Universidade de São Paulo

Maíra Mendes Galvão

Tradução enquanto prática teórica
(e um ensaio tradutório do poema *Songs to Joannes*, de Mina Loy)

versão corrigida

São Paulo
2020

Maíra Mendes Galvão

Tradução enquanto prática teórica
(e um ensaio tradutório do poema *Songs to Joannes*, de Mina Loy)

Dissertação para obtenção de título de Mestre
em Estudos da Tradução pela Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo – versão corrigida

Orientador: Professor Doutor John Milton

São Paulo
2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G182t Galvão, Maíra Mendes
Tradução enquanto prática teórica (e um ensaio
tradutório do poema Songs to Joannes, de Mina Loy) /
Maíra Mendes Galvão ; orientador John Milton. - São
Paulo, 2020.
110 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos da Tradução.

1. TRADUÇÃO. 2. LITERATURA INGLESA. 3. LINGUAGEM
E COGNIÇÃO. 4. POESIA. 5. POÉTICA. I. Milton, John,
orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a):Maíra Mendes Galvão

Data da defesa: 16/10/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): John Milton

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 14/12/2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

Maíra Mendes Galvão

Tradução enquanto prática teórica
(e um ensaio tradutório do poema *Songs to Joannes*, de Mina Loy)

Dissertação para obtenção de título de Mestre
em Estudos da Tradução pela Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo

Orientador: Professor Dr. John Milton

Banca examinadora:

Dr. Dirceu Villa de Siqueira Leite

Profa. Dra. Maria Sílvia Cintra Martins

Profa. Dra. Helena Franco Martins

Data de aprovação:
16 de outubro de 2020

Dedico este trabalho à memória de Mina Gertrude Löwy.

Agradecimentos:

Armando Nobre Mendes, Caroline Micaelia, Cecília Rosas, Elisa Pontes, Graça Mendes, José Leme Galvão Jr., Juliana Pondian, aos colegas do mestrado, aos membros da banca pelas contribuições cuidadosas e valiosas e ao meu orientador, John Milton.

Resumo

Esta pesquisa de mestrado contempla o processo de tradução enquanto prática teórica, ou seja, uma atividade que se desenvolve por meio de relação dialética entre prática e teorização. A discussão das ideias que dão corpo a essa proposta é guarnecida de comentários à minha tradução da primeira parte do poema longo *Songs to Joannes*, da artista plástica, designer, inventora e escritora modernista angloamericana Mina Loy (1882-1966). A versão original do poema é a que consta na edição de 1996 de Roger Conover da obra de Loy, a que ele denominou *The Lost Lunar Baedeker*. As bases conceituais da proposta presente nesta dissertação são: a ideia de jogos de linguagem e formas de vida presente na obra *Investigações Filosóficas* de Ludwig Wittgenstein; os conceitos de ritmo e continuidade, além de outros do aparato teórico de Henri Meschonnic; considerações sobre metáforas constitutivas e teorias do referente apresentadas por Richard Boyd e outros. A ideia é contemplar o trabalho tradutório enquanto prática teórica e apresentar parte do processo de tradução de *Songs to Joannes* por meio de descrição e comentário usando o horizonte conceitual aqui proposto.

Palavras-chave: tradução; jogos de linguagem; ritmo; teorias da tradução.

Abstract

This research contemplates the process of translation as a theoretical practice, that is, an activity that unfolds through the dialectical relationship between practice and theorization. The discussion of the ideas that embody this proposal is complemented by commentary to my own translation of the first part of the longform poem *Songs to Joannes*, by Anglo-American Modernist artist, designer, inventor and writer Mina Loy (1882-1966). The original version of the poem is the one consolidated by Roger Conover in his 1996 volume of Loy's work, *The Lost Lunar Baedeker*. The conceptual bases of the proposal of this dissertation are: the idea of language-games and forms of life present in Ludwig Wittgenstein's *Philosophical Investigations*; the concepts of rhythm and continuity, among others, in Henri Meschonnic's theoretical apparatus; considerations about metaphors and referents by Richard Boyd and others. The idea is to contemplate translation work as a theoretical practice and to present part of the process of translation of *Songs to Joannes* through description and commentary based on the conceptual framework proposed here.

Keywords: translation; language-games; rhythm; translation theories.

Lista de quadros, listas e tabelas

Lista 1. Repertório para <i>Pig Cupid his rosy snout / rooting erotic garbage</i>	69
Quadro 1. Teoremas meschonnicianos (TM) e seus corolários (CM).....	34
Quadro 2. Teoremas wittgensteinianos (TW) e seus corolários (CW).....	39
Quadro 3. <i>Spawn of Fantasies / Silting the appraisable</i>	68
Quadro 4. <i>Pig Cupid his rosy snout / rooting erotic garbage</i>	70
Quadro 5. <i>Pulls a weed white star-topped / Among wild oats sown in mucous-membrane</i> ...	72
Quadro 6. <i>I would an eye in a Bengal light</i>	74
Quadro 7. <i>I would</i>	74
Quadro 8. <i>I would an eye in a Bengal light</i> (com o verbo “haver”).....	75
Quadro 9. Tradução dos 3 últimos versos da segunda estrofe SJ-I e da estrofe seguinte.....	77
Quadro 10. Cadência em <i>I must live in my lantern / Trimming subliminal flicker</i>	78
Quadro 11. Traduções de <i>I must live in my lantern / Trimming subliminal flicker</i>	79
Quadro 12. Três últimos versos de SJ-I.....	80
Tabela 1. Aproximações conceituais entre Wittgenstein e Meschonnic.....	44
Tabela 2. “Junto” como metáfora constitutiva da tradução enquanto prática teórica.....	62

Lista de abreviaturas e siglas

CV – *Culture and Value*
IF – *Investigações Filosóficas*
PI – *Philosophical Investigations*
SJ – *Songs to Joannes*
SJ-I – Parte I de *Songs to Joannes*
TLP – *Tractatus Logico-Philosophicus*

Nota sobre citações

Neste trabalho, optei por traduzir citações em inglês para o português e apresentar o original nas notas de rodapé pelo fato de esta ser uma dissertação da área de estudos da tradução: acredito que eventuais leitores atuantes na mesma área possam se beneficiar desses recursos. Quando a citação for retirada de um livro traduzido para o português, não haverá referência na página ao tradutor (a informação está incluída na entrada de cada livro na bibliografia). Nos casos de tradução para o português de uma tradução para o inglês, o nome de quem traduziu para o inglês está indicado junto ao texto na nota de rodapé. Seja como for, no caso específico da obra de Wittgenstein, a numeração por seções (indicada entre colchetes) é o padrão de referência em qualquer língua e facilita a busca inclusive em meio digital, independente de numeração de página.

Sumário

1 Introdução.....	17
1.1 Contextualização de <i>Songs to Joannes</i>	26
2 Desenvolvimento.....	30
2.1 Os conceitos básicos do aparato teórico de Henri Meschonnic.....	30
2.2 Ludwig Wittgenstein: jogos de linguagem e formas de vida.....	34
2.3 Aproximação conceitual de Wittgenstein e Meschonnic.....	39
2.4 Uma leitura do artigo “Modern Poetry” de Mina Loy.....	45
2.5 Acessando poesia, traduzindo poesia.....	51
2.5.1 A prática teórica da tradução como acesso a jogos de linguagem.....	55
3 Proposta de apresentação da prática teórica de tradução de <i>Songs to Joannes</i>	63
3.1 A escolha de SJ-I por ser icônico.....	64
3.2 Prática teórica de tradução de SJ-I.....	67
4 Conclusão.....	82
Bibliografia.....	86
Anexo I – <i>Songs to Joannes</i> e Canções para Joannes.....	89
Anexo II – Minha tradução do artigo “Modern Poetry”, de Mina Loy.....	102
Anexo III – Linha do tempo – Mina Loy.....	106

1 Introdução

If you are very frank with yourself and don't mind how ridiculous anything that comes to you may seem, you will have a chance of capturing the symbol of your direct reaction.

Mina Loy, entrevista ao *Evening Sun*, fevereiro de 1917

*Opposed to all poetisings, I say that there is a poem only if a form of life transforms a form of language and if reciprocally a form of language transforms a form of life.*¹

Henri Meschonnic

[...] as obras artísticas “não significam, mas são”.

Albrecht Fabri *apud* Haroldo de Campos²

What is the correct German translation of an English play on words? Maybe a completely different play on words.

Ludwig Wittgenstein, *Last Writings on Philosophical Psychology*³

[...] why do we need translation theory at all? The simplest answer is that all thinking has a theoretical basis; theory cannot be avoided. It is merely a question of whether people are conscious or not of the theoretical foundation of their views.

Maria Tymoczko⁴

A poesia e a tradução têm em comum, entre outras coisas, serem usos reflexivos da linguagem, ou seja, colocam o praticante em posição de ter de constantemente contemplar a própria linguagem. Não é estranho falar sobre a linguagem enquanto “meio”, isto é, uma ferramenta de mediação. A tradução, segundo um entendimento geral não-especializado, parece ser amplamente vista como a transposição de uma obra existente em uma língua para outra língua: uma mudança de código mediador. O autor que figura na capa de um texto traduzido continua sendo o autor do texto original, afinal de contas, assim como o nome que é citado em resenhas, em paratexto de quarta capa, em menções nos jornais, nas breves descrições que constam nos *sites* das livrarias etc. Todavia, nos estudos da tradução, não nos escapam os questionamentos: Como a linguagem exerce sua suposta função “mediadora”? Existem “conteúdos” primordiais que se pode “transportar” na tradução? Como acontece essa

¹ MESCHONNIC, Henri. 2011. The Rhythm Party Manifesto in *Thinking Verse* I, pp. 161-173. Tradução: David Nowell Smith. Disponível em: <http://thinkingverse.org/issue01/Henri%20Meschonnic,%20The%20Rhythm%20Party%20Manifesto.pdf>. Acesso em: dez. 2018.

² CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica, in *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

³ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Last Writings on Philosophical Psychology* (LWPP I 278). Tradução: C.G. Luckhardt; Maximilian A.E. Aue. Oxford: Blackwell, 1982.

⁴ TYMOCZKO, 2014: 178.

“metamorfose” da obra em outra língua? Essas são algumas das questões que há muito se discute nos Estudos da Tradução⁵ e que motivam este trabalho.

Antes de prosseguir com o desenvolvimento conceitual dessas e de outras questões, é preciso colocar em evidência algumas bases pré-teóricas que as fundamentam. Quando estava ainda elaborando uma ideia de projeto de mestrado, já sabia que gostaria de trabalhar com a obra de Mina Loy, pois já havia traduzido alguns de seus poemas e estava interessada em explorar seu poema mais longo, tendo em vista a posição não-canônica de *Songs to Joannes* (doravante “SJ”) em contraste a outros poemas longos modernistas como *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, de T. S. Eliot; *Paterson*, de William Carlos Williams; e *Briggflatts*, de Basil Bunting, por exemplo. A questão de como incluir um aparato teórico em uma tradução comentada de SJ, todavia, me perturbava: como confinar um processo possivelmente heurístico – em que as ações acontecem *impromptu*, na maioria das vezes – como é o ato de traduzir, a qualquer tipo de sistematização teórica? Mergulhada nesse questionamento, recuei um pouco em minha própria linha do tempo e contemplei meus estudos de filosofia, principalmente dois de meus interesses pessoais: 1. a obra de Wittgenstein, mais especificamente, sua metafilosofia e os desdobramentos para a linguagem; e 2. a questão da metáfora enquanto característica fundamental e *funcional* da linguagem (e não somente enquanto figura de linguagem).

Bem mais adiante, com boa parte deste trabalho já escrita, se abateu sobre nós a pandemia causada pelo novo coronavírus de 2019. Em meio à ansiedade geral subsequente e suas consequências materiais, quando escrever parecia impossível, me debrucei sobre o livro *Enlarging Translation, Empowering Translators*, de Maria Tymoczko (2014), procurando algum lampejo que servisse de (re)ignição ao meu projeto. Ele já começa com a seguinte proposta:

A área de estudos da tradução tem de ir além de conceptualizações eurocêntricas e os tradutores precisam fazer autorreflexão sobre seus entendimentos pré-teóricos e práticas de tradução, senão a tradução na era da globalização se tornará um instrumento de dominação, opressão e exploração. Quando tradutores não se dão conta dos pressupostos pré-teóricos eurocêntricos embutidos na disciplina dos estudos da tradução, eles não somente adotam comportamentos hegemônicos em seu trabalho,

⁵ Apesar da percepção não-especialista da tradução como uma prática que traça “correspondências” diretas entre significados em diferentes línguas (ou seja, “transporta” textos de uma língua a outra), pode-se dizer que a história dos estudos da tradução se constrói sobre a investigação das maneiras pelas quais a tradução enfrenta as consequências da impossibilidade de se traduzir dessa forma, composicionalmente, e obter resultados amplamente satisfatórios. Neste trabalho, tomo essa posição como dada, como algo que já é subsumido na área. Assim, a proposta não é oferecer um argumento pela superação da dicotomia referente-significado e contra a ideia de transporte direto de uma língua a outra, mas sim expandir discussões que já incluem essas suposições.

mas deliberadamente limitam sua própria agência enquanto tradutores. (2007, p. 8, tradução nossa)⁶

Alguns dos pontos de Tymoczko ainda serão mencionados ao longo deste trabalho, mas o fato é que, pela primeira vez, percebi que estava elaborando uma dissertação que não explicava claramente essas muitas pressuposições, e que, ao mesmo tempo, ainda antes de conscientemente ir buscar em minha própria trajetória intelectual algum aparato teórico, eu já estava inescapavelmente operando dentro dele. Ficou claro o perigo de qualquer argumento apresentado em meu trabalho ser uma tentativa *indutiva* de “provar” essas pressuposições, ou pelo menos de aumentar sua “massa corroborante”. Como isso poderia servir aos estudos da tradução, mais especificamente, e ao desenvolvimento do pensamento (acadêmico que seja), de forma mais ampla? Como é possível contribuir de forma ampla aos estudos da tradução? Essas perguntas são, por ora, retóricas, mas não deixam de sugerir um horizonte possível para o meu porvir acadêmico. Em meio a essas preocupações, portanto, surgiu a necessidade de partir de pressupostos claros, mesmo aqueles que não são diretamente parte do desenvolvimento deste trabalho.

Começemos por assumir alguns desses (meus) pressupostos. Um *paideuma* baseado em Ezra Pound, James Joyce, poesia concreta brasileira (e as ideias metapoéticas e metatradutórias de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos), Gertrude Stein, entre outras literaturas de invenção, significa que já estava trabalhando com uma ideia de poética bastante específica: parafraseando Pound, da literatura como linguagem carregada ao máximo grau.⁷ O viés, portanto, de minha empreitada, é quase que inescapavelmente linguístico (logo, metalinguístico, por explorar o que faz a linguagem). Eis o primeiro pressuposto; e cá faço a seguinte ressalva: a discussão que se desenrola neste trabalho, portanto, tem em vista principalmente obras – e propostas tradutórias dessas obras – em que há algum grau de metalinguagem. Embora fique subentendido, considero importante ressaltar que outras formas de fazer literatura não são inferiores e nem superiores, em qualquer acepção. Prefiro me referir ao tipo de literatura em questão aqui como “literatura de invenção” pelo fato de a busca por

⁶ Original: *Translation studies must move beyond Eurocentric conceptualizations and translators must become self-reflexive about their pretheoretical understandings and practices of translation, or else translation in the age of globalization will become an instrument of domination, oppression, and exploitation. When translators remain oblivious of the Eurocentric pretheoretical assumptions built into the discipline of translation studies, they not only play out hegemonic roles in their work, they willingly limit their own agency as translators.*

⁷ Pound, Ezra. *ABC da Literatura*. 11ª ed. Apresentação de Augusto de Campos. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006. P. 28.

explorar os limites da linguagem ser um aspecto central. Esse termo também é preferível a “alta literatura”, pois evita colocar qualquer outro tipo de expressão literária como “mais baixa”, como subalterna. Ademais, “alta literatura” não parece ser um termo usado somente para literaturas de invenção, mas também para tudo o que se considera “canônico”, ou seja, para tudo o que se consagrou no meio literário eurocêntrico.

Passemos ao segundo pressuposto. Lendo *A escada de Wittgenstein. A linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*, de Marjorie Perloff (2008, p. 42), me detive sobre a seguinte frase: “[...] por mais impossível que seja formular princípios éticos, é possível se ocupar de atividades éticas”, já no primeiro ensaio do livro. Em sua análise sobre a dificuldade de se elaborar teorias sistemáticas e abrangentes (menos ainda prescritivas) nas humanidades, ela acabou por me dar a chave (ou um nome para outro viés) de como enxergo o processo tradutório de literatura de invenção. Se me parecia difícil formular e, mais ainda, empregar princípios teóricos em e para uma tradução em processo, me soou cogente e elegante descrever essa atividade como uma **prática teórica**.

O cerne dessa ideia está em uma acepção de “teoria” com a qual me acostumei a lidar quando estudei a fundo as várias vertentes da filosofia analítica.⁸ Nessa área do conhecimento, dentro da vertente baseada em lógica simbólica, se trabalha frequentemente com uma estrutura analítica e argumentativa baseada em axiomas e teoremas. O uso rigoroso dessa estrutura só é de fato possível dentro de linguagens simbólicas com regras simples e claras, mas ela também pode ser vista como uma espécie de horizonte conceitual de como se entende o funcionamento de sistemas e teorias que não são expressos simbolicamente (pelo menos não de forma completa e funcional). Dentro da ideia de enxergar essa estrutura analítica como horizonte conceitual, ou seja, como um ponto de partida para sair da “página em branco” e tentar pensar no que pode ser teoria, passei a enxergar também diferenças categóricas entre o que se pode chamar de teoria sistemática e teoria de trabalho (esses últimos termos sou eu que proponho aqui, de acordo com minha própria leitura extra-analítica dessas duas categorias).

Para não entrar nas minúcias de teorias da filosofia analítica, tomemos como exemplo teorias científicas conhecidas: a teoria da evolução de Darwin ou a teoria da relatividade de Einstein são exemplos de descrições abrangentes, axiomáticas, capazes de nos fazer entender

⁸ A pequena preleção bastante geral sobre axioma e teorema feita nesses parágrafos se baseia no meu próprio repertório filosófico adquirido durante os anos de estudo de filosofia e no meu entendimento e emprego licencioso desse repertório, portanto não cabe citar autores específicos. Verifiquei os conceitos mencionados usando LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

sistemas em funcionamento (ainda que não sejam exaustivas ou perfeitas). Muitos fenômenos da natureza e da vida se encaixam descritivamente nessas teorias e operam alguma função nesses sistemas. Assim, são teorias sistemáticas.

