essa fala do povo que deixa clara a condenação a que foram submetidos os protagonistas, corroborando o dito popular que “a voz do povo é a voz de Deus”.

“O se seguir”. Aqui, como em outras passagens, há sentenças formadas por poucas palavras. Elas assumem valores de parágrafos, tamanha sua importância. Nesse caso, reflete a consumação da tragédia, é a história que vai alcançando seu ponto máximo, seu clímax. “Ela não acode, quando a gente chama...” O verbo “acudir” não está na acepção de auxiliar, de prestar socorro, mas sim, de atender, de responder, traduz a alma do sertanejo.



Figura 21: Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess **Figura 22:** Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess

Segue-se, então, para o desfecho da estória, a hora da despedida derradeira. Observa-se, nas cenas anteriores, que Sorôco faz um gesto de levantar as mãos em direção aos olhos da filha e da mãe, cena bastante comum quando se vai enterrar um corpo, a de fechar os olhos do ente querido. Contudo, a emoção é muito forte e ele não tem forças para completar tal gesto, desiste, baixa a cabeça e logo se vira, desconsolado.



Figura 23: Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess **Figura 24:** Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess

Por fim, o Coveiro a fechar o caixão. No filme, o barulho da porta se fechando recria exatamente o ruído que se faz quando se sobrepõem as partes do caixão, logo apertando os parafusos e baixando-o à cova. Nota-se também que a imagem da porta que se fecha alude ao caixão, no qual, depois de fechado, só se permite ver a face dos corpos. A imagem foca precisamente esse momento, o último adeus!

“[...] com um encanto de pressentimento muito antigo”. As palavras “pressentimento” e “antigo”, novamente, reforçam o caráter trágico da obra, haja vista que, uma das acepções de antigo é “Que existiu outrora, em outro momento ou época passada: a antiga Grécia”¹. A situação descrita mais se parece a uma cena de filme, onde confluem palavra e imagem, é a intersecção da literatura e do cinema.

“Tomara aquilo se acabasse. O narrador sente-se tão condoído de Sorôco, tão íntimo do personagem, além de tão onisciente dos fatos, que se sente no direito de emitir sua opinião, é o narrador intruso.

¹ Definição da palavra “antigo”. Disponível em <https://www.dicio.com.br/antigo/>. Acesso em set. 2020.



Figura 25: Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess



Figura 26: (O Grito – Edvard Munch)

A desesperação, o desconsolo, Sorôco – socorro. Por seu caráter de exasperada angústia, a cena anterior sugere uma intertextualidade com a pintura de Edvard Munch. É o olhar de terror para o expectador, uma imagem acentuadamente sombria. Embora Sorôco seja um personagem masculino, ele representa o ser humano, homem e mulher, em sua mais profunda crise existencial. Mais trágico que o trem que matou seu pai, mais trágico que o trem que leva embora para sempre sua mãe e filha é a condição do sertanejo na lida do seu dia a dia.



Figura 27: Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess



Figura 28: Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess



Figura 29: Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess

No sertão, homem e animal não se encontram em posições muito distintas. O sertão é esse bicho bruto que encarcera, aprisiona, sufoca e asfixia até a morte quem ali vive. “[...] do lado do curral de embarque de bois [...]” O que Guimarães Rosa sugere é justamente a zoomifização do ser humano, sua animalização, é o homem na condição de gado, de bicho. Logo, a loucura poderá ser uma consequência dessa bruta realidade, mas também, é um recurso de sobrevivência a ela, haja vista que a loucura é o deslocamento da realidade, levando o indivíduo a um passado remoto ou a um futuro utópico.

“Sorôco”. Possivelmente, a palavra mais imagética do conto, demarca o começo do desfecho. Sorôco e sô louco são expressões homófonas, a semelhança fônica é um dos recursos mais utilizados na obra. Outra perspectiva que ela pode assumir é a de sua formação, a partir de uma composição por aglutinação entre as palavras só e oco, conotando falta, vazio, ausência, o oco puro. Tanto é possível essa perspectiva, que a palavra se encontra isolada no texto, formando em si, um parágrafo. Por fim, uma terceira tentativa de compreendê-la se dá por sua associação a “sorocó”, uma árvore, que também pode ser identificada por “soroca” ou “sororoca”. Um dos seus sentidos é “murmúrio do borburindo, estertor”. (dicio.com.br) “[...] de um jeito arrebetado, desacontecido e virou, pra ir-s’embora. Estava voltando para casa [...]”.



Figura 30: Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess



Figura 31: Sorôco, sua mãe, sua filha: Kiko Jaess

“[...] parecia que ia perder o de si, parar de ser. Sorôco, agora, encontrava-se à beira do precipício, da loucura quase que também enlouquecera e perdera por completo a razão. “A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga. Com as poucas forças que lhe restavam, Sorôco começa a entoar uma canção “no céu, no céu, com minha mãe estarei”, todos, em solidariedade a ele, cantam junto a ladainha em memória de sua mãe e filha. Agora, Sorôco estava esvaziado, só o oco, por algo “desacontecido”, ou seja, que não aconteceu. A casa para a qual ele voltara, não era a sua casa, mas a de seus entes, mãe e filha. Tristeza, solidão e esvaziamento tomam conta de Sorôco nesse momento. Na cena, ele é o único que não vê o trem partindo, porque aquele que mais ama não consegue ver. A única assimetria na cena é ele virado de costas. A estação, que antes estava cheia, agora encontra-se vazia, solitária, só resta o que sobra, e o que sobra é o oco, o vazio, o que sobra é Sorôco.

II - TRANSCRIÇÃO E POESIA: DO MITO AO RITO ESTÉTICO

A poesia moderna apresenta determinadas idiossincrasias, características muito particulares que abarcam certas contradições, aparentes incongruências e rupturas em sua composição. Nesse sentido, a pesquisa aqui empreendida visa expor e analisar um pouco dessas peculiaridades, sob a égide da produção de Carlos Drummond de Andrade (1951) no poema “Rapto”.

Segundo Antônio Miranda (1993), os movimentos vanguardistas são uma carência histórica, um fator intrínseco ao próprio bem-estar do que ele nomeia como *continuum* literário, em que se rechaça quaisquer formas de paralização propícias a ameaçar a integridade do ato imaginativo e a continuidade do artista. Nesse sentido, essas idiossincrasias e aparentes incoerências são, em verdade, frutos de rupturas, de desconstruções, mas não de uma destruição, uma vez que o texto contradiz afirmando naquele que ele bebe. Se este fosse um ato de destruição, jamais o antigo e o novo poderiam se coadunar. Essa ruptura, ao contrário do que se pensa, estabelece um elo que associa câmbios de valores, de reclassificação estética.

Neste capítulo, há três seções uma primeira introdutória, seguida da segunda seção, onde apresenta-se um panorama literário sobre Drummond e o Modernismo, bem como a alocação de sua obra, *Claro Enigma*, num determinado enquadramento histórico, político e social, relacionando o modo como a literatura moderna acompanha o movimento da *psique* humana deste tempo, sob a ótica dos estudos de Berardinelli (2007), que traz diversos autores, em especial Hugo Friedrich, os quais traçarão um panorama acerca da estrutura da poesia moderna, tendo-se em conta determinadas características da lírica do século XX.

E uma terceira e última SEÇÃO na qual se pode ver as possibilidades de uma poética da tradução com base ainda no texto de Drummond. Tomou-se, por base, aqui, o poema “Rapto”, de Carlos Drummond, visando identificar a riqueza de interlocuções estéticas com outros poemas e poetas de tempos, estilos e movimentos distintos.

2.1 Carlos Drummond de Andrade e os sopros da modernidade

A produção de Carlos Drummond de Andrade (1951) representa uma contribuição ímpar para a literatura brasileira, em especial, para a poesia moderna. Poeta que, conforme a crítica literária, conseguiu perpassar sua poesia pelas três fases da geração modernista, embora, tenha feito sua verdadeira estreia em 1930, inaugurou a segunda fase com a obra *Alguma Poesia*.

Sempre atualizado às questões políticas, sociais e estéticas, Drummond não ficou à parte das mudanças, desde a Semana da Arte Moderna até os anos que se seguiram, utilizou suas obras ora para tratar de inovações estéticas, ora para abordar fatos contemporâneos. De acordo com Alfredo Bosi (1944), a poesia de Drummond é uma expressão muito particular, visto que

[...] “alma muito pessoal” significa, no caso, a aguda percepção de um intervalo entre as convenções e a realidade: aquele hiato entre o parecer e o ser dos homens e dos fatos que acaba virando matéria privilegiada do humor, traço constante na poesia de Drummond. A prática do distanciamento abriu ao poeta mineiro as portas de uma expressão que remete ora a um arsenal concretíssimo de coisas, ora à atividade lúdica da razão, solta, entregue a si mesma, armando e desarmando dúvidas, mais amiga de negar e abolir que de construir. (BOSI, 1944, p. 441)

Em outras palavras, Bosi (1944) deixa claro o que Jung já havia dito acerca do homem moderno, sobre sua consciência, de que o homem moderno é aquele que tem consciência do tempo presente (JUNG, 2011), que sabe se situar à margem de sua época.

A participação de Drummond (1951) na poesia modernista de meados de 1900 é o que interessa na presente pesquisa. Diferentemente do que se observava na primeira geração – a ironia, a sátira, as críticas sociais, o sentimento nacionalista, etc. –, agora, tem-se uma poesia mais complexa e erudita, voltada para reflexões filosóficas e existenciais, e, sobretudo, transcriativa, referendando e retomando os modelos clássicos formais.

Pertencendo à segunda geração do Modernismo no Brasil, Carlos Drummond contribui para uma produção literária legitimamente brasileira, contudo, sem deixar de ser universal, colaborando para que o Brasil fosse visto, de fato como uma parte do ocidente, destacando-se a identidade pluricultural brasileira, e, para além disso, como a influência do sistema capitalista, das teorias marxistas e existencialistas,

bem como também da Psicanálise colaboraram para a formação dessa identidade do homem moderno (LIMA, 2020).

Esse é o tom marcante da obra *Claro Enigma* (1951), livro que é marcado pela presença do conflito “eu X mundo”. O eu poético é um ser fechado em si mesmo, recluso em suas inquietações existenciais, quando se mostra ao mundo, apresenta características mundanas, o que acontece, por exemplo, no poema “Rapto”.

A epígrafe do livro, “Les événements m’ennuient”, tomada por empréstimo a Paul Valéry *apud* Berardinelli (2007), cuja tradução significa “os acontecimentos me entediam”, revela um poeta desiludido, suas convicções ideológicas se esvaíram. O socialismo, surgido no início do século XX, não conseguiu ganhar terreno tanto quanto se pretendia, as disparidades sociais aumentavam, o capitalismo crescia com toda força e as duas guerras mundiais o deixaram um tanto quanto desacreditado da sociedade.

No Brasil, essa realidade não era muito diferente, o sentimento ufanista, nacionalista e revolucionário foi cedendo lugar às crises econômicas, ao individualismo capitalista e ao Golpe de Estado de Getúlio Vargas, sem contar os desmandos do Coronelismo, aumentando as injustiças sociais. O êxodo rural e o processo de urbanização das grandes cidades também contribuíram para o surgimento de um ser mais recluso e enigmático.

Tornara-se, portanto, o poeta moderno, introspectivo, reflexivo, entediado com essa realidade. Nesse sentido, o eu lírico tinha a necessidade de enfrentar a vida sem falseamentos, sem ilusões, ele precisava gritar para si mesmo e para o mundo as angústias que a vida lhe trazia, buscando sempre a essência mais profunda das coisas.

O surgimento de novas ciências, no século XX, contribuiu também para esse momento de reflexão, de hipótese, de experimentos, de questionamentos com relação à própria existência. A Psicologia, em especial, teve um aporte bastante profícuo. Carl G. Jung psiquiatra e psicoterapeuta suíço, discípulo de Sigmund Freud, desenvolveu um estudo notório acerca do inconsciente humano. Para Jung (2011), o homem moderno é aquele que tem consciência do tempo presente. Destarte, não bastaria viver no presente, mas senti-lo, pensá-lo.

Só o homem moderno, de acordo com o significado que lhe demos, vive realmente no presente, porque só ele possui uma consciência do presente e só para ele os níveis mais primitivos de viver se esmaeceram. Os valores e aspirações desses mundos só lhe interessam do ponto de vista histórico. Por conseguinte, ele se tornou “a-histórico”, no sentido mais profundo do termo, tendo-se afastado da massa que só vive de ideias tradicionais. Na verdade, ele só é completamente moderno quando ficar na margem mais exterior do mundo, tendo atrás de si tudo o que ruiu e foi superado, e diante de si o nada, do qual tudo pode surgir. (JUNG, 2011, p. 85).

Quando se adquire a consciência desse tempo presente, o homem moderno se posiciona fora dele, colocando-se à sua margem, enxergando um passado desolado e um futuro incerto. O verdadeiro homem moderno é então, em sua essência, solitário, apartado dessa sociedade e incrédulo quanto ao futuro. O mesmo ocorre com o poeta.

Nesse contexto, o amor é um dos principais temas da obra *Claro Enigma*. O poema “Rapto” trata do amor estéril, ou seja, do relacionamento homossexual, o que é expresso no trecho “[...] se esses raptos terríveis se repetem, já nos campos e já pelas noturnas portas de pérola dúbia das boates; e se há no beijo estéril um soluço, esquivo e refochado, cinza em núpcias [...]” (ANDRADE, 1951, p. 44).

Como retomada dos modelos clássicos formais, nesse poema, Drummond alude ao mito de Ganimedes, raptado por Zeus, quando aquele cuidava do rebanho de seu pai. Igualmente, percebe-se um vocabulário mais denso e erudito. O poema é, antes de qualquer coisa, literatura e, portanto, é “linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (POUND *apud* LIMA, 2012, p. 100).

Carlos Drummond, em sua obra, corrobora a visão aristotélica quanto ao historiador e o poeta em *Poética*, preceituando que a poesia, enquanto arte, supera a história, por ser mais filosófica, mais séria e também mais global, tendo em vista que o artista transfigura, transforma realidades individuais e coletivas. Ao historiador cabe narrar os feitos que ocorreram, já ao poeta, os que poderiam ocorrer, nesse sentido, o poeta é mais sério e mais filosófico do que o próprio cientista, haja vista que seu texto se refere ao universal, não se atendo ao registro teórico-científico dos fatos. (LIMA, 2020).