Por outro lado, uma teoria de trabalho corresponde, *grosso modo*, a uma suposição feita geralmente em nível de teorema. Um axioma é uma proposição dada como verdade a partir da qual se desenvolve uma demonstração. Os teoremas são proposições especulativas, ou premissas, a partir das quais se desenvolve uma dedução ou às quais se conduz uma indução. Teoremas, portanto, *não* são dados como postulados axiomáticos, ou seja, proponho assumir aqui que são teorias “temporárias” – *de trabalho* – para que se siga uma linha heurística de tratamento de termos, expressões e passagens em uma tradução. Ou seja, são pontos de apoio.

A minha segunda base pré-teórica é a de que, ainda que se possa pensar em teorias de linguagem sistemáticas, não é possível derivar dessa estrutura qualquer tipo de sistema metodológico para a tradução enquanto *processo*. Digo que essa base é pré-teórica porque a leitura do meu *paideuma* me ensinou, por demonstração, que as literaturas de invenção frequentemente desafiam as sistematizações das línguas, da linguagem literária, dos contextos históricos e culturais, e por aí vai. Uma das formas pelas quais essas literaturas fazem isso é a metalinguagem: tanto colocando a linguagem como tema, quanto usando intertextualidade e outros mecanismos de autorreferenciação.

Ainda que eu adote o pressuposto de que a tradução – tanto disciplina quanto processo quanto produto – não se preste a sistematizações teóricas, tenho de assumir que as bases sobre as quais surgiu esse pressuposto são, em algum nível, sistematizáveis. Com inspiração na mencionada estrutura de teoremas, mas de forma licenciosa, ou seja, não rigorosa como se usa em filosofia analítica, mas como maneira de organizar diretrizes conceituais, tento, no capítulo 2, faço uma exposição do pensamento de autores como Meschonnic e Wittgenstein de forma sistemática simples, mas com o objetivo de fazer ver, como quis Wittgenstein (no *Tractatus Logico-Philosophicus*), que depois a escada pode ser “jogada fora”. Isto é, esses dois pensadores, como veremos, defendem uma ideia de linguagem enquanto algo dinâmico, baseado em seu uso, em relações. A sistematização é somente uma “imagem” possível para dar a entender as ideias de cada um – mas não esgota nem resume de forma alguma o todo multiportante que é o pensamento de cada um.

Assim, a estrutura de teoremas é útil, mas de fato é apenas uma imagem de apoio do que chamo de teorias de trabalho no âmbito da prática teórica de tradução. Essas *teorias de trabalho* são chamadas aqui de teoria, por operarem de forma semelhante ao que se faz quando

se desenvolve uma teoria sistemática, porém tendo em vista repertórios muito mais restritos: tarefas tradutórias específicas com as quais a tradutora se depara no *processo* do trabalho.

O livro de Maria Tymoczko citado anteriormente (2014) também contempla essa dificuldade de se estabelecer *uma* teoria sistemática, ou mesmo *várias* teorias sistemáticas da tradução, com foco na disciplina, no entanto, e não no processo, embora o exame da disciplina possa ajudar a elucidar o processo e vice-versa. Para além disso, e crucialmente, ela também argumenta que essas teorias partem de um conceito de tradução eurocêntrico, que se coloca como universal, mas que nem sempre funciona em outras tradições. Ela diz:

O que me vem à mente quando penso em uma teoria da tradução abrangente, portanto, não é um conjunto único de perspectivas ou princípios que se aplica a todos os fenômenos tradutórios, e sim um conjunto de entendimentos coordenados porém diversos que podem conduzir a forma de pensar a tradução em muitos contextos culturais diferentes. (2007, p. 181-2, tradução nossa)⁹

Nesse caso, ela está discutindo subconjuntos teóricos coexistentes dentro de um conceito amplo, não-hierárquico e culturalmente sensível de tradução, que ela chama, na obra citada, de *cluster concept* (que eu traduzo aqui como “conceito agregado”) (TYMOCZKO, 2014). Este trabalho, é importante deixar claro, se posiciona como uma discussão sobre o *processo* de tradução operado por uma pessoa específica, de um tipo específico de texto, ou seja, *não* se propõe a ser um tratado sobre o conceito agregado *tradução* (embora o tenha como horizonte). É um ensaio de discussão sobre linguagem e tradução, acompanhado de uma descrição de processos tradutórios específicos, portanto, usando uma ideia que pode ser geral (a ideia de prática teórica), mas que teria necessariamente de ser adaptada às especificidades pertinentes quando usada em outras instâncias.

Este trabalho, recapitulando, não propõe uma nova teoria da tradução; nem sistemática e nem enquanto subconjunto do conceito agregado, mas sim, em um nível categórico de sub-sub-conjunto, a discutir *processo* em tradução e como esta tradutora enxerga os aspectos teóricos dessa prática. Isso inclui tanto uma aproximação, em nível *macro*, com as ideias de Wittgenstein, Meschonnic e outros, como, em nível *micro*, um comentário sobre as teorias de trabalho geradas, tendo em vista as bases teóricas aqui expostas para produzir *Canção para Joannes*, uma tradução de *Songs to Joannes*, de Mina Loy.

⁹ Original: *What I envision when I think of a comprehensive theory of translation, therefore, is not a single set of perspectives or dicta that applies to all translational phenomena, but a coordinated yet differentiated set of understandings that can guide thinking about translation in many different cultural contexts.*

Certamente não há de fazer muita diferença ter em mente o rótulo “prática teórica” no decorrer de um trabalho de tradução fora do âmbito acadêmico. Todavia, dentro de circunstâncias semelhantes à minha, que apresentei nesta introdução, ou seja, na *tradução reflexiva* (discutirei esse termo adiante), que sói acontecer quando se traduz para o âmbito acadêmico e também quando se traduz textos de invenção, essa ideia nos lembra de nossas inevitáveis bases pré-teóricas e pode ser uma forma também de lembrar que a prática (isto é, a forma como desenvolvemos o processo e as escolhas que acabamos por fazer na tradução) nem sempre dá conta da teoria (isto é, nossas hipóteses sobre tudo o que está sendo feito com a língua no texto sendo traduzido). Por outro lado, as *teorias de trabalho* também podem não dar conta da prática: acredito que toda tradutora já tenha chegado a uma solução que “cai como uma luva” de forma aparentemente instintiva, sem se dar conta de como aquilo surgiu.

Feita a apresentação quanto às tais bases pré-teóricas, durante o processo, as teorias de trabalho se apoiam muito mais no próprio texto original do que em qualquer arcabouço teórico para guiar as decisões tradutórias. Essa prática teórica, ou seja, a formulação de microteorias, a tentativa de aplicá-las, o ajuste abductivo (reformulação das teorias de trabalho *in media res*) – e o fato de que, pela natureza particular da prática, ela se volta ao tradutor como *criador* da teoria, ou seja, é reflexiva –, quando descrita e/ou discutida sob condições declaradas, sem pretensão de universalidade ou neutralidade teórica, pode, quem sabe, contribuir de forma não-hegemônica para o “alargamento” do que se entende por tradução enquanto conceito agregado. Como lembra Tymoczko,

A maioria dos estudiosos da tradução foram atraídos pelos prazeres quase físicos da tradução em si, mas, enquanto praticantes, têm uma visão limitada sobre teoria, e confundem suas próprias preferências práticas com princípios universais. (2014, p. 141, tradução nossa)¹⁰

Contribuições novas, que trazem algum tipo de progresso a uma disciplina, ao conhecimento humano como um todo, são raríssimas, e geralmente ocorrem em campos com especialização e um certo nexos evolutivo (quicá também em áreas que se prestam mais produtivamente às tais teorias sistemáticas, em que muitas vezes faltam “elos” entre estruturas conceituais encadeadas). No caso da tradução, que é uma espécie de metadisciplina, é difícil

¹⁰ Original: *Most translation scholars have been attracted by the almost physical delights of translation itself, yet as practitioners are often myopic about theory, confusing their own practical preferences for universal principles.*

sequer conceber algo como um avanço no mesmo sentido em que a ideia é central para a medicina ou para a física, por exemplo. Parece mais frutífero pensar em uma expansão lateral e não ascendente, que é o que a ideia do conceito agregado de tradução de Maria Tymoczko mencionado acima parece propor.

É importante também frisar que, embora o processo seja apenas um aspecto dos estudos da tradução, a prática teórica não é um *atributo* da tradução, evidentemente. Em muitas áreas do conhecimento humano, há algum grau de divisão entre o que chamamos de teoria e de prática. Assim, é razoável considerar que, em muitas delas, seria natural falar também em “prática teórica”. Usando termos de Maria Tymoczko (2014, p. 137, tradução nossa), de um trecho que suscitou esta ressalva, a prática teórica pode ser um “ponto de referência particular” dentro do conceito agregado *tradução* (o que é diferente de dizer que é um atributo), e, ao mesmo tempo, uma “categoria superordenada específica”¹¹ de atividade intelectual humana. Esses dois aspectos coexistem.

Reitero que este trabalho, considerando minha posição como tradutora de classe média, branca, brasileira de origem portuguesa e com formação intelectual baseada em teorias e filosofias de raiz europeia, é, portanto, inescapavelmente voltado a esse mesmo âmbito. Embora ele fique evidente em sua circunscrição, é importante reforçar que há aqui um esforço textual de não recair na ilusão de universalidade. No entanto, também há, certamente, um desejo de que os pontos de vista aqui apresentados possam continuar a ser discutidos, para que sejam adaptados, modificados e especializados por mais pessoas, em suas diversas especificidades.

Seja como for, este trabalho não deixa de discutir a própria disciplina da tradução sob o ponto de vista de *uma* tradutora e com um público presumido de colegas – não somente tradutores, mas especialmente aqueles que também se interessam por uma prática reflexiva de seu ofício. A própria escolha do poema de Mina Loy como local de ensaio da presente discussão está relacionada com essa posição de praticante reflexiva, visto que ela própria também questionava e discutia, em toda a sua obra, a poesia e o lugar do poeta (principalmente com relação a gênero e status), e a própria modernidade em tempo real. Era uma poesia para artistas e intelectuais, pode-se dizer. Nas palavras de Virginia Kouidis (1980, tradução nossa), os poemas de Loy eram “assimilações em primeira mão de experiências estruturais e técnicas

¹¹ Trecho original de onde foram tiradas as citações: *The key to productive use of a particular frame of reference or a specific superordinate category is understanding that translation is only one instance of the larger category rather than viewing the category as an attribute of translation.*

correntes feitas por pintores e escritores europeus, especialmente os futuristas”¹², ou seja, havia um diálogo com a cena artístico-intelectual euroamericana sempre presente em sua obra.

A tradução de *Songs to Joannes* que acompanha este trabalho (chamada *Canções para Joannes*, ver Anexo I, p. 88) e, mais evidentemente, a parte selecionada para descrição do processo (Capítulo 3, p. 62) certamente trazem esse viés reflexivo e autorreflexivo. *Canções para Joannes* não se propõe ser um decalque do poema *Songs to Joannes* adaptado ao Brasil do século XXI, e busca algo moderno, que é, de novo em termos *poundianos*, uma tradução carregada ao *grau máximo* da tradução: as escolhas são feitas para que cada trecho, até mesmo cada palavra, possa refletir ao máximo o poema como um todo, com o máximo de polissemia possível dentro das especificidades estéticas, sonoras, imagéticas, construtivas, semânticas, metalinguísticas etc. do poema original.

A apresentação das bases pré-teóricas e teóricas anteriores à tradução final (como produto), no entanto, não deixam de trazer também algo de contemporâneo, ainda que sutilmente, ao pontuar a discussão sobre eurocentrismo, sobre a ilusão de universalidade que é frequentemente um pressuposto na academia, e ao não deixar de remeter um pouco, de forma não-interpretativa, à voz da escritora de *Songs to Joannes*. Afinal de contas, ainda que ela tenha escrito em meio à classe artística e literária euroamericana representante, em sua época, da tradição eurocêntrica que Tymoczko (2014) sublinha, ela era uma mulher em um mundo repleto de cisões relacionadas a gênero, e ignorar essa especificidade, assim como nos lembram Virginia Kouidis (1980), Carolyn Burke (1987; 1996) e outras, seria sucumbir a uma ilusão de universalidade.

Philip Wilson, em sua tese de doutorado *Translation after Wittgenstein* (2012), propõe o aporte da filosofia da linguagem presente em *Investigações Filosóficas*, obra do filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein lançada postumamente, tanto para analisar o texto original quanto para guiar o processo de tradução. Henri Meschonnic, poeta, tradutor e teórico francês, foi contra um dos grandes paradigmas das correntes filosóficas e teóricas vigentes no século XX em sua empreitada de desfazer a divisão entre forma e conteúdo, significado e significante, além de outras dicotomias basais do pensamento ocidental, no desenvolvimento de suas ideias sobre linguagem, poesia e tradução. É principalmente sobre essas duas bases conceituais, que considero semelhantes em propósito, entre outras, que este projeto pretende discutir uma prática

¹² Original: [...] *first-hand assimilations of current structural and technical experiments by European painters and writers, especially the Futurists.*

teórica do trabalho de tradução. Como já aludido nos parágrafos anteriores, me coloco como *praticante reflexiva* do ofício da tradução – o termo *reflective practitioner* é de Donald Schön *apud* Philip Wilson (2012, p. 14)¹³ –, uma posição adequada à já discutida ideia de que nenhuma discussão sobre tradução pode prescindir do sujeito do tradutor, dada a existência inevitável de vieses pré-teóricos.

Mina Loy vem sendo estudada quase sempre segundo um viés interpretativo de suas obras, com resultados notáveis principalmente sob a ótica dos estudos de gênero e da teoria literária feminista. A escolha desse poema, e da base metódico-filosófica de Wittgenstein (via Wilson e remissões diretas às Investigações Filosóficas – aqui referidas como IF), por outro lado, visa unir dois objetivos cruciais em minha pesquisa: 1. discutir a relação entre teoria e tradução; 2. contemplar questões de tradução de poesia para além dos aspectos interpretativos, com foco no uso poético da linguagem. Assim, recapitulando, o presente estudo considera os aspectos específicos da performance linguística do poema em questão – e em menor grau a *pessoa* que produziu o poema – como jogos de linguagem (no sentido wittgensteiniano), e como expressão do ritmo meschonniciano, o que é explicado principalmente no capítulo 2, e serve como horizonte conceitual no capítulo 3 (p. 62).

1.1 Contextualização de *Songs to Joannes*

Como mencionado anteriormente, nas fases iniciais do desenvolvimento deste projeto, seu epicentro era a tradução do poema de Mina Loy. No entanto, com o desenvolvimento da pesquisa, surgiram as questões apresentadas na parte preliminar desta introdução. Assim, é importante frisar que a tradução do poema não só divide o foco do trabalho com a parte teórica, como aparece completa somente no anexo. A primeira parte das SJ, ou primeira *canção*, foi escolhida como local de ensaio para ilustrar as discussões conceituais deste estudo. Embora a recepção e as interpretações críticas de *Songs to Joannes* feitas por inúmeros pesquisadores ao longo dos anos não caibam neste projeto, vale oferecer uma breve contextualização para apresentar o contexto por trás do poema, com o objetivo de apresentar uma imagem mais vívida das características principais desse jogo de linguagem criado por Loy.

¹³ Um praticante que “seleciona e organiza pontos de atenção, avaliando a situação de maneira coerente e determinando um curso de ação” (original: [...] *selects things for attention and organises them, guided by an appreciation of the situation that gives it coherence and sets a direction for action.*)

Antes de se chamar *Songs to Joannes*, a versão inicial do poema se chamava *Love Songs*, e a primeira parte dessa versão estreou em papel na *Others*, revista editada por Alfred Kreymborg.¹⁴ Uma carta ao editor sobre essa primeira parte, que ficou conhecida como “Pig Cupid” (literalmente, “porco cupido”), chamou a poesia de Mina Loy de *swill poetry* (“poesia lavagem”) e *hoggerel*¹⁵. As primeiras vezes que a poesia de Loy foi a público em Nova York geraram esse tipo de reação, que Kreymborg imediatamente atribuiu ao fato de a autora ser mulher. Um certo poeta inglês, no entanto, tinha outras ideias: Ezra Pound fez a primeira menção de *logopeia*, esse seu conceito agora tão conhecido, parte de sua visão tripartite da substância poética (sendo *fanopeia* e *melopectia* os outros dois), no ensaio “The New Poetry”, em *Instigations*, de 1920, quando fala sobre a mesma *Others*; no caso, a edição de 1917 em que o poema completo é publicado. Mais especificamente, Pound discorre sobre Marianne Moore e Mina Loy:

O trabalho delas não é simples, sensório, e nem passional [...]. No verso de Marianne Moore eu detecto vestígios de emoção; no de Mina Loy, não detecto emoção alguma. [...] É possível, como escrevi, ou tive a intenção de escrever em outro local, dividir a poesia em três qualidades: (1) melopeia, a saber, poesia que se move com a própria música [...]; (2) imagismo, ou poesia em que os sentimentos de pintura e escultura são predominantes (certos homens andam em fantasmagoria; as imagens de seus deuses, zonas rurais inteiras, extensões de colinas terras e florestas viajam com eles); e há, em terceiro lugar, logopeia, ou poesia aparentada a nada mais do que linguagem, que é a dança do intelecto entre palavras e ideias e caracteres. [...] Essas duas participantes da *Others Anthology* escrevem logopeia. É, no caso delas, o enunciado de pessoas inteligentes em desespero, ou aranhando à beira desse precipício. [...] É um lamento da mente, mais do que lamento do coração. “Leve embora o mundo se desejar, mas me permita um asilo para meus afetos” não é seu lamento, mas sim “Em meio à penúria, me dê ao menos uma inteligência com quem conversar.” (POUND, 1920, tradução nossa)¹⁶

¹⁴ A versão completa das *Songs to Joannes* saiu no Vol. 3, n. 6 da *Others*, de abril de 1917.

¹⁵ Como *hoggerel* designa filhote de ovelha, imagino que a intenção aqui tenha sido misturar *doggerel*, versos mal-ajambrados, de efeito cômico, com *hog*, porco. Muito *apropos* – imagino Mina se autodivertindo com a picardia.