Destarte, o amor homossexual serve como pano de fundo para se produzir arte, para se fazer poesia, poesia que transcira. Logo, o poema transborda sentido figurado e se distingue da linguagem denotativa, pois sua função, muito além de tematizar, está em produzir o ato estético.

2.2 A transformação da imagem mítica em imagem poética

A poesia da modernidade está carregada de conotação no que diz respeito à sua linguagem. Não obstante o sentido figurado o qual ela traz, a poesia de meados do século XX retoma o elo com a razão, uma linguagem mais culta e a sistematização dos versos. Através dos estudos sistematizados de Friedrich, *apud* Berardinelli (2007), pôde-se compreender melhor a estrutura da lírica moderna, assim afirma Berardinelli (2007):

Com sua descrição sistemática e sintética, Friedrich respondia à difusa exigência de esclarecimento. Ao tentar explicar a lógica constitutiva de um gênero literário que parecia ter perdido, havia mais de um século, todo vínculo com a racionalidade e o senso comum, Friedrich forneceu uma eficaz descrição “estrutural” da lírica moderna. (BERARDINELLI, 2007, p. 17).

Das três “vozes da poesia” mencionadas por Eliot *apud* Berardinelli (2007), a lírica de Friedrich incorpora apenas uma. Possivelmente, a voz que escancara o caráter do poeta solitário, introspectivo e reflexivo, é a voz do poeta que fala a si mesmo ou a ninguém, isto é, a poesia como negação da lírica, “[...] portanto, em um dos mais típicos, influentes e significativos poetas e teóricos da modernidade, a poesia se apresenta como uma negação da lírica como ‘primeira voz da poesia’ (BERARDINELLI, 2007, p. 19).

Isso não quer dizer que há uma recusa à comunicação, ao sentido ou à alusão a uma circunstância extraliterária, pelo contrário, há uma presença marcante do cotidiano em Eliot e um retorno obstinado de fragmentos da tradição, por exemplo, citações cultas. Assim, a luta da lírica no século XX consistia em sair de si mesma, sem, contudo, renunciar à autoconsciência estética e histórica.

O caráter científico do século XX está presente na ótica de Friedrich, ele apresenta uma estrutura que “analisa, isola, recolhe e cataloga uma série de fenômenos estilísticos quase sempre sem precedentes na tradição literária” (BERARDINELLI, 2007, p. 22). Além de explicar, Friedrich descreve detalhadamente o mistério da poesia moderna, conduzindo seu leitor e auxiliando-o a habituar-se com o arbitrário, incompreensível e desconcertante.

Logo, a poesia do século XX, aparentemente, inspira-se em arquétipos mais contraditórios, que violam a norma constituinte para a composição de uma nova norma, que recusam a tradição existente, forjando uma nova tradição.

Outrossim, Paul Valéry, compreende o caráter enigmático da poesia, considerando-a como sendo a legítima obra de arte, e, isso, o faz contrastando a prosa e a poesia: “A prosa, diz ele, tem ‘sentido acabado’, apenas por seu assunto; mas o objeto da poesia é algo não apenas mais misterioso, mas também, ao que parece, mais oculto” (BERARDINELLI, 2007, p. 26).

Contudo, essa comparação não se mostra perfeitamente adequada, pois a prosa nem sempre está relacionada à lógica, diga-se de passagem, há inúmeros textos em prosa com um verdadeiro caráter poético e, não obstante o verso ser um produto intelectual há uma gama de poesias que trabalham o caráter lógico, racional.

Apesar de críticas por conta da valorização da poesia em detrimento da prosa, Valéry insistia na escrita de imaginação estranha à lógica e aos sentidos estabelecidos pela comunicação, para ele, não tendo a poesia a obrigação de comunicar algo. Seus pensamentos conduzirão grande parte dos poetas surrealistas.

Destoando de Valéry, Erich Heller *apud* Berardinelli (2007) entende que a poesia não se limita à estética, isso seria puro reducionismo e que ela deve afirmar a existência de um mundo significativo, que expressa ordem e esperança:

Seja lá o que faça, a poesia não pode senão confirmar a existência de um mundo significativo, mesmo quando denuncie a falta de sentido deste. Poesia significa ordem, mesmo quando lance a denúncia de caos; significa esperança, ainda que com um grito de desespero. A poesia diz respeito à real estatura das coisas; portanto, toda grande poesia é realista. (BERARDINELLI, 2007, p. 30 e 31).

Destarte, para Heller, não se pode negar o caráter realista da poesia e que ela deve significar, deve comunicar, seu conteúdo não é menos importante que o estilo. Ao invés de uma fuga da realidade, poder-se-ia encontrar, na poesia moderna, uma volta à realidade.

Verifica-se, portanto, na poesia do século XX, uma alternância quanto às tendências estilísticas: de um lado, a tendência à pureza, à autonomia metafórica e

à abstração, de outro lado, uma tendência mais aberta e mais livre com as formas poéticas tradicionais e com os clássicos da própria língua.

Adorno *apud* Berardinelli (2007) vê o conteúdo social da obra de arte e da própria lírica como intrínseco à sua natureza e qualidade estética:

O conteúdo de uma poesia não é, com efeito, apenas a expressão de afeto e de experiências pessoais. Estes só alcançam a arte se conseguirem participar do universal, graças à sua forma estética específica. Não é preciso que a mensagem de uma poesia lírica seja uma realidade que todos percebem imediatamente em si mesmos. [...] o que eleva a poesia lírica ao Universal é a imersão numa realidade individualizada. (BERARDINELLI, 2007, p. 47).

A poesia moderna é composta por várias realidades individuais que formam esse universo. É um mergulhar na singularidade, na realidade do ser, em sua solidão. Diz respeito ao alheamento do indivíduo em relação à sociedade, ao seu recolhimento reflexivo e, por vezes, enigmático, que irá eclodir de forma estética na obra de arte.

Todo esse contexto terá efeito significativo na produção da obra de arte, em especial na poesia, e também na formação do seu leitor. A arte moderna que tentava fugir ao interesse burguês e estar alheia à indústria cultural acabou por alterar o gosto deste novo público e influenciou, de maneira significativa, essa indústria.

2.3 A transcrição na desconstrução interna do poema “Rapto”

Em uma entrevista dada, em 1984, exatamente um mês depois da morte de seu grande amigo Pedro Nava, Carlos Drummond de Andrade fala a uma estudante de Doutorado em Comunicação, Maria Lúcia do Pazo, sobre sua opinião avessa às questões homossexuais. O que o teria encorajado a dar a entrevista teria relação direta com a morte de seu amigo, o qual teria se suicidado após receber chantagens de um garoto de programa. Na entrevista, Drummond afirma:

Devo dizer que o homossexualismo sempre me causou certa repugnância, que se traduz pelo mal-estar. Nunca me senti à vontade diante de um

homossexual. Com o tempo, havendo agora uma abertura imensa com relação ao desvio da homossexualidade, o homossexual não só ficou sendo uma pessoa com autorização para ir e vir como tal, mas chega a ponto de isto ser exaltado como riqueza de experiência, como acrescentamento da experiência masculina.²

Obviamente que essa entrevista de Drummond repercutiu de forma negativa, haja vista que o Brasil estava em um histórico de grandes conquistas da comunidade homossexual, tais como o estabelecimento do dia do Orgulho Gay e a retirada da homossexualidade da classificação de doenças. Contudo, a polêmica originada nessa entrevista, refere-se, sobretudo, à incapacidade de compreender as palavras de Drummond, haja vista que, falando como poeta, sua poesia é uma filosofia da linguagem, do social, e não das questões individuais, especificamente.