¹⁶ Original: *Their work is neither simple, sensuous nor passionate [...]. In the verse of Marianne Moore I detect traces of emotion; in that of Mina Loy I detect no emotion whatever. [...] It is possible, as I have written, or intended to write elsewhere, to divide poetry into three sorts: (1) melopoeia, to wit, poetry which moves by its music [...]; (2) imagism, or poetry wherein the feelings of painting and sculpture are predominant (certain men move in phantasmagoria; the images of their gods, whole countrysides, stretches of hill land and forest, travel with them); and there is, thirdly, logopoeia, or poetry that is akin to nothing but language which is a dance of the intelligence among words and ideas and characters. [...] These two contributors to the “Others” Anthology write logopoeia. It is, in their case, the utterance of clever people in despair, or hovering upon the brink of that precipice. [...] It is a mind cry, more than a heart cry. “Take the world if thou wilt but leave me an asylum for my affection”, is not their lamentation, but rather “In the midst of this desolation, give me at least one intelligence to converse with.”*

Carolyn Burke – que depois, em 1996, publicou uma biografia de Mina Loy –, em seu artigo *Getting Spliced: Modernism and Sexual Difference* (1987: 99), comenta que Pound chamou primeiro “logopeia” de “verbalismo”, e pontua que ele também fez questão de especificar que essa poesia do intelecto é textualmente ciente de si, ou seja, ela frequentemente envolve metalinguagem e intertextualidade. Mina Loy teve como referências poéticas principalmente artistas de seu tempo, apesar dos esforços de sua mãe, Julia, de lhe vedar o contato com literatura quando jovem. Seu pai, um comerciante húngaro-judeu com apreciação pelas artes, contrariava Julia e permitia a Mina que pegasse livros em sua biblioteca, e mais tarde conseguiu mandar a filha para uma escola de belas-artes em Munique, onde ela teve seu primeiro contato com uma comunidade de artistas e aspirantes. Esse foi o início de uma vida sortida. Loy não só viveu em muitos lugares diferentes – Londres, Munique, Paris, Florença, Nova York, Cidade do México e Aspen – como também se dedicou a muitas atividades: poesia, prosa, teatro, artes plásticas (pintura, ilustração, colagem, *assemblage*) invenções (chegou a registrar algumas patentes, a maioria para jogos), criação de luminárias (teve uma loja em Paris), curadoria (foi o contato parisiense da famosa galeria novaiorquina de seu ex-genro, Julien Levy) (BURKE, 1996).

Embora ela tenha se tornado gradualmente mais reclusa (porém não menos produtiva) após o desaparecimento do segundo marido, o poeta-pugilista Arthur Cravan¹⁷, em 1918, Mina Loy teve uma vivência artística agitada nas primeiras décadas do século XX. Esteve envolvida em muitos dos acontecimentos que marcaram a transição ao modernismo, seja por meio de suas conexões sociais – colaborou com Marcel Duchamp na revista *Blind Man*, por exemplo, e circulou entre os futuristas – seja por meio de seus escritos, desde a poesia, passando por sua novela *Insel*, sua peça *The Sacred Prostitute*, até seus ensaios, a maioria dos quais não publicados (incluindo um sobre Gertrude Stein).

¹⁷ Nascido Fabian Avenarius Lloyd em 22 de maio de 1887, em Lausanne, na Suíça, de família inglesa, e desaparecido em 1918 na baía de Salina Cruz, no México. Sua tia paterna Constance foi casada com Oscar Wilde, e ele aproveitava essa conexão para fomentar sua imagem de artista excêntrico, embora nunca tenha conhecido Wilde. Chegou a publicar um artigo farsesco dizendo que Wilde estava vivo. Evitou ser convocado para a Primeira Guerra Mundial forjando documentos e viajando pelo mundo. Editou a revista *Maintenant!* em Paris de 1911 a 1915. Foi campeão de boxe peso pena porque seu oponente não compareceu à luta. Chegou a lutar contra Jack Johnson em uma luta para angariar dinheiro para Cravan viajar para os EUA em sua dissidência da guerra, e perdeu no sexto *round*. Ver Anexo III (p. 106) para mais detalhes biográficos relacionados a seu período com Loy, até seu desaparecimento no litoral mexicano. Loy escreveu uma biografia de Cravan nunca publicada, *Colossus*, em que ela diz que ele pensava e criava poesia com todo o corpo, não só a mente. Durante muitos anos após sua morte, vários movimentos tentaram reivindicá-lo como membro: dadaísmo, surrealismo e outros, mas Mina Loy mantinha que ele era único e não pertencia a movimento algum. Fontes: Wikipédia e BURKE, 1996.

Burke (1987), questiona, mencionando também o trabalho de Cyrena N. Pondrom,¹⁸ a adequação das definições estabelecidas de “modernismo”, já que elas não acomodam de fato uma série de escritoras mulheres da época, como Gertrude Stein (ao menos não em termos de seu pioneirismo), Hilda Doolittle (H.D.), Marianne Moore, Mina Loy, Djuna Barnes, Laura Riding e outras. É notório, no entanto, o fato de que pelo menos parte dessas autoras já experimentava novos recursos poéticos que rompiam com a representação, como Burke (1987, p. 98; 102) observa especificamente sobre Loy e Stein. Nos escritos pré-guerra (I Guerra Mundial) de Gertrude Stein, já existia, segundo Burke (1987), um modernismo que buscava, em paralelo, o mesmo rompimento com a tradição que a colagem cubista experimentava na forma de justaposição (parataxe). De maneira semelhante, Loy, embora tenha desenvolvido uma poesia que poderia ser, segundo Burke (1987, p. 107), uma versão americana do Futurismo, também chegou ao seu modernismo paralelamente (e mesmo antes de se estabelecer nos Estados Unidos):

Quando os futuristas chegaram [em Florença] em 1913, [Loy] já estava pensando em um tipo de escrita no qual ponto de vista, assim como a perspectiva na pintura, poderia ser deslocado, em que a estrutura da linha ou da frase poderia ser afrouxada, e a pontuação descartada, para que as palavras ficassem lado a lado. (tradução nossa)¹⁹

Burke (1987) faz também uma comparação entre as poéticas de Stein, Loy e Moore apontando as diferenças entre elas ao mesmo tempo em que salienta que todas as três buscaram, assim como outros escritores da modernidade, a valorização da linguagem e do intelecto na poesia. Para Burke, no entanto, há uma espécie de “modo feminino” de fazer isso que integra os ritmos e dinâmicas da vida no texto; não como decalque, lirismo ou sequer escapismo, mas como forma de *fazer* coisas a linguagem, uma forma de composição de vida paralela mas não espelhada. Possivelmente, os poemas, essas entidades autônomas, eram para elas locais de liberdade, de vivência e invenção linguística que afirmavam e, no caso de Loy, muitas vezes parodiavam suas atitudes enquanto mulheres modernas e as atitudes de seus contemporâneos. Essa visão de poesia como algo que se *faz* com a linguagem, como vivência linguística – e não

¹⁸ PONDROM, Cyrena N. “Gertrude Stein: From Outlaw to Classic.” in *Contemporary Literature*, vol. 27, no. 1, 1986, pp. 98-114. Disponível em: www.jstor.org/stable/1208602. Não consultado diretamente para este trabalho, somente apud Burke, 1987.

¹⁹ Original: *When the futurists arrived [in Florence] in 1913, [Loy] had already been thinking about a kind writing in which point of view, like perspective in painting could be displaced, the structure of the line or sentence loosened, and punctuation discarded so that words might lie side by side.*

como uma espécie de “mensagem” codificada e a um grau de separação do mundo – é uma ideia central deste trabalho, está em tudo o que aqui se discute.

A opção pela tradução da obra de Mina Loy funda-se, portanto, no fato de seu projeto poético romper com tradições e apresentar técnicas, estéticas e estratégias próprias, além de ser uma poesia das ideias, autorreflexiva (tanto em relação a si quanto ao seu contexto e à posição das mulheres nesse contexto) e metalinguística. A investigação conceitual de como se dá a relação entre tradução e teoria se beneficia de um terreno pouco explorado²⁰ e com alta complexidade. Foge ao escopo deste projeto, no entanto, embora a ruptura que representa esse poema seja relevante, fazer uma proposta sistematizada de posicionamento da obra de Mina Loy no cânone modernista.²¹ Mas, para além de curiosidade histórica, o poema *Songs to Joannes* tem características estéticas e linguísticas próprias, que perfazem jogos de linguagem específicos, talvez como *microcosmos alienígenas* dentro, porém fora, de um sistema doméstico. Essas características serão discutidas mais detidamente no capítulo 3 (p. 62).

²⁰ Até o início de 2020, o poema *Songs to Joannes* não havia sido traduzido integralmente para o português. Tomamos conhecimento de uma tradução publicada em março de 2020 na revista online *escamandro*, mas ela não foi consultada durante o desenvolvimento deste trabalho. A escolha do poema não se firma, seja como for, em ineditismo da tradução.

²¹ Ver BURKE (1987) para uma discussão sobre essa questão do cânone e as especificidades que ela encontra nas obras de Gertrude Stein, Marianne Moore, Mina Loy e outras, guiadas pela ideia de “colagem” – e, textualmente, de parataxe – como movimento, a um só tempo, de autonomia e conexão.

2 Desenvolvimento

2.1 Os conceitos básicos do aparato teórico de Henri Meschonnic

A teoria de linguagem de Meschonnic propõe, em seu cerne, um afastamento da ideia de que a linguagem possa ser entendida como uma estrutura dicotômica, segundo o mesmo tipo de “corrente de dualismos” (MESCHONNIC, 1988) que caracteriza boa parte da estruturação do pensamento teórico, filosófico e científico ocidental. Ele direciona sua crítica especificamente para a separação entre o escrito e o falado, e entre significante e significado (ou seja, é uma crítica principalmente do *signo* enquanto unidade linguística): “O paradoxo do signo é que ele constitui um modelo da linguagem do qual a linguagem empírica não para de escapar, o qual o sujeito linguístico não para de ultrapassar. Pelo corpo, pela voz.” (MESCHONNIC, 2010, p. 60). Essa cisão também tenta separar a linguagem do mundo em uma tentativa de objetivá-la, de olhar para ela “de fora” dela, enquanto não há outro meio de discutir a linguagem a não ser “de dentro” dela, segundo ele:

Esta condição da observação, que faz da linguagem o sujeito e o objeto juntos da antropologia, torna impossível uma objetivação radical da linguagem, ou, por exemplo, sua colocação entre parênteses (*épokhê*) na fenomenologia. (MESCHONNIC, 2010, p. 61)

Ele não deixa de introduzir algumas dicotomias, no entanto, mas para criticar as formas canônicas de entender a linguagem, como, por exemplo, a divisão entre o que ele chama de *contínuo* e *descontínuo*. Todos os aspectos que ele considera sistemáticos são chamados descontínuos, tais como, por exemplo, palavra, frase, idioma, origens, estrutura. Aspectos contínuos, que ele considera cruciais para pensar a linguagem como ela de fato existe no mundo são, por exemplo: subjetividade, cultura, literatura, historicidade (MESCHONNIC, 2006). É interessante observar que esses aspectos contínuos não se dão facilmente a definições e nem a regras gerais e determinantes: para estudá-los, é preciso observar e descrever casos, encontrar relações entre eles. Dependem de práticas antropológicas desenvolvidas ao longo da história.

Meschonnic introduz também o conceito de oralidade como a característica contínua da linguagem que está presente em forma tanto escrita quanto falada. E a chave para entender esse uso extremamente específico de “oralidade” é o ritmo:

A oposição entre o oral e o escrito confunde o oral com o falado. Passar da dualidade oral/escrito para uma partição tripla entre o escrito, o falado e o oral permite

reconhecer o oral como um primado do ritmo e da prosódia, com sua semântica própria, *organização subjetiva e cultural de um discurso*, que pode se realizar tanto no escrito como no falado. (2006, p. 6, grifo nosso)

Essa ideia central, portanto, revela uma teoria relacional da linguagem que destaca a relevância dos aspectos contínuos, isto é, tudo o que de fato se *faz* com a linguagem nas diversas práticas em que ela está presente, em vez de colocar em foco os aspectos descontínuos (MESCHONNIC, 2006, p. 11), principalmente no que diz respeito a poesia e tradução, como ele frisa: “[o] objetivo da tradução não é mais o sentido, mas bem mais que o sentido, e que inclui: o modo de significar” (MESCHONNIC, 2010, p. 43). O foco da tradução, portanto, não é a língua, não é palavra por palavra, mas sim o discurso:

porque não é um sistema linguístico que temos de traduzir, mas sim o que um poema faz com sua linguagem, assim, temos de inventar equivalências discursivas na língua de chegada: prosódia por prosódia, metáfora por metáfora, trocadilho por trocadilho, ritmo por ritmo²² (MESCHONNIC, 2007, p. 71).

O que Meschonnic entende por discurso, no entanto, está ligado a ritmo, como frisa Marko Pajevic (2011, p. 6, tradução nossa): “Meschonnic define ritmo como o momento do discurso. Cada enunciação é única; a repetição de uma enunciação é outra enunciação.”²³ Ou seja, se cada enunciação, ainda que seja uma repetição, é diferente, essa “marcação” de diferença, que depende do contexto de cada enunciação, determina um ritmo.

A investigação de Meschonnic acerca do que se faz com a linguagem coloca a poesia, ou a poética, como um caso exemplar (uma multiplicidade de casos) em que a realização poética é uma relação em que o sujeito enunciativo cria ritmo e o ritmo cria o sujeito. O poema, portanto, é “[...] um ato de linguagem que só ocorre uma vez e se reinicia infinitamente. Porque ele cria sujeitos. Não para de criar sujeitos.” (MESCHONNIC, 2011, p. 165, tradução nossa)²⁴. Quando ele deixa claro que a atividade do poema está sempre em movimento e sempre criando sujeitos, seu conceito de subjetividade concentra-se no aspecto antropológico mais do que psicológico, já que diz respeito à ideia de *relação* incessante com o outro e o mundo, e não a

²² Original Boulanger: *[b]ecause it is not a language system that we have to translate, but what a poem does to its language, thus we must invent discourse equivalences in the target language: prosody for prosody, metaphor for metaphor, pun for pun, rhythm for rhythm.*

²³ Original: *Meschonnic defines rhythm as the moment of discourse. Each enunciation is unique; the repetition of an enunciation is another enunciation.*

²⁴ Original Nowell Smith: *[...] an act of language which only takes place once and which restarts ceaselessly. Because it makes subjects. Does not stop making subjects.*

tendências psicológicas de indivíduos. Esse é o aspecto que fica de fora na ideia do signo, que ele procura derrubar, e que não é estático:

Para o poema, eu insisto no papel decisivo do ritmo na constituição de sujeitos-linguagem. Porque o ritmo não é mais, ainda que alguns filisteus não tenham percebido, a alternância do tique-taque na bochecha do metrista metronômico. E sim ritmo é a organização-linguagem do contínuo de que somos feitos. Com toda a alteridade que funda nossa identidade.²⁵ (MESCHONNIC, 2011, p. 165, tradução nossa)

A relação ritmo e sujeito para Meschonnic, portanto, é inextricável, e a tensão que a sustenta vem do movimento incessante. Como lembra Pajevic (2011, p. 2):

Normalmente considera-se ritmo enquanto um ir e vir regular como uma onda associado com a métrica. Em contraste a essa ideia, o uso que Meschonnic faz do termo remete ao conceito pré-platônico encontrado em Demócrito e Heráclito, em que há uma oposição entre *rhuthmos*, a organização do que está em movimento, e *schema*, a organização de coisas imóveis.²⁶ (tradução nossa)

O que esse conceito extremamente específico de ritmo na linguagem de Meschonnic propõe, portanto, é que a oralidade (que envolve as posições infinitamente permutáveis do sujeito que profere e que recebe) é o caminho para reconhecer a continuidade na linguagem, algo que é ainda mais determinante de significado do que qualquer dicionário ou gramática. Segundo Meschonnic apud Martins (2008):²⁷

“O ritmo é gramatical (...). O ritmo é às vezes a única gramática, o único sentido do texto (...). Os acentos e sua sintaxe inscrevem no texto uma dicção. Eles lhe atribuem sua qualidade oral (...)” – entendendo-se [...] o sentido diferenciado que o linguista francês atribui a “oralidade”.

O que é essa oralidade na linguagem, algo mais abrangente do que simplesmente linguagem falada, ou seja, algo que está tanto no falado quanto no escrito, faz parte do contínuo linguagem-mundo:

²⁵ Original Nowell Smith: *For the poem, I insist upon the decisive role of rhythm in the constitution of language-subjects. Because rhythm is no longer, even if certain philistines haven't realised it, the alternation of the tick-tock on the cheek of the metronomic metrician. But rhythm is the language-organisation of the continuum of which we are made. With all the otherness which founds our identity.*

²⁶ Original: *Rhythm is normally considered a regular wave-like coming and going associated with metrics. In contrast to this, Meschonnic's use of this term refers to the pre-Platonic concept as it is found in Democritus and Heraclitus, where there is an opposition between rhuthmos, the organization of what is in movement, and schema, the organization of immobile things.*

²⁷ Tradução de Maria Sílvia Cintra Martins (2008) de trecho de MESCHONNIC, Henri. *Les cinq rouleaux*. Paris: Gallimard, 1970. p.15-16

Porque o poema é o momento de uma escuta. [...] Somente o poema pode colocar na voz, nos fazer passar de voz a voz [...]. Nos dê o todo da linguagem como escuta. E a continuidade dessa escuta inclui, impõe uma continuidade entre os sujeitos que somos, a linguagem que nos tornamos, a ética em ação que é essa escuta, de onde vem a política do poema. Uma política do pensamento. O “partido do ritmo”. (MESCHONNIC, 2011, p. 166)²⁸

Em sua concepção do poema como parte de um contínuo, Meschonnic também descarta o pressuposto de separação entre mundo e literatura. Ele argumenta que essa partição forçaria a literatura a ser sempre *sobre* o mundo, isto é, a descrevê-lo, a nomeá-lo, quando, na realidade, a literatura *faz* algo como parte do mundo (MESCHONNIC, 2010, p. 170). Essa atividade é uma manifestação dessa espécie de relação metonímica, e é uma relação eminentemente dinâmica que muda a si mesma e ao mundo enquanto acontece “incessantemente” (MESCHONNIC, 2011, p. 165). A linguagem faz algo no mundo necessariamente com sujeitos, então, como mencionado anteriormente, ela é antropológica, e essa atividade é inextricavelmente atrelada aos momentos enunciativos (*grosso modo*, aos diferentes contextos de enunciação). Isso faz com que seja também carregada de *historicidade*, como pontua Pajevic (2011, p. 7):

Meschonnic descreve esse contínuo da linguagem como “o que é vivo em sua história” [...]. Isso o leva a usar o termo historicidade [...] para referir ao momento único do discurso com seu contexto e sua situação. O contínuo é o que conecta as palavras, que, sem ele, não têm sentido. Ritmo é a organização desse contínuo. Ele obviamente não cria e nem pode criar uma unidade totalizante de sentido. O ritmo sempre permanece aberto, só encontra sua unidade momentaneamente, e inscreve um sujeito e sua situação no discurso [...]. O movimento da linguagem é organizado pelo discurso; o ritmo atesta a singularidade desse discurso e também, assim, de sua historicidade radical.²⁹ (tradução nossa)

Tendo em vista esses aspectos centrais do pensamento de Henri Meschonnic, e, como forma de exemplificar que teorização acontece mesmo quando não há o horizonte de uma teoria

²⁸ Original Nowell Smith: *Because the poem is the moment of a listening. [...] Only the poem can put into voice, make us move from voice to voice [...]. Give us all of language as listening. And the continuity of this listening includes, imposes a continuity between the subjects that we are, the language that we become, the ethics in action that is this listening, whence the politics of the poem. A politics of thought. The “rhythm party”.*

²⁹ Original: *Meschonnic describes this continuum of language as ‘le vivant dans son histoire’ [...]. This leads him to use the term of historicity [...] to refer to the unique moment of speech with its context and its situation. The continuum is what connects the words, which are otherwise meaningless. Rhythm is the organization of this continuum. It obviously does not and cannot create a totalizing unity of meaning. Rhythm always remains open, it finds its unity only momentarily, and inscribes a subject and its situation in discourse [...]. The movement of language is organized by discourse; rhythm testifies to the uniqueness of this speech and thus of its radical historicity.*

sistemática e abrangente, inicialmente dividi certos princípios norteadores do pensamento de Meschonnic (e fiz o mesmo mais adiante com Wittgenstein) em axiomas e teoremas *lato sensu*. Todavia, por mais que possa ser possível traçar paralelos entre essas estruturas e a forma menos rigorosa pela qual muitas vezes se tende a *teorizar* o desenvolvimento de ideias, adotei por fim os termos “teoremas” e “corolários”. Afinal, o que este trabalho entende por “teorias de trabalho” são conjecturas ou hipóteses (por definição, provisórias), enfim, formas de expressar ideias que permitem o desenvolvimento de uma proposta coerente – ou, no caso da atividade que é a tradução, o desenvolvimento de um texto traduzido cogente.