O objetivo, aqui, é partir de uma análise temática para alcançar a estética do poema, o poder da transcrição da poesia. Em uma análise mais minuciosa e detidamente estética, ficará perceptível como Drummond joga com as palavras e como as palavras ressignificam seu sentido a partir do uso que se faz delas, como é possível identificar a poesia no poema.

O poema Rapto começa com a partícula “se” que tem valor condicional, de hipótese, possibilidade. O período inicia-se com uma oração subordinada adverbial condicional e isso vai se repetindo até o final do poema, não sendo possível identificar a oração principal:

Se uma águia fende os ares e arrebatada
esse que é forma pura e que é suspiro
de terrenas delícias combinadas;
e se essa forma pura, degradando-se,
mais perfeita se eleva, pois atinge
a tortura do embate, no arremate
de uma exaustão suavíssima, tributo
com que se paga o voo mais cortante.

(ANDRADE, 1951, p. 44)

² Disponível em <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/07/1659927-a-homossexualidade-na-vida-e-na-obra-de-carlos-drummond-de-andrade.shtml>>. Acesso em 24 jan. 2020.

Observa-se que entre os versos não há pontuação final, ou seja, todos os versos representam um único período. As orações condicionais expressam o caráter duvidoso e enigmático do poeta quanto ao presente e ao futuro. Ao mesmo tempo, esse caráter hipotético, de questionamento, também é herança da Ciência, que muito avança e se desenvolve no século XX.

Abordar a homossexualidade, nessa obra, não significa uma fuga à realidade, pelo contrário, trata-se de um conteúdo de cunho realista. Revivendo o mito do Rapto de Ganimedes, Drummond remonta sua poesia às formas clássicas das grandes obras gregas, preocupando-se com a rima, com a musicalidade, ao mesmo tempo que abordava um tema social.

Quando no último verso “outra forma de amar no acerbo amor”, Drummond refere-se a um amor doloroso, amargo, mas isso não se deve a que esse amor em si seja amargo, mas que se torna doloroso por questões externas a ele. Logo nos dois primeiros versos, deixa a pista acerca do tema da poesia: “Se uma águia fende os ares/ esse que é forma pura e que é suspiro”. Aqui está posta a retomada do mito do rapto de Ganimedes por Zeus e de que, portanto, o assunto irá girar em torno da homossexualidade.

Nos versos “e se há no beijo estéril um soluço/esquivo e refochado, cinza em núpcias” há a revelação do amor homoafetivo. O beijo estéril é justamente esse que não dá frutos, ou seja, que não gera outro ser, portanto, não pode ser entre um homem e uma mulher. Cinza em núpcias revela esse amor que, diante da sociedade, diante da lei, não pode se concretizar, nesse sentido, já nasceu morto, fadado à solidão.

No trecho “que o pecado cristão, ora jungido / ao mistério pagão, mais o alanceia”, o verbo jungir quer dizer ligar, unir, e alancear, ferir com a lança. Isto é, o eu poético aponta a relação homoerótica vinculada “ao mistério pagão” e ao “pecado cristão”, e, por isso, alvo de ataque.

Explorando a sonoridade, há frequentemente a presença da aliteração, principalmente dos fonemas “r” e “s”: “de terrenas delícias combinadas/se esses raptos terríveis se repetem”, o que, de certa forma, também realça o sopro do vento, recriando a cena da águia batendo suas asas. Há também a presença de rimas internas em “a tortura do embate no arremate” provocadas pela combinação das

palavras embate e arremate, sugerindo a própria luta do poeta com os signos e, ao mesmo tempo, a luta do homem ante os desafios da vida.

Dentre outras características modernistas já abordadas anteriormente, destaca-se o caráter filosófico e existencialista do poeta. Ao tratar do tema da homoafetividade, o poeta está tratando da construção da identidade homossexual, das dificuldades de se existir em mundo que não o reconhece, e que, portanto, se situa à margem dele. Ele é um pagão, fadado a se esconder nos becos da cidade ou a engolir sua crise identitária e viver a hipocrisia dessa sociedade.

Na canção “Piano Bar”, Humberto Guedes, cantor e compositor da banda Engenheiros do Hawaii, escreve em um dos versos “Nada é uma palavra esperando tradução” (GUEDES, 1991). “Nada” pode significar um vazio, algo que necessita ser preenchido, mas isso não significa que essa palavra esteja isenta de significado. Por outro lado, ela pode significar “oposição a tudo”, por exemplo. Na língua, tudo é tradução, inconscientemente, sempre se está fazendo tradução, e, na poesia, não será diferente. É na poesia que as palavras ganham sentidos inimagináveis e, quiçá, inalcançáveis.

No poema “Rapto”, essa é a proposta de Drummond, e assim o faz o eu lírico, criando uma metalinguagem, utilizando a temática da homossexualidade, quando, na verdade, estava falando da própria poesia, de como as palavras tomam significações distintas a depender da tradução que delas se faz, deixando evidente que o principal objetivo da poesia é com o ato estético. Há a preocupação aqui com a fusão entre o clássico e o moderno, que ressalta o filosófico e também o metafísico. É essa a poesia de investigação, de transcrição, a qual tem o “desejo sempre de transpor a cisão entre a palavra e a coisa, para além do mistério e da precariedade do destino humano” (LIMA, p. 504, 2020).

Rapto

“Se uma águia fende os ares e arrebatava
esse que é forma pura e que é suspiro”

A águia é o pássaro do voo mais alto, portanto, que representa o mais soberano dos deuses, o próprio Zeus, transmutado aqui na própria voz poética, representa a possibilidade de a palavra renascer sempre, de se reinventar de se

refazer, enquanto que Ganimedes representa o poema, despido das impurezas do significado, de volta ao reino da palavra, onde o significante é capaz de invocar novos significantes, *ad infinitum*. O suspiro representa o próprio sopro criador, “fiat lux”, o momento em que a palavra ganha vida, forma e sentido.

“de terrenas delícias combinadas;
e se essa forma pura, degradando-se,”

Quando a palavra é pura e se degrada, tem-se aqui a desconstrução (DERRIDA,1997) do sentido denotativo da palavra, do sentido dicionarizado, assumindo ela um valor metafórico, perdendo-se no reino do estranhamento, da opacidade poética.

“mais perfeita se eleva, pois atinge
a tortura do embate, no arremate
de uma exaustão suavíssima, tributo
com que se paga o vôo mais cortante;
se, por amor de uma ave, ei-la recusa
o pasto natural aberto aos homens,”

Quanto ao “pasto natural” refere-se ao sentido quotidiano que se dá às palavras, o sentido habitual, literal, corriqueiro, portanto, denotativo.