Vale frisar também que este trabalho enxerga a chamada prática teórica da tradução como algo que remete ao texto a partir do qual a tradutora trabalha (o “texto-fonte”) e as teorias de trabalho como hipóteses da tradutora quanto a expressões, passagens, até mesmo o texto todo, e que usa para apoiar suas decisões tradutórias. Esse processo, que inclui uma forma de teorizar na prática, digamos assim, não é o mesmo que teorizar sobre a disciplina tradução, que é o que faz esta discussão. No entanto, faz parte das ideias aqui discutidas uma visão de que esses dois processos estão ligados pela capacidade de “pensar teorizando”: são duas expressões de um tipo de atividade humana que ocorre, à primeira vista, por via linguística, mas que, como discutem Meschonnic e Wittgenstein, dependem de dinâmicas humanas que não são isoladamente linguísticas. Faz parte desta proposta operar nessas duas frentes: a da tradução como prática teórica e a dos estudos da tradução como disciplina onde se teoriza, mas possivelmente não se produz teorias sistemáticas como são as teorias científicas. Dadas essas considerações, passo aos tentativos teoremas mencionados acima.

Quadro 1. Teoremas meschonnicianos (TM) e seus corolários (CM)

- **TM 1:** Não há separação entre significante e significado.
 - CM 1: Significado não é um conteúdo e significante não é forma inerte somente ativada pelo conteúdo.
 - CM 1.1: Não é possível “transportar” o significado de um significante em um idioma para seu “correspondente” em outro idioma.
- **TM 2:** A linguagem não fala sobre o mundo, ela faz algo no mundo.
 - CM 2: O texto traduzido faz no mundo algo análogo ao que faz o texto original.
- **TM 3:** A linguagem não pode ser dividida entre oral e escrita: há oralidade no escrito e no falado.
- **TM 4:** A linguagem não “para” para ser analisada, ela só pode ser abordada, portanto, em estado de continuidade.

2.2 Ludwig Wittgenstein: jogos de linguagem e formas de vida

O próprio Wittgenstein pouco chegou a falar sobre tradução. Nas *Investigações Filosóficas*, ele menciona a palavra duas vezes apenas (*translation*, na tradução de G.E.M. Anscombe)³⁰: primeiro, na seção 265, no sentido de consultar um dicionário bilíngue para descobrir a palavra correspondente na língua X a uma palavra da língua Y; e depois, na seção 342, no sentido de “traduzir” um pensamento em palavras. Ele também inclui *en passant* o ato de traduzir em uma lista de exemplos de jogos de linguagem; um detalhe que será retomado mais adiante neste texto. Todavia, as IF não tratam diretamente da tradução. Ainda assim, neste trabalho, adoto ideias wittgensteinianas sobre linguagem para apoiar a discussão, assim como comentários de outros acadêmicos da tradução à obra de Wittgenstein no contexto da disciplina. Wilson afirma já no início de sua tese de doutorado:

Dado que acredito que não haja uma doutrina wittgensteiniana da linguagem a ser extraída das IF, minha intenção não é oferecer o que eu chamaria de uma ‘teoria wittgensteiniana da tradução’, a ser plantada ao lado da teoria do *skopos*, da teoria pós-colonial, teoria da equivalência etc. em cursos de estudos da tradução.³¹ (2012, p. 20-1, tradução nossa)

Assim como Wilson, e como já declarado na introdução, minha proposta não é a de uma teoria sistemática e nem de uma doutrina sobre tradução, mas sim de uma discussão com um horizonte teórico baseado em Wittgenstein e Meschonnic sobre a prática tradutória e como ela se relaciona com processos teóricos. Ainda que as IF não apresentem uma teoria sistemática da linguagem, o que interessa a este estudo é sua ideia de que *significado* não existe enquanto “conteúdo” separado da forma, mas sim que o significado está no *uso*:

[IF 43]

Para uma *grande* classe de casos – embora não para *todos* – do emprego da palavra “sentido” pode dar-se a seguinte explicação: o sentido de uma palavra é o seu uso na linguagem. (2002, p. 207)

[IF 116]

³⁰ Duas traduções diferentes das IF foram usadas neste trabalho, por motivos de mudança e perda de acesso a uma delas. A edição da Calouste Gulbenkian (2002) foi traduzida para o português de Portugal por M. S. Lourenço e a edição de Basil Blackwell (1967) foi traduzida para o inglês por G. E. M. Anscombe.

³¹ Original: *Given that I hold that there is no Wittgensteinian doctrine of language to be extracted from the PI, my intention is not to offer what I could call a “Wittgensteinian theory of translation”, to be placed alongside skopos theory, postcolonial theory, equivalence theory etc. on courses in translation studies.*

Quando os filósofos usam uma palavra – “saber”, “ser”, “objecto”, “eu”, “proposição”, “nome” – e procuram captar a *essência* da coisa, devemos sempre perguntar: na linguagem onde vive, esta palavra é de facto sempre assim usada?

Nós reconduzimos as palavras do seu emprego metafísico ao seu emprego quotidiano. (2002, p. 259)

De acordo com Philip Wilson, o que essa filosofia do assim chamado “segundo Wittgenstein” quer não é explicar como as coisas são, mas sim nos *fazer ver* as coisas de forma diferente (2012, p. 15), e ele chama o trecho 124 das IF para sublinhar esse ponto:

[IF 124]

De nenhuma maneira deve a Filosofia tocar no uso real da linguagem; só o pode enfim descrever.

Assim, também não o pode fundamentar.

A Filosofia deixa tudo ser como é.

[...] (2002, p. 262)

A principal ferramenta oferecida por Wittgenstein é a ideia de jogo de linguagem, que ilustra como é possível pensar em significado como algo dinâmico, fundamentado no *uso* (enquanto ação) da linguagem. Segundo Wilson:

[Wittgenstein] introduz o conceito do “jogo de linguagem” para explicar isto: “Podemos pensar no processo integral de usar palavras [...] como um daqueles jogos por meio dos quais as crianças aprendem seu idioma nativo. Vou chamar esses jogos de ‘jogos de linguagem’ e vou por vezes falar de uma linguagem primitiva como um jogo de linguagem. [...] Também chamarei o todo, que consiste na linguagem e nas ações em que está enredada, de ‘jogo de linguagem’” (IF 23). [...] Ele indica uma multiplicidade de atividades linguísticas que podem ser categorizadas como jogos de linguagem [...]: Dar ordens e obedecê-las – Descrever um objeto de acordo com sua aparência, ou suas medidas – Construir um objeto a partir de uma descrição (um desenho) – Relatar um evento – Especular sobre o evento – Formar e testar uma hipótese – Apresentar os resultados de um experimento por meio de tabelas e diagramas – Inventar uma história; e ler uma história – Atuar em uma peça – Cantar rondas – Resolver adivinhas – Fazer uma piada; contar uma piada – Resolver um problema de aritmética aplicada – Traduzir de uma língua a outra – Pedir, agradecer, xingar, cumprimentar, rezar.³² (2012, p. 62-3, tradução nossa)

³² Original Anscombe: [Wittgenstein] introduces the concept of the “language-game” to explain this: “We can think of the whole process of using words [...] as one of those games by means of which children learn their native language. I will call these games ‘language-games’ and will sometimes speak of a primitive language as a language-game. [...] I shall also call the whole, consisting of language and the actions into which it is woven, a ‘language-game’” (PI 23). [...] He indicates a multiplicity of linguistic activities that can be categorised as language-games [...]: Giving orders, and acting on them – Describing an object by its appearance, or by its measurements – Constructing an object from a description (a drawing) – Reporting an event – Speculating about the event – Forming and testing a hypothesis – Presenting the results of an experiment in tables and diagrams – Making up a story; and reading one – Acting in a play – Singing rounds – Guessing riddles – Cracking a joke;

Na mesma seção 23 das IF, Wittgenstein explica: “Aqui o termo ‘jogo de linguagem’ serve para destacar o fato de que o falar da linguagem é parte de uma atividade, ou de uma forma de vida”³³, ou seja, ele usa “jogo” metaforicamente – isto é, como ferramenta de acesso a um conceito – porque é uma expressão que evoca atividade. Ao considerar *forma de vida* uma atividade nesse contexto dos jogos de linguagem, Wittgenstein deixa entrever a ideia de que não se pode olhar “de fora” para a linguagem. A *forma de vida* não é um sujeito individual, portanto, mas parece aludir a uma atividade desempenhada por algo como *sujeitos linguísticos*, ou seja, uma atividade intencional e compartilhada. O fato de ser compartilhada e de haver essa figura do sujeito linguístico é o que parece permitir o entendimento, enfim, é o que sustenta o jogo de linguagem, como Wittgenstein descreve na seção 241:

‘Então você está dizendo que a concordância humana decide o que é verdadeiro e o que é falso?’— É o que seres humanos dizem que é verdadeiro e falso; e concordam na linguagem usada. Isso não é concordância de opiniões, mas sim de forma de vida.³⁴

Assim como existem diferentes possíveis atividades, existe uma infinidade de jogos de linguagem. Segundo Wittgenstein, não há uma característica definidora do que é jogo de linguagem e que todos eles têm em comum, mas sim existem relações entre eles, similaridades (“semelhanças de família”, como ele próprio as apresentou), que nos permitem chamar o conjunto de “linguagem” [IF 65-67]. Desenvolvendo essa ideia, ele chega à consideração de que expressões devem ter uma “família de significados” aplicáveis a diferentes jogos de linguagem (e, conseqüentemente, diferentes formas de vida) [IF 77].

É importante frisar, no entanto, que essas famílias de significados, para Wittgenstein, não são conjuntos de referentes aos quais se pode remeter uma palavra, como uma página de enciclopédia ilustrada. Como diz Marjorie Perloff, “Em uma perspectiva wittgensteiniana, esse tipo de correspondência entre palavra e coisa, leiaute visual e referente verbal, reduz significado ao processo de nomeação.”³⁵ (1996, p. 45) É preciso haver um contexto de uso, ou seja, um

telling one – Solving a problem in applied arithmetic – Translating from one language into another – Requesting, thanking, cursing, greeting, praying.

³³ Original Anscombe: *Here the term “language-game” is meant to bring into prominence the fact that the speaking of language is part of an activity, or of a form of life.*

³⁴ Original Anscombe: *“So you are saying that human agreement decides what is true and what is false?”—It is what human beings say that is true and false; and they agree in the language they use. That is not agreement in opinions but in form of life.*

³⁵ Original: *From a Wittgensteinian perspective, such correspondence between word and thing, visual layout and verbal referent, reduces meaning to the process of naming.*

jogo de linguagem no qual se usa expressões verbais, para que elas façam sentido para além de simples nomes, algo que ele ilustra bem nas seções 543-4:

543. Não posso dizer: um lamento, uma risada, são plenos de significado? E isso significa, mais ou menos: há muito o que compreender a partir deles.

544. Quando a saudade me faz lamentar “Oh, se ao menos ele pudesse vir!” o sentimento dá ‘significado’ às palavras. Mas ele dá significado às palavras individualmente? Mas, aqui, se poderia dizer que o sentimento deu verdade às palavras. E daí você pode ver como os conceitos se juntam aqui. (1967, p. 146, traduções nossas)³⁶

Esse é um dos exemplos que ele descreve nas IF com o intuito de demonstrar como se usa a linguagem e como se lida com significado. São inúmeros os exemplos que ele usa, e a maioria visa mostrar como palavras e expressões de uso corrente, palavras que se consideraria inclusive “fáceis” de traduzir, como sugere Marjorie Perloff (2004), têm significado cambiável, que depende do jogo de linguagem em que estão inseridas. Um exemplo que Perloff (2004) comenta é o da seção 268, em que Wittgenstein pergunta por que sua mão direita não pode dar dinheiro à sua mão esquerda:

Se a minha mão direita coloca dinheiro na sua mão esquerda eu estou lhe dando algo. Mas se a mão esquerda é minha, o ato de colocar dinheiro nela pode não passar de um hábito nervoso, assim como brincar com elásticos. Pois as duas mãos são minhas, e assim o verbo “dar” [...] não parece se aplicar aí. De novo, a palavra “dor” [...] é uma que todos nós usamos regularmente, mas a sua simulação – perfeitamente inteligível para uma criança pequena, que pode muito bem simular dor para chamar atenção ou evitar fazer alguma coisa – não pode ser desempenhada por um cão. E isso acontece independente de a língua em questão ser alemão, inglês, francês ou chinês.³⁷ (tradução nossa)

Nessa e em outras passagens de seu artigo “But isn’t the same at least the same? Wittgenstein and the question of poetic translatability”, Perloff busca demonstrar que os exemplos discutidos nas Investigações Filosóficas contemplam, em sua maioria, o uso de

³⁶ Original Anscombe: 543. *Can I not say: a cry, a laugh, are full of meaning? And that means, roughly: much can be gathered from them.* 544. *When longing makes me cry "Oh, if only he would come!" the feeling gives the words 'meaning'. But does it give the individual words their meanings? But here one could also say that the feeling gave the words truth. And from this you can see how the concepts merge here.*

³⁷ Original: *If my right hand puts money into your left hand I am giving you something. But if the left hand is my own, the act of putting money into it is may be no more than a nervous habit, rather like playing with rubber bands. For both hands are mine and so the verb “to give” [...] does not seem applicable. Again, the word “pain” [...] is one we all use regularly, but its simulation – perfectly understandable to a young child, who may well simulate pain so as to get attention or avoid having to do something – cannot be performed by a dog. And this is the case, whether the language in question is German, English, French, or Chinese.*

expressões comuns de dor, ou para cores, por exemplo. Wittgenstein apresenta diferentes jogos de linguagem em que essas expressões são usadas e mostra como elas podem fazer sentido em uns e não em outros, e como esse sentido pode ser diferente em diferentes jogos de linguagem. O objetivo de Wittgenstein, portanto, ao fazer isso é dar a ver por meio de descrição desses jogos de linguagem como o significado “emerge” no uso.

Fazendo um paralelo com o trabalho de tradução, proponho que acontece algo semelhante quando examinamos o material linguístico usado em um poema com o objetivo de traduzi-lo: traçamos diferentes jogos possíveis, ou especificidades de uso daquelas expressões do texto original para entender como elas podem ser traduzidas. Durante o processo de tradução de poesia, mais marcadamente, consideramos não só os usos, por assim dizer, mais comuns das palavras e expressões em questão, mas criamos diferentes jogos de linguagem, e os colocamos à prova contra o “pano de fundo” do que sabemos sobre aquele poema, ou seja, o restante do poema como um todo, muitas vezes anedotas sobre sua criação, informações que julgamos relevantes sobre o que entendemos pela forma de vida, isto é, as particularidades da atividade poética e linguística ligada à produção daquele poema (tais como estilo, “escola”, pertencimento a grupos), e por aí vai. Assim, mesmo diferenças culturais e históricas que ocorrem por conta de distâncias geográficas, temporais e de costumes entre texto original e texto traduzido estarão expressas dentro do que pode-se chamar de um mesmo jogo de linguagem, pois ele não perde de vista a forma de vida (a atividade) poesia, o engenho poético, a tensão pela poesia que mantém o jogo funcionando.

Ou seja, examinamos nossas teorias de trabalho à luz do jogo de linguagem do poema. Esse jogo é construído, supõe-se, se poesia é linguagem em *grau máximo*, como um “jogo de jogos”, isto é, um local em que se “joga” com diferentes outros jogos de linguagem possíveis e em que, portanto, “significado” é algo dinâmico, gerado nas tensões entre esses jogos.

Tracei esse paralelo para propor que, assim como a filosofia de Wittgenstein é uma forma de vida (uma atividade) que gera jogos de linguagem projetados para examinar a própria linguagem e a própria filosofia, traduzir também é uma forma de vida (uma atividade) que gera jogos de linguagem projetados para examinar a própria linguagem (e determinar um curso de ação via teorias de trabalho). O “método” wittgensteiniano não reduz a linguagem a seus aspectos descontínuos: ainda que “separe” certas expressões para um exame mais detido, esse exame visa justamente entender as relações envolvidas nos vários usos da expressão. Da mesma forma, a criação de teorias de trabalho para a prática de tradução de poesia, ainda que examine termos do texto original um a um (ou em “blocos”), não está necessariamente olhando para seus aspectos descontínuos, isto é, aspectos restritos à gramática formal: está procurando ver

relações, descobrir engenhos, enxergar indícios de subjetividade, fazer ver o ritmo e os significados dinâmicos que ali emergem.

Embora seja importante em um contexto acadêmico de *estudos* da tradução assumir algumas posições conceituais quanto a linguagem, por outro lado, para a *prática* tradutória, não parece ter serventia pensar em como a linguagem funciona de forma geral. Não é necessário para o trabalho tradutório em si que haja uma filosofia de linguagem ou uma teoria geral “guiando” o processo, somente teorias de trabalho (que podem ser expressas ou não). Como diz Wilson (2012, p. 20), o tradutor precisa “lidar com a linguagem como ela é encontrada no texto sendo traduzido, e não com uma linguagem ideal”³⁸, então as “regras” de funcionamento daquele texto não serão aplicáveis a *todos* os textos. A propósito, não só não é necessário que se adote qualquer entendimento geral ou ideal, como não parece ser possível, em uma realidade acadêmico eurocêntrica, pensar em algo assim sem incorrer em ideias impositivas, criadas a partir de um local de poder.