“e pela via hermética e defesa
vai demandando o cândido alimento”

Aqui, o elemento poético ganha vida, torna-se doce ao paladar de quem queira desfrutá-lo, representa sua sagração, onde ele se legitima, é a palavra sendo ressignificada, a sua mutação acontecendo na magia da poesia.

“que a alma faminta implora até o extremo;
se esses raptos terríveis se repetem”

Essa é o trabalho do poeta e é a glória da palavra na poesia, extrapolar o habitual, arrancar as vestes do que é formal e daquilo que está posto e escancarar a nudez da palavra metaforizada, do nada (ENGENHEIROS DA HAWAII, 1991) que vai preenchendo o espaço, até então, do invisível.

“já nos campos e já pelas noturnas
portas de pérola dúbia das boates;
e se há no beijo estéril um soluço”

Aqui, o “beijo estéril” pode ser compreendido como um beijo de espelhamento, isto é, um beijo como busca da unidade de um só corpo, dois corpos, duas diversidades em busca da sua unidade de um só corpo, quer dizer, da própria corporalidade poética, da unidade da poesia, sendo o mito a motivação do exercício da transcrição pela teoria e prática da poesia.

“esquivo e refochado, cinza em núpcias,
e tudo é triste sob o céu flamante
(que o pecado cristão, ora jungido
ao mistério pagão, mais o alanceia),”

Os mistérios da poesia ferem tal qual a lança o cristão e o pagão, o sagrado e o profano, fere aquele que pensa tê-la dominado, que subjuga suas possibilidades. Possibilidades de sentido, de estética, pois que ela é como água em estado líquido, as palavras que a compõem são areia movediça a fim de engolir aquele que quiser tocá-la.

“baixemos nossos olhos ao desígnio
da natureza ambígua e reticente:”

Isso porque sua natureza é ambígua, é dialógica, é reticente, e por seu caráter dialógico suas possibilidades de ser nunca estão completas, ela é a metamorfose.

“ela tece, dobrando-lhe o amargor,”

Ela é um vestido de gala, tecido com palavras, silêncios, imagens, sons, cores, fendas, e sua beleza está muito mais no que esconde do que faz ser visto. outra forma de amar no acerbo amor.

E a busca por desvendá-la é apazível, porém dolorosa, titubeante, é tensiva e amarga, uma verdadeira queda de braço, em que ela sempre será campeã.

III. A TRANSCRIÇÃO NA DESTITUIÇÃO DA FORMA PURA

A capacidade de criar e desfrutar do ato criativo é inerente ao ser humano e necessária à sua sobrevivência e evolução. Por meio dessas ações, o homem pode acumular e propagar o conhecimento para além do que seria possível um indivíduo experienciar.

Desde criança, essa consciência do processo de construção, que passa pelas complexas relações de sentimentos e pensamentos faz com que o ser humano participe, em alguma medida, desse ato de troca e interação. De igual modo, quando o ser falante e pensante estabelece um processo de comunicação, em que seu receptor se tornará co-participante.

Nessa relação, a arte é, sem dúvida, uma das invenções humanas, quiçá, a mais necessária e, por isso mesmo, ela, apesar de se manifestar de muitas formas, jamais está isolada. Pelo contrário, essas diferentes formas se entrelaçam e se comunicam entre si.

É certo que seu poder e alcance, que provocam reiterações infinitas, representam um apelo a que poucos se igualam em se tratando dos movimentos de transmissão de ideias, pensamentos, sensações que tocam o mais profundo da sensibilidade humana. A arte imita, cria e recria, aguça emoções, choca, rechaça, rompe barreiras e quebra paradigmas sociais. Ela auxilia na formação do ser humano e pretende-se, de forma fictícia, preencher o vazio do ser humano o qual a realidade não consegue.

3.1 Sincronia e historicidade no processo transcriativo

A partir de uma perspectiva sincrônica pretende-se aludir aqui às diversas concepções de arte, desde a antiguidade clássica até os movimentos de vanguarda e pós-vanguardas, com foco na desconstrução encontrada principalmente no movimento cubista. Pretende-se, com isso, demonstrar como a historicidade, como sendo o processo que corre no fundo da linguagem, abrangendo os descaminhos que a historiografia tradicional não registra que é onde se dá a própria sensação estética, observando os movimentos em uma perspectiva comparativa, buscando

analisar, ademais de suas características gerais, a obra, “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade:

Poema de sete faces

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.

A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.

Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus,
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.

(ANDRADE, 1948, p. 11)

Este poema de Drummond nos remete, com seu signo fragmentado a imagens diversas que se sobrepõem, se justapõem e se distanciam ao mesmo tempo. A linearidade e a lógica de continuidade são rompidas, em nome de uma lógica poética que nos apresenta imagens nas quais os tempos diferentes se confluem e os espaços se misturam.

O próprio título do poema já traz consigo dois termos, sete e faces, que fundam toda a estrutura fragmentária do poema. Daí decorre o fato de ele ser tomado, em muitas das análises que se pode ver, como um texto poético de natureza cubista, o que é observável na multiplicidade do termo face e na perfeição do numeral sete, apontando ambos para o jogo infinito dos espelhos em que a face poética recria a face humana e a das coisas, perdidas nos domínios do intangível e misterioso.

Cada uma das estrofes do poema drummondiano em pauta é autossuficiente, uma vez que o ato se fecha ao seu final. A simbologia do próprio número sete que, aliás, é recorrente em Drummond, apresenta aqui um sentido especial, indo desde a totalidade sagrada até a sensação de completude humana.

Desse modo, o eu poético constrói o jogo lúdico a partir da imagem do “anjo torto”, Destituição do sublime e angelical no sentido eufemístico religioso para se falar de um anjo humano, naturalmente caído, jogado na vida, na experiência socioexistencial. É transcriativo no sentido de desconstruir uma imagem canonicamente concebida e é cubista no sentido de visualizar outras facetas do anjo. Esse anjo torto evoca a transcrição poética do termo “*gauche*”, do idioma francês, com ironia reveladora da dimensão distorcida do anjo humano.

Assim, o eu poético vai passando pela imagem de outra lógica das “casas” que espiam e dos “homens” que são espiados, pelas imagens velozes das “pernas” das mulheres no bonde que desconstroem o olhar fixo e contínuo, para se chegar à

imagem do “homem do bigode”, como símbolo irônico, como arquétipo de toda uma sociedade. Tal inversão na ação de espiar é, aliás, recorrente na poesia drummondiana, como ocorre no poema “Cerâmica” no qual o objeto “estranha xícara” é que observa o sujeito que dela fala.

A partir do número sete que vai se dividindo e multiplicando, a um só tempo, desdobrando-se em três, como perfeição divina; ou ainda, em quatro que representa o assentamento, o equilíbrio, um ponto de orientação e conforto. A soma do número três com o número quatro redimensiona a perfeição de Deus e do homem. Contudo, momentos de tensão e aparente quebra da aura se dão, especialmente, na quinta estrofe: “Meu Deus, por que me abandonaste/ se sabias que eu não era Deus,/ se sabias que eu era fraco.”