Essa postura de evitar remeter a uma linguagem ideal, portanto, é importante porque qualquer entendimento que envolve “ideal” invariavelmente impõe – conscientemente ou não – um entendimento particular, frequentemente advindo de posições de poder, como o geral e ignora possíveis diferenças na relação com a linguagem e com o pensamento em culturas sobre as quais nada se entende, frequentemente culturas marginalizadas. Ou, quando não ignora, pode acabar por colocar esses entendimentos como “primitivos” ou subalternos. O que se propõe aqui, portanto, é pensar não na tradução como estudo de caso dentro da filosofia da linguagem wittgensteiniana (ou qualquer outra), mas sim estabelecer algumas diretrizes conceituais como base e usar essa base conceitual como horizonte teórico para descrever uma variedade de processos tradutórios, de forma a evitar que essa descrição de processo seja prescritiva.

Em suma, a tradutora não deve ter em vista uma linguagem ideal, cujo funcionamento é perfeitamente sistematizável e reproduzível, para traduzir um texto, mas certamente terá vieses conceituais, conscientes ou não, que incidem na tarefa tradutória. Como exorta Tymoczko (2014), é importante para a disciplina tradução, no mínimo, que eles sejam declarados, e não afirmados de forma totalizante.

Assim, de forma preliminar e analogamente ao que foi proposto na seção 2.1 sobre Meschonnic, adota-se neste estudo os seguintes eixos:

³⁸ Original: [...] deal with language as it is found in the text being translated, not with an ideal language.

Quadro 2. Teoremas wittgensteinianos (TW) e seus corolários (CW)

- **TW 1:** O significado está no uso.
 - CW 1: Não existe significado discreto identificado como “conteúdo” transportável de um idioma a outro.
- **TW 2:** O uso está subordinado a jogos de linguagem.
 - CW 2: A tradução procura recriar um texto em outro idioma dentro do mesmo jogo de linguagem.
- **TW 3:** Jogos de linguagem são práticas estabelecidas por formas de vida.
 - CW 3: A atividade tradutória configura uma forma de vida.

2.3 Aproximação conceitual de Wittgenstein e Meschonnic

Para alinhar mais claramente as bases conceituais, escolhi começar pela justaposição dos teoremas e seus corolários propostos anteriormente, não para sugerir que os dois autores dizem a mesma coisa com outras palavras, mas para aproximar esses conceitos e usar um como “ponto de prova” do outro. É importante abrir o seguinte parêntese, no entanto: não se deseja literalmente *provar* qualquer tese neste trabalho, mas sim ampliar a discussão dos assuntos aqui envolvidos e apresentar uma proposta simples: a possibilidade de enxergar a tradução como uma prática teórica. A ideia de ponto de prova, isto é, uma espécie de acareação entre pontos centrais de cada autor, é interessante como exercício, mas não há motivação alguma de encontrar verdades, apenas talvez fazer a leitora enxergar uma maneira possível de discutir a prática tradutória à luz das bases conceituais apresentadas aqui.

A forma de conceituar de cada um dos autores posicionados na comparação a seguir é bastante diferente. Eles usam, inclusive, diferentes “metáforas constitutivas”, ou seja, adotam diferentes famílias de termos para apoiar seu raciocínio (o termo “metáfora constitutiva” será discutido com maior detalhamento no item 2.5). Muito se fala sobre a impenetrabilidade desses dois glossários, e vale destacar que este projeto não se propõe a *definir* ou *desvendar* “real significado” dos termos e conceitos desenvolvidos por cada autor. Aqui adota-se o seguinte posicionamento: ao colocar a linguagem como objeto de estudo e, ao mesmo tempo, instrumento desse estudo, existem três pressupostos que são difíceis de contornar: 1. os referentes buscados para essas metáforas constitutivas (isto é, os termos usados pelos autores para designar seus conceitos) não são objetos linguísticos estáticos sistematicamente, mas sim aspectos da linguagem *em ação*; 2. refinamentos de classificação ou definição (ou seja, tentativas de fixar esses referentes) podem acabar por apagar *dinâmicas* importantes para a constituição teórica cogente da disciplina; e 3. tanto Meschonnic quanto Wittgenstein nos lembram com frequência em suas obras que não há definição de dicionário para o que eles

entendem por *jogo de linguagem, ritmo, oralidade, representação perspicua, enunciativo*, e por aí vai. Por fim, o que se quer examinar aqui são justamente relações em duas ordens: entre linguagem e poesia; entre poesia e processo tradutório. Tentativas de delimitação excessiva dos conceitos usados por Wittgenstein e Meschonnic, ou seja, de tabulação de um glossário mais primário do que os teoremas e corolários oferecidos nos Quadros 1 e 2 resultariam em esvaziar seus aparatos teóricos de sua capacidade de fazer ver *relações*.

Maria Rusanda Muresan (2011) já apontou para algumas diferenças e semelhanças entre o pensamento dos dois autores em questão, baseando-se principalmente em textos de Meschonnic escritos entre 1973 e 1978,³⁹ e destaca que ambos têm uma necessidade de “afastar a noção do indizível, do inefável”⁴⁰ (2011, p. 424, tradução nossa). Ela também aponta que Meschonnic “vê com bons olhos a demonstração de Wittgenstein do elo fundamental entre o que se diz, como se diz e a forma que se vive”⁴¹ (2011, p. 424, tradução nossa). Todavia, a maior parte do artigo de Muresan fala sobre as divergências de Meschonnic em relação ao Wittgenstein do *Tractatus Logico-Philosophicus* (TLP), ou seja, ao seu pensamento anterior, que ele mesmo suplantou por meio das IF.

A principal crítica de Meschonnic a Wittgenstein, segundo Muresan (2011, p. 425, tradução nossa), é que, no TLP, ele faz uma “redução do sujeito na linguagem à semântica das expressões psicológicas.”⁴² No entanto, Meschonnic possivelmente não chegou a ler as IF, ou pelo menos não avançou na leitura: entre as seções 244 e 217 das IF, embora Wittgenstein analise jogos de linguagem que envolvem sensações e estados psicológicos, ele desenvolve aquilo que ficou conhecido como a crítica à “linguagem privada”, que evita justamente essa atribuição do significado a estados psicológicos.

Segundo o argumento de Wittgenstein contra a ideia de uma linguagem privada, é impossível estabelecer significados inteligíveis privadamente, em linhas gerais, porque a linguagem é algo que surge comunitariamente, e porque significado não existe independentemente do uso da linguagem.⁴³ Se um ato de nomeação acessível somente a um

³⁹ Não consegui acesso para consultar diretamente os textos a que ela se refere: eles estão na coleção *Pour la poétique*, de Meschonnic, nos tomos II e V, de 1973 e 1975, respectivamente, publicados pela Gallimard.

⁴⁰ Original: [...] *displace the notion of the unsayable, the ineffable*.

⁴¹ Original: [...] *welcomes Wittgenstein's demonstration of the fundamental link between what one says, how one says it and the way one lives*.

⁴² Original: [...] *reduction of the subject in language to the semantic of psychological expressions*.

⁴³ Essa é uma interpretação extremamente simplificada e particular a mim. Wittgenstein examina várias possibilidades de como seria uma linguagem privada nas seções identificadas pela comunidade acadêmica como o “argumento” em questão, mas existem muitas interpretações possíveis, que são objeto de notórias contendas filosóficas.

indivíduo fosse de alguma maneira associado a uma linguagem, não se poderia entender aquilo como de fato uma linguagem sem se utilizar de elementos de uma prática comunitária (ou seja, não-privada) previamente estabelecida, isto é, outra linguagem. O seguinte parágrafo da Stanford Encyclopedia of Philosophy ilustra esse ponto:

Uma comichão, por exemplo, parece o caso: ela simplesmente é sentida diretamente; se quem sente dá um nome a essa sensação, as regras para o uso subsequente desse nome já estão determinadas pela própria sensação. Wittgenstein tenta mostrar que essa impressão é ilusória, que até mesmo a comichão deriva sua identidade somente de uma prática compartilhável de expressão, reação e uso da linguagem. Se comichão fosse um absoluto metafísico, forçando sua identidade em mim da forma descrita, então a possibilidade de tal prática compartilhada seria irrelevante ao conceito de comichão: a natureza da comichão me seria revelada em um único ato mental de nomeação (o tipo de ato mental que Russell chamou de ‘conhecimento direto’); todos os fatos subsequentes relacionados ao uso do nome seriam irrelevantes ao que significa aquele nome; e o nome poderia ser privado. O argumento da linguagem privada serve para mostrar que esses fatos subsequentes não poderiam ser irrelevantes, que nenhum nome pode ser privado, e que a noção de se revelar a verdadeira identidade de uma sensação em um só ato de conhecimento direto é uma confusão. (CANDLISH; WRISLEY, 2019, tradução nossa)⁴⁴

Embora essa crítica de Wittgenstein possa parecer sugerir a exclusão da subjetividade na linguagem, o que ela faz é a manobra inversa: ela inclui a linguagem na subjetividade ao mostrar que a prática linguística comunitária está sempre presente de alguma forma na nossa relação com sensações e outras experiências individuais. Pode-se até dizer que, para Wittgenstein, o jogo de linguagem é a *realização* da subjetividade em uma configuração não-privada – ou seja, o uso da linguagem por um sujeito a torna *discurso*, para traçar um paralelo com Meschonnic. O que chamo aqui wittgensteinianamente de “configuração não-privada” pode se aproximar conceitualmente da ideia de historicidade proposta por Meschonnic. É como se Wittgenstein estivesse enxergando uma série de *stills* da linguagem para descrever seu uso⁴⁵

⁴⁴ Original: *Itching, for example, seems like this: one just feels what it is directly; if one then gives the sensation a name, the rules for that name's subsequent use are already determined by the sensation itself. Wittgenstein tries to show that this impression is illusory, that even itching derives its identity only from a sharable practice of expression, reaction and use of language. If itching were a metaphysical absolute, forcing its identity upon me in the way described, then the possibility of such a shared practice would be irrelevant to the concept of itching: the nature of itching would be revealed to me in a single mental act of naming it (the kind of mental act which Russell called 'acquaintance'); all subsequent facts concerning the use of the name would be irrelevant to how that name was meant; and the name could be private. The private language argument is intended to show that such subsequent facts could not be irrelevant, that no names could be private, and that the notion of having the true identity of a sensation revealed in a single act of acquaintance is a confusion.*

⁴⁵ Considero importante deixar notado aqui uma observação da Prof. Dra. Helena Franco Martins, membro da banca: que Wittgenstein, ao falar de música (principalmente em *Cultura e Valor*), passa uma ideia menos de *stills* e que sugere movimento mais claramente. Acrescentar a ressalva no texto principal pediria uma elaboração maior que, imagino, aproximaria ainda mais os dois teóricos aqui em questão ao ressaltar a ideia de continuidade. Deixo para um estudo posterior. Seja como for, o ponto não é percorrer exaustivamente a obra de cada um e

e Meschonnic propusesse olhar também para outra dimensão, a do corpo no mundo, na história (via a voz e a escuta).

O que Meschonnic chama de “contínuo” é a expressão no texto, por meio do ritmo (assinatura de oralidade do autor), da inseparabilidade da subjetividade e da historicidade. Gabriella Bedetti (2002: 431-2, traduções nossas) explica que “[Meschonnic] define ritmo na linguagem como o movimento contínuo da *signifiance* construída pela atividade histórica de um sujeito”⁴⁶ e caracteriza a historicidade não somente como passagem do tempo, mas como via de mão dupla: “Historicidade, então, dá um peso igual à habilidade do sujeito de transformar a linguagem e à habilidade da linguagem de moldar o sujeito.”⁴⁷ Bedetti também ressalta uma posição de Meschonnic que aproximo aqui de Wittgenstein por rejeitar a ideia de que significado é empiria, ou seja, que significado ocorre por meio de convenção:

Contra os seguidores estruturalistas de Saussure que tentaram reduzir seu trabalho à metafísica do signo, Meschonnic defendeu o uso de quatro termos de Saussure: *valor* (no lugar de significado), *sistema* (no lugar de estrutura), *funcionamento* (no lugar de origem) e, particularmente, o *elemento radicalmente arbitrário* (no lugar de convenção).⁴⁸ (BEDETTI, 2002, p. 434, tradução nossa)

Esse *elemento radicalmente arbitrário* evoca a ideia de referente enquanto acesso, um tipo de convenção que nunca se determina completamente, mas é capaz de estabelecer uma curva assintótica de determinação. O arbitrário estabelece uma aproximação com a denotação (ou seja, *referenciação*) direta que não determina, mas estabelece uma tensão forte o suficiente para manter o discurso cogente. Essa tensão é sustentada pelo movimento: pelo jogo de linguagem em uso, o entendimento tácito e a aplicação recorrente de suas regras, ainda que elas mudem e se adaptem gradualmente.

Meschonnic mergulha mais fundo do que Wittgenstein no sujeito que sustenta os jogos de linguagem – tanto em seu aspecto de representante de uma cultura, uma história, uma espécie, quanto como indivíduo. Nas palavras de Bedetti (2002, p. 440, tradução nossa):

mapear os pontos em comum e os pontos divergentes um por um, mas sim mostrar uma aceitável compatibilidade entre os dois e como essas ideias se prestam a pensar a tradução enquanto prática teórica.

⁴⁶ Original: [Meschonnic] defines rhythm in language as the continuous movement of *signifiance* constructed by the historical activity of a subject.

⁴⁷ Original: Historicity, then, gives equal weight to the subject's ability to transform language and to language's ability to shape the subject.

⁴⁸ Original: Against Saussure's structuralist followers who attempted to reduce his work to the metaphysics of the sign, Meschonnic defends the use of Saussure's four terms: value (rather than meaning), system (rather than structure), functioning (rather than origin), and, particularly, the radically arbitrary element (rather than convention).

Discurso, para Meschonnic, é o conflito não resolvido entre o que nos molda culturalmente e o que fazemos para fugir de ser meros produtos culturais, entre representação como uma atividade comunitária, por um lado, e, pelo outro, a individuação do ritmo como resultado crítico, e não dogmático, das circunstâncias históricas nas quais ele surge.⁴⁹

A presença reiterada do sujeito, e que Meschonnic associa principalmente ao que ele chama de poema (que pode estar em poemas propriamente ditos e fora deles também), fica obscurecida em Wittgenstein, por mais que ele fale em *forma de vida*, um conceito que se aproxima da subjetividade a que Meschonnic se refere, enquanto matriz dos jogos de linguagem, mas não tem a mesma centralidade. O que há em comum entre a forma de vida wittgensteiniana e a forma de vida meschonniciana é que nenhum dos dois conceitos se refere ao sujeito individual, psicológico e ambos buscam aproximar linguagem e vida. Meschonnic foca o corpo como local de construção também da linguagem pelo sujeito. Segundo Bedetti (1988), ao introduzir o pensamento de Meschonnic:

O ritmo no discurso expõe o sujeito (*sujet d'enonciation*) por meio de uma linguagem corporal, especialmente naquela atividade de linguagem a que chamamos poesia. Seres humanos pensam com todo o corpo, e certamente é mais fácil identificar tal linguagem corporal na fala e na postura do que no discurso escrito. Mas mesmo no discurso, quanto maior o papel do ritmo, maior é a completude do corpo. Porque sua linguagem é a que melhor retém o ritmo do corpo e impõe percepções ainda não conceptualizadas pela cultura, a poesia é o modo de significação que mais diz, e que mais transforma os modos de significação.⁵⁰

Como diz Bedetti acima, essa subjetividade é crítica; em outras palavras: a marcação de oralidade por meio do ritmo na poesia tanto reproduz quanto critica jogos de linguagem estabelecidos: ela se reconhece em uma oralidade histórica e inventa ritmos próprios a um só tempo, estabelecendo uma tensão entre alteridade e identidade.

⁴⁹ Original: *Discourse, for Meschonnic, is the unresolved conflict between what shapes us culturally and what we do to escape being mere cultural products, between representation as communal activity, on the one hand, and, on the other, rhythm's individuation as a critical rather than dogmatic rendering of the historical circumstances in which it arises.*

⁵⁰ Original: *Rhythm in discourse exposes the subject (sujet d'enonciation) through a body language, especially in that activity of language we call poetry. Human beings think with their whole body, and certainly such body language is easier to grasp in speech and posture than in written discourse. Yet even in discourse, the larger the role of rhythm, the greater the fullness of body. Because its language has best retained rhythm from the body and imposes perception not yet conceptualized by culture, poetry is the mode of signifying that says the most, and most transforms the modes of signifying.*

A Tabela 1 abaixo resume, nas minhas palavras, e enquanto praticante reflexiva de tradução que busca bases teóricas adequadas à poesia, algumas aproximações encontradas entre as ideias de Wittgenstein e Meschonnic sobre linguagem:

Tabela 1. Aproximações conceituais entre Wittgenstein e Meschonnic

L. Wittgenstein (IF)	H. Meschonnic
<p>• Teorema W1: O significado está no uso.</p> <p>Corolário W1: Não existe significado discreto identificado como “conteúdo” transportável de um idioma a outro.</p>	<p>• Teorema M1: Não há separação entre significante e significado.</p> <p>Corolário M1: Significado não é um conteúdo e significante não é forma inerte ativada pelo conteúdo.</p> <p>Corolário M1.1: Não é possível “transportar” o significado de um significante em um idioma para seu “correspondente” em outro idioma.</p>
<p>• Teorema W2: O uso está subordinado a jogos de linguagem.</p> <p>Corolário W2: A tradução procura recriar um texto em outro idioma dentro do mesmo jogo de linguagem.</p>	<p>• Teorema M2: A linguagem não fala sobre o mundo, ela faz algo no mundo.</p> <p>Corolário M2: O texto traduzido faz no mundo algo análogo ao que faz o texto original.</p>
<p>• Teorema W3: Jogos de linguagem são práticas estabelecidas por formas de vida.</p> <p>Corolário W3: O jogo de linguagem só faz sentido se é jogado, ou seja, é sustentado por uma tensão dinâmica.</p>	<p>• Teorema M3: A linguagem não pode ser dividida entre oral e escrita: há oralidade no escrito e no falado.</p> <p>Corolário M4: A linguagem não “para” para ser analisada, ela só pode ser abordada, portanto, em estado de continuidade, em ritmo.</p>
Metáfora constitutiva: fisionomia	Metáfora constitutiva: voz

O conceito de metáfora constitutiva será discutido mais detidamente na seção 2.5, mas acrescentei essas duas classificações a cada autor para grifar uma diferença em meio às semelhanças estabelecidas na Tabela 1. Enquanto Wittgenstein, ao longo das IF, recorre à fisionomia dos jogos, ou seja, à importância de *olhar* para a linguagem em uso, Meschonnic desenvolve suas ideias em torno principalmente de aspectos *sonoros* da linguagem, seja escrita ou falada: voz, ritmo, oralidade. No entanto, como procurei mostrar nas seções anteriores, a fisionomia e o ritmo de que falam Wittgenstein e Meschonnic, respectivamente, não são conceitos correntes, ou seja, têm acepções próprias dentro do trabalho de cada um. São conceitos que têm uma constituição híbrida: a fisionomia, para Wittgenstein, não é somente um rosto; assim como o ritmo, para Meschonnic, não é somente uma cadência. Pode-se dizer que estabelecem, seja como for, acessos epistêmicos ao jogo de linguagem conceitual de cada um por meio de uma metáfora constitutiva, ou, pelo fato de a acepção literal *fazer parte* desses

conceitos, uma espécie de *metonímia* constitutiva. Faz parte do jogo de linguagem de cada um, do ritmo de cada um desses autores, e essa metonímia também estabelece uma tensão entre alteridade e identidade que nos permite acessar suas ideias.

2.4 Uma leitura do artigo “Modern Poetry” de Mina Loy

Para entender a forma de vida, isto é, a atividade poética que faz parte do contexto de produção de *Songs to Joannes*, passo a uma análise do artigo “Modern Poetry”,⁵¹ de Mina Loy, publicado em 1925. Em meio ao fervor dos *ismos* nas artes e na literatura (futurismo, surrealismo, dadaísmo, imagismo, cubismo e por aí vai), ela se coloca como uma artista polivalente dotada de olhar crítico. Suas observações sobre o momento em que vivia são parte integral de sua obra (inclusive na forma de uma série de poemas ecfásticos), e o artigo em questão apresenta algumas de suas ideias.

Como imigrante inglesa em Nova York, Mina Loy reconheceu a poesia americana como semeadora da modernidade na língua inglesa por conta de sua “vitalidade” (LOY, 1996, p. 157). Ela começa seu artigo, publicado em uma revista voltada ao público feminino, com uma observação de seu ambiente e seu tempo em que compara a recepção da nova poesia e do jazz, pois ambos representaram grandes quebras de paradigma nas linguagens da música e da escrita. Ela pergunta:

E por que o espírito coletivo do mundo moderno, do qual ambos [poesia e jazz] são reflexos, se reconhece unanimemente na nova música de instrumentos inauditos, e tão raramente na nova poesia de versos inauditos? (LOY, 1996, p. 157, tradução nossa)⁵²

A resposta que ela dá, que os ouvidos estão mais predispostos a captar o som da música, enquanto a conexão com o “som silencioso da poesia” requer um esforço muito maior (LOY, 1996, p. 157), isto é, a leitura de poesia e o contato com a linguagem *em grau máximo* não são tarefas passivas. A linguagem da poesia moderna nos obriga a trabalhar a escuta para que sua voz ressoe.

⁵¹ Publicado na revista *Charm* em 1925 (ano 3, vol. 3, pp.16-17) e depois republicado na edição de Roger L. Conover de *The Lost Lunar Baedeker* (Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1996), p. 157.

⁵² Original: *and why has the collective spirit of the modern world, of which both are the reflection, recognized itself unanimously in the new music of unprecedented instruments, and so rarely in the new poetry of unprecedented verse?*

Loy aborda tanto recepção quanto criação de poesia quando declara que “toda leitura é a evocação do discurso” e acrescenta que “a estrutura de toda poesia é o movimento que uma individualidade ativa faz ao se expressar” (LOY, 1996, p. 157)⁵³. Ao contemplar esses dois locais de ação poética – o leitor e o criador – ela estabelece a ideia de que há um entendimento moderno em potencial do ritmo ao qual ambos estão predispostos, já que ele surge junto a grandes mudanças sociais e culturais da época (e principalmente nos Estados Unidos, segundo a autora). Essa relação inclui o leitor no processo de “modernização” da poesia em vez de proclamar o poeta como agente único de ruptura, ou seja, ela reconhece o aspecto comunitário, a forma de vida que possibilita a poesia, e a historicidade da linguagem.

A aproximação que faz Mina Loy entre ritmo e poesia, no entanto, não é mera analogia com os movimentos da música: ela também – como imigrante, inclusive – reconhece a influência cosmopolita de outras línguas e culturas com suas cadências sobre os novos movimentos da poesia, principalmente o verso livre. Sua fórmula para esse amálgama é: “[a língua inglesa] enriquecida e variegada com a estrutura gramatical e inflexão vocal de várias raças, perfazendo uma nova liga com a expressão tempo-é-dinheiro fundante dos Estados Unidos”⁵⁴ (LOY, 1996, p. 158, tradução nossa). Complementando essa ideia, ela observa que, em Manhattan, “cada voz balança de acordo com o ritmo triplo de sua raça, sua cidadania e sua personalidade”⁵⁵ (LOY, 1996, p. 159, tradução nossa).

Ao propor a influência da música e da cultura cosmopolita sobre a poesia, Loy reconhece esse gênero textual como uma forma de expressão, ou performance, dos ritmos da vida de acordo com a expressão singular de bagagem cultural, histórico pessoal e idiossincrasias do poeta. É também um jogo permanente entre alteridade e identidade. Loy completa essa ideia ilustrando como o elemento da diversidade introduz não somente um repertório mais amplo como também a agilidade resultante da alternância entre idiomas, sotaques e costumes que resulta em expansão da linguagem:

Pode parecer impossível invocar a relação entre a expressão do mais erudito dos poetas modernos e de um eslavo adolescente [vendendo mandarinas] em um mercadinho na First Avenue. [...] E se o ouvido que ouviu o maior número de sons há

⁵³ Trechos originais: *all reading is the evocation of speech e the structure of all poetry is the movement that an active individuality makes in expressing itself.*

⁵⁴ Original: *[English] enriched and variegated with the grammatical structure and voice-inflection of many races, in novel alloy with the fundamental time-is-money idiom of the United States.*

⁵⁵ Original: *[...] every voice wings to the tripe rhythm of its race, its citizenship and its personality.*

de ter o maior repertório para escolher na hora de se autoexpressar, ambos tiveram amplo aprendizado em flexibilidade de frases.⁵⁶ (LOY 1996, p. 159, tradução nossa)

Na reta final do ensaio, Loy argumenta que um poema tem sua própria realidade, o que ela enxerga como a singularidade de um texto produzido por alguém que tem seu próprio “contato independente com a natureza”⁵⁷, possivelmente entendendo “natureza” enquanto realidade objetiva filtrada pelo subjetivo, já que ela acrescenta que “cada [poeta] tem uma personalidade diferente em sua *percepção* [da natureza]”⁵⁸ (LOY, 1996, p. 160, tradução nossa, grifo nosso).

Apresento aqui alguns comentários sobre excertos selecionados do artigo, de forma que considero vantajosa tanto à tradução da poesia de Mina Loy quanto à discussão da fundamentação conceitual deste trabalho:

mais do que ler poesia temos de escutar a poesia (p. 157, tradução nossa)⁵⁹

toda leitura é a evocação do discurso; a diferença em nossa abordagem, então, na leitura de um poema ou de um jornal é que nossa atitude ao ler o poema deve ser antes a de escutar e olhar para uma canção ilustrada. (p. 157, tradução nossa)⁶⁰

Aqui, Loy aproxima poesia e som, e ao passar do discurso a uma analogia com a música, ela apresenta o poema como algo dinâmico, uma evocação não somente das características verbais do discurso, mas também sua forma (“canção ilustrada”) e seu som. O uso de “evocação” nesse trecho parece sugerir que, na leitura de um jornal, o discurso evocado chama menos atenção à sua voz e suas imagens do que o discurso do poema, ou seja, o reconhecimento de um jogo de linguagem poético “ativa” a escuta.

a estrutura de toda poesia é o movimento que uma individualidade ativa faz ao se expressar.

ritmo poético, de que todos falamos tanto, é o mapa de um temperamento⁶¹

⁵⁶ Original: *You may think it impossible to conjure up the relationship of expression between the high browest modern poets and an adolescent Slav [selling mandarines] in a retail market on First Avenue. [...]. And, that the ear that has listened to the greatest number of sounds will have the most to choose from when it comes to self-expression, each has been liberally educated in the flexibility of phrases.*

⁵⁷ Original: *[a]n independent contact with nature.*

⁵⁸ Original: *[...] each has a different organic personality for perceiving [her].*

⁵⁹ Original: *more than to read poetry we must listen to poetry.*

⁶⁰ Original: *all reading is the evocation of speech; the difference in our approach, then, in reading a poem or a newspaper is that our attitude in reading a poem must be rather that of listening to and looking at a pictured song.*

⁶¹ Original: *the structure of all poetry is the movement that an active individuality makes in expressing itself e poetic rhythm, of which we have all spoken so much, is the chart of a temperament.*

(p. 157, traduções nossas)

A introdução da palavra “ritmo” nos excertos acima acontece logo depois da asserção de que esse movimento de que ela fala está na própria estrutura da poesia. A palavra “mapa” (ou “gráfico”, já que ela usa *chart*) também indica esse papel estrutural, e um sujeito é introduzido antes como uma “individualidade ativa” e como um “temperamento”. Ou seja, mesmo se tratando de verso livre, ela reconhece o ritmo como presente, como assinatura de subjetividade.

Veremos que é possível reconhecer o trabalho de cada um dos poetas modernos pelo andar de sua mentalidade. (p. 157, tradução nossa)

compasso espontâneo de sua resposta à vida (p. 157-8, tradução nossa)⁶²

Aqui, Loy novamente sublinha o aspecto subjetivo da escrita ao reconhecer que experiência e personalidade incorrem sobre a construção do poema. As palavras que ela escolhe – “mentalidade” e “compasso espontâneo” – podem ser indicativos de uma *prototeoria* do poema que reconhece o ritmo enquanto aspecto estrutural (como ela também sugere nos trechos anteriores). Aqui, mentalidade – ou personalidade – pode ser lida como a força determinante que torna o ritmo algo singular. Em outras palavras: todas as marcas de subjetividade presentes na vida de um autor, incluindo a própria história da literatura, a cultura do autor e sua relação com outras culturas, estão embutidas em sua escrita, quer dizer, se tornam a oralidade de um poema e sua força estruturante.

É aí que mora a relação entre um suposto mundo externo e o mundo do poema: ainda que o poema tenha sua oralidade singular, ela existe em relação constante e inextricável com todo o resto, com o mundo. Quando Loy escolhe usar a palavra “espontâneo”, há a sugestão de um entendimento de que, ainda que a poeta seja precisa em sua construção deliberada de um poema, ali existe uma espontaneidade de gesto, uma *memória muscular* capaz de manter o ato da escrita dinâmico e em relação contínua com o mundo.

Essa linguagem composta é uma linguagem muito viva, você fala e assim ela cresce.⁶³
(p. 159, tradução nossa)

⁶² Original: *It will be found that one can recognize each of the modern poets' work by the gait of their mentality e spontaneous tempo of their response to life.*

⁶³ Original: *This composite language is a very living language, it grows as you speak.*

A referência de Loy ao renascimento da poesia que somente poderia ocorrer em um lugar tão diverso e dinâmico quanto Manhattan (LOY, 1996, p. 158) – ou seja, um contexto que produziu mais de um dialeto local – expressa a ideia de que a linguagem está em constante evolução como parte indissociável do mundo. A tradição da poesia até o final do século XIX colocava a linguagem poética como uma espécie de figuração idealizada do mundo. A motivação por trás do ensaio de Loy parece ser justamente a de apresentar uma nova poesia que introduz algo novo no mundo, que participa do mundo sem idealizá-lo.

Ao ler poesia moderna, é preciso evitar que se deixe meras excentricidades técnicas ou perturbações gramaticais tirarem a atenção da questão principal, que é chegar à realidade do poema. Temos de nos lembrar que essa estranheza aparente é inevitável quando qualquer escritor estabeleceu um contato independente com a natureza: a cada um ela deve se mostrar de uma nova maneira, pois cada um tem uma personalidade orgânica diferente para percebê-la. (p. 160, tradução nossa)⁶⁴

O poema, portanto, ao introduzir algo novo no mundo que é produto de uma subjetividade ativa, se torna uma máquina capaz de produzir realidades novas e em constante mudança. A imagem que Loy faz da “realidade de um poema” insuflada por uma “linguagem viva” (ou língua viva) sugere, portanto, não uma realidade estática, não um microcosmo para cada poema, mas uma máquina viva (nossas palavras, lembrando da ideia de movimento incessante de criação do poema pelo sujeito e criação do sujeito pelo poema). Loy acrescenta:

Quando as pequenas polêmicas sobre o que é permissível na arte evaporarem, sempre vamos nos dar conta de que a estranheza aparente desaparece com elas no aspecto amplo do trabalho que tem a qualidade eterna comum a toda arte verdadeira.⁶⁵ (LOY, 1996, p. 160, tradução nossa)

Qualquer obra, portanto, que opera como uma máquina viva, pode se tornar eterna ao assumir seu status enquanto parte integral e constitutiva do mundo e não mera representação ou simples simulacro.

Williams me lembra de uma distinção que é necessário fazer ao falar de poetas modernos. Aqueles de quem eu falei são poetas de acordo com o velho assim como o

⁶⁴ Original: *In reading modern poetry one should beware of allowing mere technical eccentricities or grammatical disturbances to turn us from the main issue which is to get at the poem's reality. We should remember that this seeming strangeness is inevitable when any writer has come into an independent contact with nature: to each she must show herself in a new manner, for each has a different organic personality for perceiving her.*

⁶⁵ Original: *When the little controversies over what is permissible in art evaporate, we will always find that the seeming strangeness has disappeared with them in the larger aspect of the work which has the eternal quality that is common to all true art.*

novo crivo; existem outros que são poetas somente de acordo com o novo crivo. Eles são liderados pelo doutor, Carlos Williams. Eis o poeta cuja expressão deriva de sua vida. Ele é médico. Ele ama simples fatos. Ele também é um poeta, ele tem de recriar tudo à sua moda. Como ele concilia esses dois eus?

Williams faz um poema a partir de um simples fato – só mostrando algo que ele percebeu. O médico deseja que você saiba o quanto aquele fato é rigorosamente o que é. Mas o poeta gostaria que você percebesse tudo o que aquilo significa para ele, e assim joga aquele simples fato no papel de tal maneira que se torna parte da própria natureza de Williams, assim como a própria coisa. Esse é o novo ritmo.⁶⁶ (p. 160-1, tradução nossa)

Loy apresenta, nas passagens acima, sua versão do mesmo instinto intelectual expresso por muitos outros poetas e pensadores: o de que cada poeta tem sua própria linguagem, por assim dizer, ou ao menos sua própria gramática. O que ela parece afirmar é que, da mesma maneira que a própria natureza do autor dá forma à sua oralidade escrita, o texto, por sua vez, também dá forma à natureza (e natureza, aqui, inclui o próprio autor). Essa relação de reciprocidade pode ser uma chave para entender o que Mina Loy fez com seu uso específico de pontuação, espaçamento e dos ritmos irregulares do verso livre: uma atualização (ou modernização, o que pode-se dizer que é um tipo de historicização) da poesia modelada segundo a oralidade que, por sua vez, formou seu estilo. Nesse movimento recíproco, a oralidade não é mais um simulacro do falado, mas se torna própria do poema (ou do estilo da autora), pertence à atividade de expansão da realidade por meio da linguagem que a poesia opera. Segundo Burke (1996),

[Mina] logo viria a observar que ela sempre havia abordado a língua inglesa como se tivesse de ser reinventada. “Eu tentei fazer uma língua estrangeira”, ela escreveu, “porque o inglês já tinha sido usado.” [...] Em 1927, no entanto, Mina acreditava que Gertrude [Stein] havia conseguido fazer em prosa o que ela estava tentando fazer em poesia – ela havia alienado o inglês de si mesmo e o feito soar como traduzido.⁶⁷

⁶⁶ Original: *Williams brings to me a distinction that it is necessary to make in speaking of modern poets. Those I have spoken of are poets according to the old as well as the new reckoning; there are others who are poets only according to the new reckoning. They are headed by the doctor, Carlos Williams. Here is the poet whose expression derives from his life. He is a doctor. He loves bare facts. He is also a poet, he must recreate everything to suit himself. How can he reconcile these two selves? e Williams will make a poem of a bare fact — just show you something he noticed. The doctor wishes you to know just how uncompromisingly itself that fact is. But the poet would like you to realize all that it means to him, and he throws that bare fact onto paper in such a way that it becomes a part of Williams’ own nature as well as the thing itself. That is the new rhythm.*

⁶⁷ Original: *[Mina] would soon observe that she had always approached English as if it had to be reinvented. “I was trying to make a foreign language,” she wrote, “because English had already been used.” [...] In 1927, however, Mina believed that Gertrude [Stein] had accomplished in prose what she was trying to do in poetry— she had estranged English from itself and made it read as if it were in translation.*

Essa invenção, ou até mesmo expansão da língua – e do mundo – que Loy tenta operar por meio da poesia, e que Burke diz que faz o texto “soar” como traduzido, não deixa de ser também um reflexo das línguas e culturas com as quais Mina tem contato próximo em toda sua vida: inglês (britânico e americano), francês, alemão, italiano, algo que deve ter reforçado sua ideia de que o “caldeirão” cultural de Nova York influencia a invenção da nova poesia. Outro aspecto relacionado à exploração do desconhecido pelas artes é sugerido por Burke (1996) quando ela comenta que Loy “entendia que ‘dissertações científicas não reverberam – porque falta nelas o elemento de correr riscos – que a arte e a vida têm.’”⁶⁸ Em sua obra, a presença de um vocabulário de expansão, oceano, explosão é frequente, assim como em sua vida invenção tem um papel central: tanto nas experimentações poéticas quanto em suas criações materiais (luminárias, roupas, jogos, decorações e até mesmo uma fórmula de tinta).

Tanto Mina Loy quanto Meschonnic indicam a invenção como aspecto forte da poesia, como procuramos mostrar anteriormente. No caso de Wittgenstein, isso não fica claro nas IF, mas Marjorie Perloff identifica essa ideia em seus outros escritos. Perloff (2004) cita o trecho 160 de *Zettel*: “Como a música fala. Não se esqueça de que um poema, embora seja composto na linguagem da informação, não é usado no jogo de linguagem de dar informação.”⁶⁹ E acrescenta:

O poético [...] não é, para Wittgenstein, uma questão de elevação, de remover a linguagem de seu uso cotidiano por meio de um dispositivo adequado de tropo ou retórica. O que faz a filosofia ser poética é seu potencial para invenção [...]. (tradução nossa)⁷⁰

Para Perloff (2004), ao declarar em *Cultura e Valor* [CV 24] que somente se deve fazer filosofia como poesia, Wittgenstein, mesmo dizendo que não foi bem sucedido nessa tarefa, está defendendo que na filosofia deve haver invenção – não de novas palavras, mas de novas formas de usar palavras corriqueiras para dar a ver que diferentes contextos geram diferentes significados. Usando aqui o próprio repertório de Wittgenstein, me parece que ele

⁶⁸ Original: [...] understood “that scientific dissertations fall flat—because they lack the element of taking risks – that art & life have.”