O termo “azul”, como impossibilidade, remete à perda do olhar em perspectiva, à quebra da normalidade e do senso de realismo, afugentando assim o entendimento ou a própria existência de uma provável normalidade. Isso é corroborado pelo vocábulo “desejo”, como possibilidade de se fazer valer as pulsações do inconsciente. Desejo como desarticulador da normalidade. Segue-se a imagem sinedótica e cinética das pernas que povoam o olhar do eu observador, a pura Imagem da velocidade, a palavra fotograma, o movimento fílmico. Tudo isso culminará no termo “nada”, signo que se presta à visão poética na sua essência, na sua natureza e, mormente, no seu nirvana, na embriaguez poética.

Após essa tensão a ironia do “Mundo vasto mundo” que culminará na imagem do “coração” como quem recobra o sentido a partir do caos, para fechar o poema com dois vocábulos, “lua” e “conhaque” coroam a embriaguez do eu lírico que tenta juntar os pedaços de si mesmo no universo fragmentário e sugestivo de uma sequência desconexa de imagens que não apresenta qualquer sequência organizada, mas, que, nem por isso, está desprovida de unidade interna.

3.2. Interações poético-visuais

O século XX foi marcado por mudanças de natureza vanguardistas em todas as formas artísticas, suscitadas principalmente em virtude da Segunda Revolução Industrial - ocorrida entre meados do século XIX e o fim da Segunda Guerra Mundial

- fato que ocasionou mudanças de perspectivas nos campos do conhecimento, da cultura e das artes.

Nesse cenário, observa-se a emergência do movimento cubista, como uma das vanguardas que teve maior influência no campo das artes visuais, mas que também está presente na literatura. Apresentava um caráter revolucionário, rompendo com os padrões anteriores de representação estética, refutando a fidedignidade direta, o mais possível, para valorizar a geometrização das imagens, propondo, assim, uma nova forma de se relacionar com a realidade.

Com essa proposta, o cubismo marca um momento artístico muito importante no mundo, fazendo emergir uma ruptura com o academicismo vigente, estimulando a criatividade dos artistas que, nas artes visuais, por exemplo, deixavam livre sua capacidade de composição das formas, justapondo-as, fragmentando-as e inserindo-as conforme lhes aprouvesse.

A literatura também sofreu influência do cubismo no início do século XX, onde se pode observar uma queda na valorização da métrica regular e das rimas, passando assim à exploração de uma perspectiva mais espacial do texto, sua disposição na folha, a expressão do verso livre e de métricas irregulares, estruturando-se de forma recortada e fragmentada para formar o todo daquele conteúdo.

No Brasil, o cubismo ganhou destaque na produção de alguns artistas a partir da Semana de Arte Moderna ocorrida em 1922, movimento vanguardista e ousado que chocou a sociedade conservadora da época, apresentando um novo olhar sobre a arte e introduzindo elementos de vanguardas internacionais em suas produções nacionais. Destaca-se, neste cenário, artistas que incorporaram o cubismo em suas obras, mesclando-o com outras vanguardas. São eles: Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, Antonio Gomide, Candido Portinari e Di Cavalcanti, nas artes visuais e plásticas, e Oswald de Andrade nas produções literárias.

Um dos artistas mais consagrados do cubismo foi Pablo Picasso (1881-1973), cuja memorável pintura, *Guernica* (1937), foi escolhida para fins de análise na presente pesquisa. O quadro integrou o Salão Internacional de Artes Plásticas de Paris, andou por toda a Europa, chegou aos EUA e instalou-se no MoMA, de onde sairia apenas na década de 1980.



Figura 32: PICASSO, P. Guernica. Óleo sobre tela. 349 X 777 cm. Museu Reina Sofia, Espanha, 1937.

A obra, que foi criada no contexto da Guerra Civil Espanhola, é uma das mais consagradas de Picasso, e retrata a situação da cidade basca de *Guernica*, que foi bombardeada na época dos conflitos que integraram a guerra.

Dessa forma, Dali desenvolve toda uma poética do espaço, no jogo entre a profundidade, o desgarramento das figuras incompletas que parecem repousar no ar, simulando movimento.

Nesse cenário, podem ser observadas características muito peculiares ao cubismo, quais sejam: geometrização das formas, por exemplo, observa-se a lâmpada em forma de olho – fato que faz crer que o bombardeio aconteceu à noite – o rastro de fumaça em forma de rabo de um animal, nesse caso do touro, símbolo da virilidade espanhola. Percebe-se também algumas pinceladas que recriam as letras de um jornal, demonstrando que o fato fora noticiado em todo o mundo. Não havia a preocupação de retratar de maneira fiel as perspectivas dos personagens e do cenário.

A contracena das cores imaginárias sugeridas pelo jogo de luzes e sombras. Pela artimanha de esconder e mostrar, aparecer e contrair-se, vai formando o mosaico complexo no qual transbordam, a um só tempo, o desejo de completude e a infinitude real das coisas fragmentadas que perderam a sua forma natural.

Outro aspecto importante diz respeito à fragmentação das imagens, as quais representam os destroços gerados pela guerra no contexto daquela cidade, verificam-se, no quadro, diversos membros do corpo que estão separados, braços, cabeças, pernas, etc. Há, inclusive, um braço cortado com uma espada quebrada, o que simboliza o povo basco como guerreiro, valente e que nunca desiste, ao mesmo tempo em representa a covardia do bombardeio. Ao lado do braço cortado com a

espada quebrada, nasce uma flor representando a esperança a brotar naqueles corações dilacerados.

O quadro provoca, em seu interlocutor, a sensação de horror e confusão, até mesmo pelas expressões utilizadas nos rostos em fragmento, onde a dor humana é evidenciada, como na imagem em que a mãe segura seu filho morto no colo. Não obstante a valorização das formas geométricas, percebe-se uma certa despreocupação com a simetria dos volumes e perspectivas dos personagens e objetos retratados, o que demonstra um rompimento com os aspectos de simetria muito prezados pelo academicismo vigente na época e, finalmente, o uso do preto, branco e cinza, evidenciando uma paleta de cores característica de cenários de guerra.

Nota-se que existe a predominância do cunho social muito mais do que simétrico e estético na obra de Picasso, cujo objetivo era retratar os horrores vividos na guerra e provocar sensações nos espectadores da obra, o que foi claramente evidenciado por sua preocupação com as formas, retratando expressões confusas e fragmentadas, conferindo uma sensação escultórica ao quadro, sendo estas características marcantes no movimento cubista.