⁶⁹ Original Anscombe: *The way music speaks. Do not forget that a poem, even though it is composed in the language of information, is not used in the language-game of giving information.*

⁷⁰ Original: *The poetic, as I remarked earlier, is not, for Wittgenstein, a question of heightening, of removing language from its everyday use by means of appropriate troping or rhetorical device. Rather, what makes philosophy poetic is its potential for invention [...].*

estava dizendo que a poesia, assim como a filosofia, é capaz de inventar novos jogos de linguagem.

2.5 Acessando poesia, traduzindo poesia

Depois de estabelecer as principais bases conceituais deste trabalho e ao mesmo tempo relacioná-las à tradução de poesia, passo a um exame mais detido sobre o que propus chamar de teorias de trabalho como principal “mecanismo” da prática teórica de tradução de poesia. Uma das suposições que se faz popularmente sobre poesia é a de que é um tipo de texto hermético, subjetivo, que trata de emoções e sensações particulares do autor; passível de interpretação, mas desafiadoramente abstruso. Se vê inclusive afirmações por aí de que a tradução de poesia é impossível. Afinal, quando se assume que tradução supõe transmissão de significado, esse significado tem de ser visto como algo identificável, acessível. Todavia, nem sempre se consegue *firmar* um significado ou identificar algo na língua de chegada que “corresponda” à língua de partida. Nem sempre se consegue firmar um significado sequer na leitura, mesmo antes de passar à tradução. É importante questionar se essa dificuldade ocorre porque o significado é subjetivo, ou mesmo elaborar o que se entende por subjetividade, para entender melhor essa questão e, conseqüentemente, o processo de ler e traduzir poesia. Algo que tanto Wittgenstein quanto Meschonnic (e Mina Loy) discutem, cada qual à sua maneira, como vimos, é justamente como a subjetividade opera na linguagem.

Como exercício para pensar a subjetividade, podemos nos deter um pouco nessa noção lugar-comum de que a poesia é subjetiva, pessoal, e que só o autor sabe seu “significado”. Todavia, ainda que um poema possa fazer coisas com a linguagem que soam abstrusas aos leitores, pelo menos à primeira vista, a linguagem usada é de uso comum, mesmo que o poema supostamente “assinale” diferentes significados às palavras ali presentes. Voltando a Wittgenstein e sua crítica ao significado privado, em uma das passagens (talvez não intencionalmente) mais cômicas, porém interessantes, das IF, ele argumenta:

261. Que razão temos para chamar de “S” o signo de uma sensação? Pois “sensação” é uma palavra de nossa linguagem comum, e não de uma linguagem que só eu entendo. Então, o uso dessa palavra pede uma justificação que todos possam entender. – E também não ajudaria dizer que ela não precisa ser uma sensação; que quando ele escreve “S”, ele tem algo – e isso é tudo o que pode ser dito. “Tem” e “algo” também pertencem à nossa linguagem comum. – Então, no final, quando uma pessoa está praticando filosofia, ela chega ao ponto em que vai querer simplesmente emitir um som indistinto. – Mas um tal som é uma expressão somente na medida em que ocorre

em um jogo de linguagem particular, que agora terá de ser descrito. (1967, tradução nossa)⁷¹

Ele leva às últimas consequências a ideia de uma linguagem privada, ou de assinalar significados privados a palavras de uso comum, para demonstrar que ela não se sustenta. Para Wittgenstein, para existir a ideia de significado, é preciso haver uso. Assim, se uma suposta linguagem privada não tem significado, ela pode ser chamada de linguagem ainda? A tradução de poesia, então, numa perspectiva wittgensteiniana, deve encontrar algum acesso aos jogos de linguagem tão peculiares que encontramos nas literaturas de invenção, por mais abstrusos (e “subjetivos”) que possam parecer, por meio do exame dos jogos de linguagem envolvidos, e até mesmo das formas de vida que os criaram.

Sob uma perspectiva meschonniciana semelhante, a interpretação popular de que a linguagem poética é pessoal (isto é, privada) deve ser uma confusão básica: a linguagem utilizada é, seja como for, de acesso “público.” A linguagem, nesse sentido, é mais antropológica do que psicológica, e é imbuída de historicidade e subjetividade – é intersubjetiva. A subjetividade na poesia, portanto, não é uma característica daquilo que é privado. Em *Ethics and Politics of Translating* (2007), Meschonnic constrói um argumento propondo uma redefinição de “poema”, segundo o qual

Eu chamo de poema a transformação de uma forma de vida por uma forma de linguagem e a transformação de uma forma de linguagem por uma forma de vida, ambas inseparavelmente, ou mesmo a invenção da vida com e por meio da invenção da linguagem, ou a intensidade máxima da linguagem. Vida no sentido de vida humana.⁷² (2007, p. 50, tradução nossa)

Nesse ponto, ele se aproxima da “linguagem carregada em grau máximo” de Pound, e reconhece que não há como separar linguagem de forma de vida, assim como Wittgenstein. Para Meschonnic, o conceito de signo não só separa a linguagem do mundo (e, assim, pressupõe uma precedência do mundo sobre a linguagem) como também separa a linguagem entre forma

⁷¹ Original Anscombe: 261. *What reason have we for calling "S" the sign for a sensation? For "sensation" is a word of our common language, not of one intelligible to me alone. So the use of this word stands in need of a justification which everybody understands.—And it would not help either to say that it need not be a sensation; that when he writes "S", he has something—and that is all that can be said. "Has" and "something" also belong to our common language.—So in the end when one is doing philosophy one gets to the point where one would like just to emit an inarticulate sound.—But such a sound is an expression only as it occurs in a particular language-game, which should now be described.*

⁷² Original Boulanger: *I call poem the transformation of a form of life by a form of language and the transformation of a form of language by a form of life, both inseparably, or even the invention of life with and through the invention of language, or the maximum intensity of language. Life in the sense of human life.*

e conteúdo. Nessas duas ordens, o que falta é a vida, ou seja, a subjetividade que aparece no texto como ritmo. Ele diz: “O signo produz uma antropologia da totalidade, ou de totalizações tais que, a cada vez, um mais um é igual a tudo, como forma e conteúdo são iguais o todo do signo. Mas o poema é o sujeito infinito, e significado infinito”⁷³ (2007, p. 51, tradução nossa). Ou seja, essa separação produz totalidades descontínuas, desconectadas entre si, que nada dizem sobre os seres de linguagem sem os quais ela sequer existiria.

Portanto, ele vai mais além do que Wittgenstein e sugere que essa inseparabilidade entre linguagem e forma de vida, e a máxima potência linguística da poesia, engendram uma subjetividade poética:

Ademais, ritmo como a organização do movimento da fala no discurso nos leva a postular um sujeito do poema. Eu chamo de sujeito do poema a subjetivização máxima, integral, de um discurso. Que se torna um sistema de discurso.⁷⁴ (2007, p. 68, tradução nossa)

Tenho então de apresentar [o que] chamo de sujeito do poema. E não é o autor, essa noção psicológico-legal, nem o indivíduo cuja mão apertamos, o que signifique com isso é a máxima subjetivização de um sistema de discurso, pelo qual a oralidade não é mais o som. O sujeito é o que escutamos. O sujeito é o que está sendo moldado, transformado. Uma especificidade e uma historicidade inventadas.⁷⁵ (2007, p. 97, tradução nossa)

Se houvesse uma linguagem privada, ela seria de fato intraduzível. Mas, pensando em outra noção de subjetividade em que o subjetivo não é privado – mais próxima do que propõe Meschonnic –, é preciso considerar a continuidade na linguagem, ou seja, o fato de que o todo de um texto não é a soma de suas partes, pois essa subjetividade imprime um ritmo capaz de dar voz ao texto, ou seja, torná-lo mais do que suas partes, produzir propriedades emergentes. Afinal, o poema

[...] faz o sujeito, transforma você em um sujeito. Primeiro, fundamentalmente, a quem quer que seja que está escrevendo o poema, mas também, e diferentemente, quem quer que seja que está lendo o poema e possivelmente é transformado por ele.

⁷³ Original Boulanger: *The sign produces an anthropology of totality, or of totalizations such that each time one plus one equals all, like form and content equal all of the sign. But the poem is the subject infinite, and meaning infinite.*

⁷⁴ Original Boulanger: *Also, rhythm as the organization of the movement of speech in discourse leads us to posit a subject of the poem. I call subject of the poem the maximal, integral subjectivization of a discourse. Which becomes a system of discourse.*

⁷⁵ Original Boulanger: *I must then submit [what] I call the subject of the poem. And it is not the author, this psychologico-legal notion, nor the individual whose hand we shake, what I mean by that is the maximum subjectivization of a system of discourse, by which orality is no longer sound. The subject is what we hear. The subject is what is being shaped, transformed. A specificity and a historicity invented.*

Se é um ato ético, um poema só é poema se ele é aquele ato ético transformando tanto uma vida quanto uma linguagem, e assim também transformando a ética: é uma ética agindo pela linguagem.⁷⁶ (2007, p. 50, tradução nossa)

Assim, a linguagem tal qual é vista por Wittgenstein e Meschonnic não é uma cifra na qual se codifica significados públicos e privados: *por causa* dela é que podemos desenvolver relações entre público e privado, e podemos inclusive *falar* em subjetividade e até mesmo contemplar a possibilidade de uma linguagem privada (embora se torne uma contradição em termos, já que a linguagem está em ação inevitavelmente quando se constrói qualquer conjectura). Mais ainda, como pontua Meschonnic acima, a linguagem quando poema é capaz de *criar* subjetividade, tanto em quem escreve quanto em quem lê (e certamente em quem traduz), não só no sentido psicológico, mas também, e principalmente, por uma espécie de *expansão relacional*. Um sujeito, assim como um conjunto de sujeitos, que lê poesia amplia seu repertório de relações semânticas, relações sonoras, relações visuais, relações cognitivas, relações figurativas, *ad infinitum*.

2.5.1 A prática teórica da tradução como acesso a jogos de linguagem

Como essas perspectivas pré-teóricas e teóricas se relacionam com a prática de fato, ou seja, com a tarefa de traduzir e sua descrição em um trabalho acadêmico como este? Se eu digo “parabéns” a alguém que faz aniversário, não estou fazendo a mesma coisa do que quando digo “parabéns”, depois de ver um copo de vidro se espatifar no chão, à pessoa a quem eu acabo de pedir que tome cuidado com o copo frágil. O *mesmo*, ou seja, “parabéns”, nesses dois casos, é ainda o mesmo? Sim e não: é preciso que se reconheça a identidade e a alteridade do termo para que se possa usá-lo em diferentes jogos de linguagem, como no cumprimento e no sarcasmo exemplificados. Podemos pensar em uma prática teórica de tradução de forma análoga: o *produto final* pode até ser o mesmo, caso seja acompanhado de uma descrição dessa prática ou não, assim como seria, em um certo sentido, o mesmo, se descrito usando termos wittgensteinianos, meschonnicianos ou de outro repertório conceitual. No entanto, o *processo* não é o mesmo, a *leitura* do texto original tendo em vista a descrição da prática teórica da

⁷⁶ Original Boulanger: [...] *makes the subject, it makes you the subject. First, fundamentally, whoever is writing the poem, but also, and differently, whoever is reading the poem and is possibly transformed by it. If it is an ethical act, a poem is only a poem if it is that ethical act transforming both a life and a language and thereby also transforming ethics: it is an ethics acting through language.*

tradução não é a mesma do que sem esse aparato. A postura com relação à linguagem (e a “teoria” enquanto atividade humana) também criam um contexto específico que modifica o processo de tradução, a descrição desse processo e a visão de quem lê essa descrição. Segundo Wilson (2012, pg. 91, tradução nossa):

Eu acredito que a tradução após Wittgenstein possa proceder de forma parecida. Wittgenstein seria mencionado como fonte e então aplicado. A escada é jogada fora (TLP 6.54). [...] Como Laura Cook (2007:xv) nota, aplicar Wittgenstein não é fazer conjecturas abstratas sobre o funcionamento de seus termos: seus termos são instruções de procedimento e não teorias abstratas.⁷⁷

Como bem observado por James Holmes *apud* Maria Tymoczko (2014: 40), há uma distinção entre produto e processo de tradução, e este trabalho procura discutir teoria e prática à luz do processo e não tanto do produto final da tradução de poesia. Ainda com Tymoczko (2014: 128):

A tradução é sempre um processo metonímico [...], e as maneiras pelas quais um tradutor representa um texto original, o transmite e tenta transculturá-lo serão sempre metonímicas. Embora tradutores sejam os agentes da construção de traduções, algumas das características metonímicas de uma tradução têm determinantes culturais relacionados a normas de tradução e conceptualizações específicas e esquemas visuais de tradução, assim como outros valores culturais. Outras metonímias resultam de decisões, interpretações, valores, objetivos e intervenções do tradutor.⁷⁸

Para Tymoczko, portanto, a tradução sempre fará várias negociações que envolvem representar a parte pelo todo ou o todo pela parte, ou mesmo representar por meio de elementos contíguos, isto é, ela estabelece várias relações de aproximação com o texto original – usando a minha tradução de um termo de Wilson (2012) baseado em Wittgenstein⁷⁹ –, em uma representação sondável. Um dos aspectos que estabelece relações de acesso entre um texto

⁷⁷ Original: *I think that translation after Wittgenstein can proceed in a similar way. Wittgenstein would be mentioned as a source and then applied. The ladder is thrown away (TL-P 6.54). [...] As Laura Cook (2007:xv) notes, applying Wittgenstein is not to muse in the abstract over how his terms work: the terms are instructions for procedure rather than abstract theories.*

⁷⁸ Original: *Translation is always a metonymic process [...], and the ways in which a translator represents a source text, transmits it, and attempts to transculture it will all be metonymic. Although translators are the agents of the construction of translations, some of the metonymic features of a translation have cultural determinants related to translation norms and specific conceptualizations and image-schemas of translation, as well as other cultural values. Other metonyms result from translators' decisions, interpretations, values, goals, and interventions.* É importante aqui também sublinhar que representação, transmissão e transculturação, para Tymoczko, não são atributos da tradução, mas sim modos de operar mais amplos que podem se sobrepor, interseccionar e alternar em processos tradutórios.

⁷⁹ O termo usado por Philip Wilson é *surveyable representation*, uma tradução dele do original *übersichtliche Darstellung*, traduzido por G.E.M. Anscombe como *perspicuous representation* (WILSON, 2012, p. 54-5).

original e sua representação, é o que George Lakoff e Mark Johnson chamam de “metáfora conceitual” (1980).

Existem inúmeras expressões consolidadas em uma língua que são frequentemente empregadas pelos falantes como literais cujo suporte é a metáfora. Os verbos “ganhar” e “perder” e os substantivos “ataque” e “estratégia”, por exemplo, são comumente usados na língua portuguesa quando se menciona uma discussão: “Helena ganhou o debate e ainda fez a contagem de corpos”, “Júlio começou a discussão com estratégia defensiva, mas acabou partindo para o ataque”. Segundo Lakoff & Johnson (1980), esse uso tem origem na metáfora subjacente *discussão é guerra*. O que eles propõem é que a forma pela qual entendemos conceitos e navegamos cognitivamente o mundo é a forma da metáfora, ou seja, *umas coisas em termos das outras*. Embora seu esforço de mapear tal tipo de ocorrência deixe clara a centralidade dessa figura de linguagem para o desenvolvimento de uma língua, eles usam como exemplos principalmente metáforas mortas, ou seja, que já estão de tal maneira incorporadas ao rol de expressões familiares que permitem teorias de significado tais quais as que decorrem de expressões literais.⁸⁰ Não é preciso revolver túmulos, no entanto, para falar de usos não-poéticos da metáfora, pois esse recurso é usado criativamente em qualquer faceta da linguagem, ou seja, metáforas vivas são criadas a todo momento, seja em poesia ou não.

Assim, pode-se usar metáforas para expressar ideias antes não formuladas, como ocorre com teorias científicas (por exemplo: supercordas, a Terra como organismo vivo etc). Metáforas podem ser criadas ou adaptadas segundo a necessidade comunicativa do falante, como no exemplo “Até a eleição de 2010, muitos termos estão sendo riscados dos mapas das campanhas do governo e da oposição (...)”⁸¹, onde é usada a expressão “riscar do mapa,” que é frequente e poderia obedecer regras semânticas usuais. Porém, mais à frente no texto, a autora vai mais longe: “Agora, o termo já está praticamente riscado, esquecido e enfiado debaixo da cama da campanha tucana (...)”, o que configura uso criativo de expressões metafóricas que não podem ser consideradas mortas (*enfiado debaixo da cama*).

⁸⁰ Alguns outros exemplos: *Entender é ver* (“não consigo ver como isso é possível”), *Ideias são pessoas* (“aquela ideia de Antonio nasceu durante sua viagem à Alemanha”), *Teorias são edifícios* (“André construiu sua teoria pacientemente, pedra sobre pedra”) etc.

⁸¹ CANTANHÊDE, Eliane. Riscados do mapa. *Folha Online*. Brasília, 12 dez. 2009. <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/elianecantanhede/ult681u660395.shtml>> Data de acesso: 4 ago 2020.

O entendimento do que é metáfora muitas vezes também recai na separação entre forma e conteúdo, e se apoia na possibilidade de que o significado, ou conteúdo, possa ser “transportado”⁸². A palavra metáfora é definida, por exemplo, no dicionário online Dicio, como:

Figura de linguagem em que há uma transferência do significado de uma palavra para outra, por meio de uma comparação não explícita: a paixão queimou-me; nervos de aço; dar asas a imaginação.⁸³

Embora esse tipo de explicação seja útil didaticamente, ele não esgota o que a metáfora faz. Nele próprio ocorre uma manobra recursivamente metafórica, ou seja, ele recorre a si próprio ao usar a metáfora de “transporte” para explicar como metáforas funcionam. Ainda assim, é uma explicação que permite *acesso epistêmico* ao que entendemos por metáfora, ou seja, é uma metáfora constitutiva, um elemento cuja referência não seria considerada literal, mas que permite a construção, e, conseqüentemente, o entendimento, de um conceito. A metáfora, portanto, é capaz de criar representações sondáveis e até mesmo de consolidar usos – isto é, significados – na linguagem.