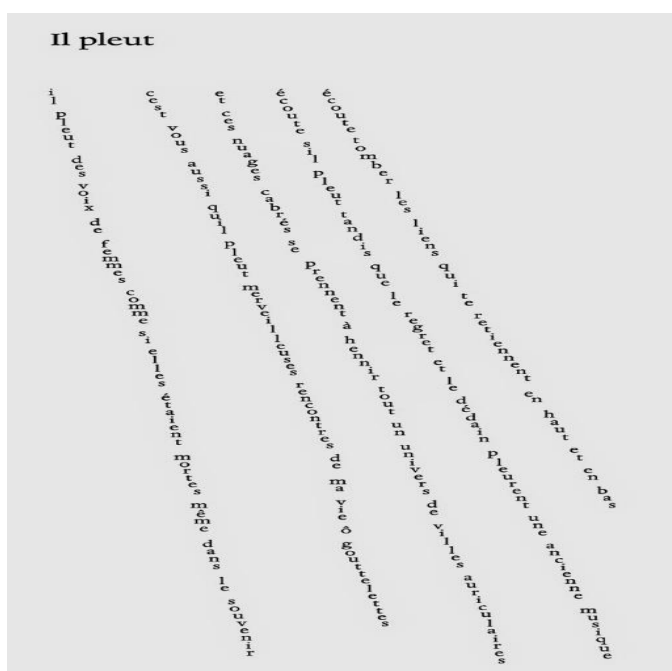
O horror da guerra como degradação do próprio homem que se abdica de sua racionalidade, a fragmentação como poética do espanto e a transcrição plástico-poética do caos como reinvenção do mundo da modernidade aparecem com exuberância na tela de Pablo Picasso em questão. Nela, temos a possibilidade de intuímos sobre a própria condição humana, sempre incerta, inconclusa e, principalmente, pautada pelo horror e insegurança.

3.3 A forma como performance

Pretende-se, nesta etapa, observar criticamente como a performance de uma forma pode dar vida ao movimento transcriativo, ou seja, como a leitura de um poema pode ser também a leitura de uma imagem significativa em movimento.

Também o campo da literatura sofreu influências da vanguarda cubista, tendo como um dos expoentes o poeta francês Guillaume Apollinaire, o qual lançou o primeiro manifesto da literatura cubista. O artista é considerado um dos mais importantes ativistas culturais do início do século XX, sendo que seu trabalho foi particularmente marcado pelas poesias que compôs. Nesse sentido, foi escolhida

igualmente para fins de análise no presente trabalho sua poesia *Il pleut*, de 1916, cuja tradução é “Chove”, apresentada a seguir:



"Chovem vozes de mulheres como se estivessem mortas mesmo na recordação. / Chovem também vocês maravilhosos encontros de minha vida ó gotinhas, / e estas nuvens empinadas se põem a relinchar todo um universo de cidades minúsculas. / Escuta se chove enquanto a mágoa e o desdém choram uma antiga música. / Escuta caírem os laços que te retêm embaixo e em cima."³

Observa-se a utilização geométrica da página na qual o poema foi escrito, apresentando preocupação com uma perspectiva espacial como proposta de organização dos versos na estrofe. O som da chuva, assim configurado como imagem, se faz como vozes que se misturam criando um discurso múltiplo, a imagem acústica de um burburinho indecifrável e intangível. O vocábulo “gotinhas” sugere a própria imagem que ressuscita a memória, os segredos, as vivências inconfessáveis de melancolias indizíveis.

A composição gráfica do poema evidencia o que Apollinaire (1918) chama de caligrama, onde as formas geométricas do poema não devem ser observadas apenas como desenhos, mas sim, como um corpo significante intimamente imiscuído ao elemento textual. Desta forma, pontua Anis (1983):

³ Tradução de Sérgio Capparelli. In: Tigres no quintal. Porto Alegre: Kuarup, 1997.

Um caligrama não se reduz à imagem, ele se caracteriza pela interação de elementos heterogêneos: desenho global, relações espacializadas entre os componentes: título, palavras, grafemas, fonemas, caracteres, etc. As formas plásticas abstratas, que podem ser consideradas em seu aspecto estático ou dinâmico devem também ser levadas em conta. (ANIS, 1983, p. 89).⁴

Tendo em vista a tradução do título do poema, “Chove”, nota-se, por sua disposição espacial, a tarefa de retratar essa mesma chuva na acomodação assimétrica dos versos, que são compostos em forma de pingos dessa mesma chuva, demonstrando a opção pelo ilogismo ao excluir-se a lógica formal de composição dos versos e, igualmente, a presença do elemento caótico na disposição das palavras, aproximando imagetivamente a poesia da pintura.

A expressão “cidades minúsculas”, suscita a imagem da cidade como um conceito, um modo de se dar e uma das muitas formas de aproximação. Imagem difusa e complexa, cidade imaginário. Corrobora essa imagem a expressão “música antiga” quando promove a intensificação da melancolia, uma vez que a chuva é, de fato, o elemento próprio dessa ambientação. Nesse sentido, esse movimento da chuva poética faz surgir a oscilação do eu poético sob a chuva, na mais pura sinestesia da experiência sensorial.

Na literatura cubista, não será possível encontrar uma predileção pelo lirismo amoroso, nem pela expressão de ideias simetricamente organizadas, tampouco a narrativização de fatos lógicos, com a supressão da continuidade cronológica. A ideia da arte cubista é que ela não tivesse a capacidade de reprodutibilidade, acerca da qual bem pontua Walter Benjamin (1936) em seu livro “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, onde irá relacionar uma certa desintegração do antigo papel da arte e do artista às tecnologias atuais de reprodução em série das obras como se fossem produtos da indústria cultural, reprodutibilidade que gera, conseqüentemente, o declínio gradual do caráter de exclusividade da obra de arte, sobre o qual estava baseada sua aura, sua autenticidade (WIGGERSHAUS, 2010).

Nesse enquadramento, pode ser estabelecida uma relação entre as obras escolhidas para análise neste trabalho, tanto a pintura de Picasso quanto a poesia de Apollinaire, que marcam um momento muito peculiar da história das artes, onde o

⁴ Tradução por Álvaro Faleiros em seu artigo *Visilegibilidade em quatro traduções do poema “Il pleut” de Apollinaire*. Disponível em: < <https://docplayer.com.br/21063256-Visilegibilidade-em-quatros-traducoes-do-poema-il-pleut-de-apollinaire.html>>. Acesso em 05 fev. 2020.

cubismo se fundou como uma vanguarda de extrema importância na medida em que, ao romper com padrões estéticos da arte clássica, suscita no espectador sensações e sentimentos advindos de uma proposta que intenta firmar-se enquanto arte revolucionária, vide o forte cunho social de *Guernica* na retratação caótica dos horrores da Guerra e, também, na complexidade do modo de significar um poema como o de Apollinaire, que rompe sobremaneira com a construção de estrofes e versos tradicionais até o momento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de toda a busca estabelecida neste trabalho, começando por considerar a vasta relação entre as obras e as forma, ressaltando aquelas escolhidas para análise, em que temos literatura, pintura e cinema, mais especificamente, percebemos as cisões e as tentativas de reconciliação que marcam momentos peculiares da história das artes, em que o Cubismo se firmou como uma vanguarda de extrema importância na medida em que, ao romper com padrões estéticos do academicismo vigente até o final do século XIX, suscita, no espectador, sensações e sentimentos advindos de uma proposta que intenta firmar-se como arte revolucionária.

O forte cunho estético, político-social de obras como *Guernica*, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “Poema de sete faces” “Chove”, filme “Roma”, poema “Rapto”, canções “Construção” e “Desconstrução”, pintura “O Grito”, pintura “Abaporu”, apenas para reportar a algumas das obras aqui apreciadas, impulsiona-nos à visão caótica que vão desde os horrores da Guerra à complexidade do mundo e suas oscilações e movimentos, como forma de ressignificar sempre, em movimentos de construção e desconstrução, não só de estrofes, versos, formas e cores, mas principalmente, do olhar que se aprimora nessas oscilações transcriativas por meio de obras e linguagens notadamente disruptivas frente às produções artísticas realizadas até então.

É assim que, como meio possível de comunicação, estas obras atingiram seu objetivo de comunicar fortes críticas sociais, provocando, em seus apreciadores, sensações que tocaram no âmago de questões muito importantes para a época. Deixaram, portanto, um legado de expressão cultural que enriqueceu sobremaneira não somente o século XX, bem como as produções dos dias que correm, visto que a ideia de criar novas estéticas, romper tabus e ressignificar o conceito de arte tem espaço até mesmo nas academias e centros de ensino de artes no século XXI, herança dos movimentos vanguardistas de outrora.

Nesse contexto, em sua maioria, autores da poesia modernista fizeram de suas obras um instrumento impactante, indo de encontro aos costumes e preferências burguesas. A esse respeito cabe ressaltar como obra basilar, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, do alemão Walter Benjamin, divisor de

águas entre a tradição e os novos caminhos que se desenhavam à época, como se vê confirmar em nossos dias.

O homem moderno, situado no período compreendido pelo século XX, viveu peculiaridades muito específicas de determinado contexto social, econômico e político, que teve como um de seus marcos o êxodo rural, o que ocasionou diversas mudanças no que concerne a costumes, relacionamentos, vivências e maneiras de pensar.

Nesse sentido, a contribuição de Carlos Drummond, Pablo Picasso e Chico Buarque, por exemplo, foi fundamental nesta pesquisa, haja vista que, com sua sensibilidade singular, conseguiram dissecar esse homem moderno e suas circunstâncias, provar que a obra de arte contemporânea, ao contrário do que se pode pensar, não distância o homem da sua realidade, mas o aproxima dela, entretanto, fá-lo vê-la de fora, sob uma ótica mais criativa, subjetiva, filosófica e existencialista.

De acordo com Susan Sontag (1987, p. 22 e 23), “a melhor crítica, e isto não é comum, é do gênero que dissocia as considerações de conteúdo das de forma. (...) A função da crítica deveria ser mostrar *como é que é*, até mesmo *que é que é*, e não mostrar o que significa”. Destarte, nessa pesquisa, pretendeu-se abordar a tradução, em especial a transcrição, como uma produção artística, buscando, por meio de elucidações teóricas e análises práticas, tecer um trabalho de crítica literária, em que, para além dos temas e dos conteúdos das obras, aqui verificadas, a principal preocupação sempre foi com a do ato estético, como se processa o diálogo entre as obras de arte, mesmo que de signos distintos, mas não com o foco no conteúdo, no tema, senão na forma, tendo em conta que as rupturas identificadas, embora pareçam divergi-las, também são pontos de convergência, pois que, todo texto é um intertexto, e toda obra de arte, embora suas idiossincrasias aludem a outras obras.

Por conseguinte, é importante ressaltar que os estudos acerca da tradução ainda não se encontram sedimentados, esse ainda é um terreno movediço, em que, se por um lado, o tradutor parece desfrutar de uma certa liberdade em seu processo criativo, por outro, há o enfrentamento da problemática da representação, posicionando-o em uma encruzilhada diante de uma crítica que ainda procura consolidar suas teorias.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, T. **Abaporu**. Óleo sobre tela, 1928.
- ANDRADE, C. D. **Claro enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 1951.
- ANIS, J. *Vilisibilité du texte poétique*. **Langue Française** 59, pp. 88-103, 1983.
- APOLLINAIRE, G. **Calligrammes**. Paris, Mercure de France, 1918.
- BERARDINELLI, A. **As muitas vozes da poesia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BORGES, J. Luis. **Las dos maneras de traducir**, La Prensa, 1 de agosto de 1926. Recogido en *Textos recobrados 1919-1930*, Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 256-259.
- BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BUARQUE, C. Construção. **Construção**. Philips Records, 1971.
- CAMPOS, H. Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- CORREIA, C. A. P. **Cabaret Mineiro**. Filme, 1984.
- CUARÓN, A. **Roma**. 2018.
- DAMASCENO, J. C. *A estética kantiana: o belo, o sublime e a arte*. In: **Intuitio**, Porto Alegre, vol. 8, nº 2, dez. 2015.
- DERRIDA, J. **Carta a un amigo Japonés**. Barcelona: Proyecto A Edicionaes, 1997.
- DERRIDA, J. “**O que é uma tradução relevante**”? *Alfa*, São Paulo, 44(n.esp.): 13-44, 2000.
- DRUMMOND, C. *Rapto*. In: **Claro enigma**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1951.
- HAWAII, E. **Piano bar**. Música, álbum “Várias variáveis”, Brasil, 1991.
- HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**, Petrópolis, Vozes, 2005.
- IORC, T. Desconstrução. **Reconstrução**. Iorc Produções, 2019.
- JAESS, K. **Sorôco, sua mãe, sua filha**. Filme baseado no conto homônimo de Guimarães Rosa. TV Cultura, 1968.

JAKOBSON, R. *Linguística e Poética*. In: **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1987.

JAKOBSON, R. *Linguística e Poética*. In: **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2011.

JUNG, C. G. **A natureza da psique**. Petrópolis: Vozes, 2011.

LARANJEIRA, M. **Poética da Tradução: Do Sentido á Significância** / Mario Laranjeira. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. – (Criação e Crítica; V.12)

LIMA, M. F. G. **A Poesia da Literatura Brasileira**. Goiânia: Kelps, 2020.

LIMA, M. F. G. **Leitura e poesia III**. Goiânia: PUC-GO. Kelps, 2012.

MUNCH, E. **O Grito**. Óleo sobre tela, 1893.

OLIVEIRA, J. V. G. *Estética em Platão*. In: **Phônix**, Rio de Janeiro, 11: 90-101, 2005.

OUSTINOFF Michaël. **Tradução**. História, Teorias e Métodos. Tradução Marcos Marcionilo, São Paulo, Parábola, 2011.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012

POESIA SEMPRE. **Revista da Biblioteca Nacional do RJ**. Ano 1 – Número 1 – Janeiro 1993. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional / Ministério da Cultura – Departamento Nacional do Livro. ISSN 0104-0626 (p. 153 - 168). Ex. col. Antonio Miranda.

PRANCHÈRE, Jean-Yves. L'invention de l'esthétique. In: BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Esthétique, précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la Métaphysique** (§§ 501 à 623). Paris: L'Herne, 1988.

SAUSSURRE, F. **Curso de Linguística Geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Isodoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SONTAG, S. **Contra a Interpretação**. São Paulo: OGG, 1987.

SEIXAS, R. **Metamorfose ambulante**. Álbum Krig-Há, 1973.

ROSA, G. *Sorôco, sua mãe, sua filha*. In: **Primeiras estórias**, Ed. José Olympio, Brasil, 1962.

WIGGERSHAUS, R. **Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política**. Trad. do alemão: Lilyane Deroche-Gurgel; trad. do francês: Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

WIGGERSHAUS, R. **Civilização em transição**. Petrópolis: Vozes, 2011.

WIGGERSHAUS, R. *Estética em Aristóteles*. In: **Phônix**, Rio de Janeiro, 15-1: 91-113, 2009.