A imagem do “transporte” de significado, no entanto, não é exaustiva, pois nem sempre é possível mapear correspondências exatas entre uma frase metafórica e *como ela seria se fosse literal*. Adoto aqui o pressuposto teórico (bastante wittgensteiniano e meschonniciano) de que a linguagem humana não é composicional, isto é, ela não é um conjunto de significantes (formas) para os quais se mapeia significados (conteúdos) em um dicionário a partir do qual se pode compor um conjunto finito de frases com sentido. Além disso, assim como os verbetes do dicionário não são espelhos de “componentes” do mundo, um texto original e sua tradução não são espelho um do outro. Como pontuam Wittgenstein e Meschonnic, a linguagem só tem sentido pelo uso, o significado é dinâmico e as formas de vida que a usam não recorrem o tempo todo a um dicionário.

Apresentei a ideia de metáfora enquanto operação de entendimento linguístico em paralelo à ideia de tradução como metonímia de Tymoczko (2014) para mostrar como esses jogos (em sentido wittgensteiniano, porém amplo, de jogos que “contêm” jogos) linguístico-cognitivos, por assim dizer, são *características* das formas de vida que envolvem linguagem

⁸² A ideia inclusive está na própria origem grega da palavra metáfora: (μεταφορά) *metaphorá* “transferência” ou “transposição”, de (μετά) *metá* “entre” justaposta a (φέρω) *phero*, “carregar”.

⁸³ Metáfora. Dicionário Online de Português. Disponível em <http://www.dicio.com.br/metaphora/>. Data de acesso: 4 ago 2020.

humana e trabalham com o significado de forma dinâmica, relacional, que não fica confinada à dualidade forma-conteúdo.

Volto, então, à ideia de representação sondável e de que a linguagem é usada de forma relacional, e não composicional. Assim, posso assumir que é possível haver acesso epistêmico em duas ordens de coisas que acontecem na tradução de poesia: 1. A leitura para tradução e 2. O processo de tradução. Em 1, é preciso haver acesso epistêmico entre o que está escrito no texto de partida e o tradutor. Em 2, é preciso haver uma relação de acesso entre a leitura para tradução do texto de partida e o texto de chegada. Esse acesso é possível no contexto de um jogo de linguagem compartilhado, e da forma de vida a que se chama tradução. Essa forma de vida envolve – pelo menos no recorte específico deste trabalho – uma capacidade que é prática e teórica a um só tempo: ela depende de teorias de trabalho sobre o jogo de linguagem em que se insere o texto de partida e da prática heurística de jogar esse jogo em outra língua e criar relações cogentes entre os dois textos, ou seja, estabelecer semelhanças de família entre os textos (e acessos epistêmicos). Essas teorias de trabalho, como estabelecido no capítulo 2, são nada mais do que propostas de “diretrizes” para traduzir um texto, ou mesmo a suposição de diferentes “cenários” em que os termos podem ser usados, de forma a guiar as escolhas do texto traduzido. No decurso de um trabalho de tradução, nem sempre a tradutora vai estabelecer essas diretrizes (ou apresentar esses cenários) discursivamente, mas, frequentemente, essa teorização estará tacitamente embutida nas diferentes escolhas tradutórias feitas e nas muitas substituições que acontecem até que a tradução chegue a uma versão final. Neste trabalho, como já estabelecido na introdução, eu procuro explicitar as minhas teorias de trabalho para a tradução da primeira parte de *Songs to Joannes*, de Mina Loy, no capítulo 3 (p. 62).

A ideia de acesso epistêmico é importante aqui para pensar justamente o processo heurístico da prática teórica de tradução, que envolve um ciclo iterativo de leitura, criação de teorias de trabalho, releitura, reformulação das teorias por abdução e escolha tradutória. Entre a leitura e a criação de teorias de trabalho, a tradutora tem de ter alguma forma de acesso epistêmico ao poema. Com base em Boyd (1993, p. 519), adota-se aqui a ideia de “metáfora constitutiva”, que ele apresenta como termos metafóricos que um estudo (geralmente científico) usa para fazer entender algo ou como designativo temporário quando não existe ou não foi criado um termo dedicado. Como exemplo do que seria uma metáfora constitutiva, podemos lembrar do próprio Wittgenstein: “jogo de linguagem” é uma designação metafórica que ele propõe para oferecer acesso epistêmico a seu repertório filosófico sobre a linguagem.

O significado de uma expressão usada em uma metáfora constitutiva, portanto, não é considerado literal, por assim dizer, mas opera um tipo de referencialidade que dá acesso

epistêmico a um ou vários conceitos (não se trata de referência estática, pode mudar ou se expandir). Nas palavras de Boyd, é possível

[...] tratar expressões metafóricas referencialmente sem ignorar a intuição forte de que é improvável que essas expressões sempre se refiram a um único tipo definido. A ideia de que termos metafóricos em metáforas teórico-constitutivas bem-sucedidas têm de ser bem compreendidos referencialmente, mas talvez como dando *acesso epistêmico* a mais de um tipo, resulta em uma compreensão que a visão de referência como acesso epistêmico determina para termos teóricos em geral.⁸⁴ (1993, p. 519, grifo nosso, tradução nossa)

Pensando a própria ideia de “metáfora constitutiva” como, por sua vez, metáfora constitutiva para o funcionamento das teorias de trabalho envolvidas na prática teórica da tradução, é possível dizer que, ainda que partes de um texto poético sejam difíceis de acessar por conta de referências perdidas, mudanças linguísticas pouco estudadas ou outros motivos, o que se espera de uma boa tradução é que ela ofereça um valor heurístico suficientemente alto, ou seja, que a solução oferecida pela tradutora tenha algum tipo de relação possível e cogente com o texto de partida, algo comparável às relações metafóricas e metonímicas entre conceitos (lembrando da metáfora conceitual de Lakoff & Johnson) e entre termos: umas coisas em termos das outras. Ou seja, a solução utilizada deve estar dentro do jogo de linguagem do poema, e as “regras” do jogo correspondem a relações de acesso epistêmico a ele.

O tipo de mecanismo que acontece em metáforas constitutivas é adequado para explicar como funciona a leitura para tradução, ou seja, a formação de teorias de trabalho para tradução, porque metáforas constitutivas geram *representações sondáveis* de referências que são dinâmicas, cambiáveis, maleáveis, frequentemente abstratas. O funcionamento do cérebro, por exemplo, é complexo e ainda há muito o que se entender sobre ele. Por muito tempo, o computador como metáfora para processos mentais serviu de acesso epistêmico ao funcionamento do cérebro, uma ferramenta linguístico-conceitual que permitiu que se falasse sobre algo incógnito (ou cujos “efeitos” ou resultados são conhecidos, mas não os processos).

Na prática teórica de tradução, o que se teoriza sobre o texto e como ele é descrito são formas de criar acesso epistêmico ao texto de partida, o que é diferente de interpretação. A interpretação forma uma teoria psicológica, histórica, sociológica, e por aí vai, do poema

⁸⁴ Original: [...] treat metaphorical expressions referentially without ignoring the strong intuition that it is unlikely that such expressions always refer to a single definite kind. The view that the metaphorical terms in successful theory-constitutive metaphors should be understood referentially, but perhaps as affording epistemic access to more than one kind, amounts to an understanding that the epistemic-access account of reference dictates for theoretical terms generally.

enquanto “veículo” de uma mensagem, enquanto que o acesso epistêmico busca formar uma representação sondável, isto é, busca “fazer ver”, ao leitor, no texto, o engenho poético ali presente. Wilson (2012, p. 56, tradução nossa) lembra esse “fazer ver” wittgensteiniano nos seguintes trechos:

Wittgenstein, no trecho 118 de *Philosophy of Psychology – A Fragment*, introduz o conceito do “se dar conta de um aspecto”, que pode ser útil na análise de como as pessoas podem abordar o literário. Ele distingue se dar conta de um aspecto de “enxergar continuamente um aspecto”.⁸⁵

A experiência de ver as coisas de forma diferente é comum. Anna pode enxergar uma nuvem como um castelo e a descrever assim para Chris, que não consegue entender do que Anna está falando, até que ele de repente diz “Ah sim!”⁸⁶

Esse tipo de acesso epistêmico a algo, que não é necessariamente referencial, ou pelo menos que tem uma referencialidade cambiável, momentânea, acontece com frequência em nosso uso da linguagem, em diversos jogos de linguagem. “Dar a ver” ou “se dar conta de” algo são representações sondáveis particularmente cogentes para a forma como acessamos metáforas, metonímia, linguagem poética, explicações sobre teorias científicas e por aí vai. Contemplando o que acontece na tradução, o texto traduzido pode “dar a ver” aspectos (imagéticos, metalinguísticos, formais, sonoros, de ideias) de formas semelhantes ao texto original. A escuta a que se refere Meschonnic é também um tipo de acesso epistêmico, uma disposição a “se dar conta” de algo por meio do ritmo, das marcas de oralidade.

A discussão de Boyd sobre metáfora constitutiva, assim como a ideia de metáfora conceitual de Lakoff & Johnson, são relevantes por oferecerem mais algumas pistas de como algo pode se dar a conhecer por meio de relações linguísticas. No caso de um texto que é também objeto de investigação (ou seja, uma investigação de um uso da linguagem desenvolvida por meio da linguagem), esse tipo de acesso epistêmico pode se confundir com interpretação de texto. Para a tradução de poesia, é importante não perder de vista a inseparabilidade do que se entende por “forma” e “conteúdo”, e, por isso, quem traduz deve resistir a interpretações limitadoras ao mesmo tempo em que pode formar teorias de trabalho para ter acesso epistêmico ao texto.

⁸⁵ Original: Wittgenstein, in PPF 118, introduces the concept of ‘the dawning of an aspect’ which can be helpful in analysing how people may approach the literary. He distinguishes the dawning of an aspect from ‘the continuous seeing of an aspect’

⁸⁶ Original: The experience of seeing things differently is a common one. Anna may perceive a cloud as a castle and describe it as such to Chris, who is unable to see what Anna is talking about, until he suddenly says, ‘Oh yes!’

A linguagem poética – e mesmo a “não-poética” – está sempre em movimento, portanto, práticas teóricas de significação e de tradução têm de ser analogamente flexíveis, ou seja, o significado (ou, wittgensteinianamente, uso) vai ser sempre uma “entidade histórica em processo”⁸⁷, emprestando a expressão de Boyd (1993: 527). Continuando a emprestar o raciocínio de Boyd (que ele usa, no entanto, para falar de linguagem científica), o significado não é uma entidade conceitual cujo conteúdo é *ditado pela estrutura causal do mundo*, mas sim, enquanto uso, significado é em si um fenômeno causal (historicamente “individuado”, para pontuar meschonnicianamente) no mundo (BOYD, 1993: 527, grifo meu). Para incluir uma tabela com o *moto* “tradução como prática teórica”, em diálogo com a Tabela 1, mas de forma mais paratática e não no formato teoremas/corolários, proponho na Tabela 2 uma substituição da metáfora “entre” como constitutiva do conceito “tradução” pela metáfora “junto” como acesso epistêmico ao conceito *agregado* “tradução”:

Tabela 2. “Junto” como metáfora constitutiva da tradução enquanto prática teórica

Tradução como algo “entre”	Tradução como algo “junto”
Equivalência	Representação sondável
Teoria leva à prática (linear)	Prática teórica (circular)
Decodificação (de referências fixas)	Acesso epistêmico (“referências” móveis ou ausência de referências identificáveis)
Significado (informar)	Uso (performar)
Simile (tradução como paráfrase do original)	Metáfora e metonímia (relações de figuração, contiguidade, isomorfia etc. relativas às particularidades do tradutor e do contexto)
Dicotomia original/tradução	Dialética original/tradução

⁸⁷ Minha tradução de *processlike historical entity*. É claro, no entanto, que “processlike” aqui é algo que se assemelha de alguma forma a um processo, ou seja, algo dinâmico.

3 Proposta de apresentação da prática teórica de tradução de *Songs to Joannes*

Como ensaio da ideia de prática teórica da tradução apresentada no desenvolvimento deste trabalho, optei por me concentrar na primeira parte do poema *Songs to Joannes* (doravante SJ, acompanhado do algarismo romano I quando a menção for específica à parte I). Ele é dividido em 34 partes – as “canções” do título – com número variável de versos, todas em verso livre. É possível também pensar no poema como um jogo de linguagem e em cada parte como subjugos de linguagem: ainda que não pareça haver um projeto formal ou temático específico para cada uma (ao menos não claramente identificável como em cada um dos capítulos de *Ulysses* de James Joyce, por exemplo), certamente a autora optou por apresentá-las assim. No caso de SJ-I, temos um poema completo (e icônico):

SJ-I

I

Spawn of Fantasies
 Silting the appraisable
 Pig Cupid his rosy snout
 Rooting erotic garbage
 “Once upon a time”
 Pulls a weed white star-topped
 Among wild oats sown in mucous-membrane

I would an eye in a Bengal light
 Eternity in a sky-rocket

Constellations in an ocean
 Whose rivers run no fresher
 Than a trickle of saliva

These are suspect places

I must live in my lantern
 Trimming subliminal flicker
 Virginal to the bellows
 Of Experience

Coloured glass

3.1 A escolha de SJ-I por ser icônico

À época de sua primeira publicação na revista *Others*⁸⁸, em 1915 (sob o título de *Love Songs*), o “personagem” *Pig Cupid* ficou famoso e se tornou sinédoque do poema.⁸⁹ A revista recebeu muitas críticas, a maioria das quais direcionadas à poesia de Mina Loy, condenando sua ausência de pontuação, seu espaçamento estranho e o caráter explícito de suas referências ao ato sexual, às funções corporais, ao lado indigesto do ser humano e ao desejo (Roger Conover in LOY, 1996: 188-9). A respeito do poema e principalmente de *Pig Cupid*, Alfred Kreymborg, editor da revista *Others*, declarou em sua antologia de poesia americana:⁹⁰

[sua] franqueza clínica [e suas] conclusões sardônicas, em casamento com um estilo elíptico e insano que zomba da gramática, da sintaxe e da pontuação [...] levou nossos críticos a um desespero furioso [...]. A revelação totalmente blasé de segredos do sexo foi denunciada como nada menos do que lasciva. [...] A redução do erotismo ao chiqueiro foi ultrajante, e o fato de ela tê-lo feito sem verbos, sem estrutura de frase [...] [foi] ainda mais ofensivo. (tradução nossa)⁹¹

Essa primeira canção apresenta uma série de características que constituem as peças do jogo de linguagem do poema como um todo: aliterações e ecos, poucas rimas internas ou externas, pequenas unidades imagéticas, mas também uma recorrência de termos que são parte de jogos de linguagem da medicina e da biologia (como *mucous-membrane*). Há uma tensão constante que sustenta o tom do poema e aparece como contraste entre termos que evocam nobreza, grandiosidade, algo etéreo e elevado, e termos com conotações mais primitivas, chãs, carnaís: *pig* junto a *cupid*, *constellation* e *ocean* junto a *saliva*, por exemplo. Esse jogo de contrastes que alimenta a energia cinética do poema também inclui o casamento de linguagem dura, científica, com algo que tangencia o lírico, mas não é lirismo. Nas palavras de Peter Quartermain, em seu ensaio “‘The Tattle of Tongueplay’: Mina Loy's *Love Songs*” publicado no volume *Mina Loy: Woman and Poet*, organizado por Maera Schreiber e Keith Tuma (1998):

⁸⁸ Quatro seções foram publicadas nessa edição que foi a primeira da revista *Others: A Magazine of the New Verse* (julho de 1915, pp. 6-8). Disponível em: <https://library.brown.edu/pdfs/1308835539962503.pdf>

⁸⁹ William Carlos Williams recorda o impacto da primeira *Love Song*: “Never shall I forget our fascination with Mina's ‘Pig Cupid, his rosy snout rooting erotic garbage.’” (BURKE, 1996: pos. 320)

⁹⁰ KREYMBORG, Alfred (org.). *Our Singing Strength*. Nova York: Coward-McCann, 1929.

⁹¹ Original: [...] [her] clinical frankness [and] sardonic conclusions, wedded to a madly elliptical style scornful of regulation grammar, syntax and punctuation [...] drove our critics into furious despair [...]. The utter nonchalance in revealing the secrets of sex was denounced as nothing less than lewd. [...] To reduce eroticism to the sty was an outrage, and to do so without verbs, sentence structure [...] [was] even more offensive.

Love Songs faz uma distinção aguda entre biológico e romântico, a forma física e a metafísica. Com muita habilidade, [...] Loy explora a mistura dos vocabulários – especialmente o clínico ou de laboratório (científico) com o coloquial e convencionalmente “poético”. Essa característica também pode ser descrita como uma mistura de abstrato com o concreto, do polissilábico com o monossilábico, do latino com o anglo-saxão. Isso traz uma ironia sem desprendimento, e ao mesmo tempo (junto à sintaxe e a pontuação interessantes de Loy), distanciam a voz (que é tudo menos “unificada”), proporcionando tanto juízo quanto um senso do absurdo. Esse tipo de idiosincrasia (o que, em outra disciplina, poderia ser chamado de um idioleto) proporciona a *Love Songs*, quer dizer, uma voz altamente pessoal, e é difícil distinguir a voz da poeta da voz do poema.⁹² (tradução nossa)

Fica bastante claro também nesse jogo de linguagem que não há um tom conversacional nem narrativo predominante no poema, e sim uma série de apresentações, mesmo quando tem breves interlúdios narrativos e quando insere um sujeito em uma cena. As ideias são desenvolvidas como impressões – talvez de um monólogo interior ou de um diálogo com o próprio poema –, e até mesmo a alusão à experiência sexual como algo a ser visto com suspeita não parece ser de cunho moral, prescritivo, mas sim a preservação da própria individualidade por meio da palavra. A oralidade opera pelo ritmo da própria associação livre dentro da tensão dinâmica entre os contrastes descritos acima: algo como memória muscular de um intelecto estimulado pelas palavras, uma memória *músculo-vernacular* capaz de gerar não representações de memórias e impressões, mas sim novas continuidades escritas em que memórias, impressões, ideias são geratrizes das referências múltiplas, de deslocamentos referenciais.

Escolhi a canção de abertura para este ensaio de tradução comentada por ser icônica, por ter se tornado sinédoque, um símbolo do poema e até mesmo da poesia de Mina Loy. É evidente que, hoje em dia, um poema teria de transgredir tabus muito maiores para causar o mesmo tipo de impacto que SJ causou à época. Buscar esse efeito exato não é possível, até mesmo pelo fato de que efeitos são inefáveis. Nas palavras de Chesterman (1997, p. 35) *apud* Wilson (2012, tradução nossa)⁹³: “tentar reproduzir efeito é inconsistente, porque dois leitores jamais poderão abordar o mesmo texto com o mesmo conjunto de pressupostos cognitivos”. A

⁹² Original: *Love Songs sharply distinguishes the biological from the romantic, the physical from the metaphysical. With great skill, [...] Loy exploits the mixing of vocabularies – especially the clinical or laboratory (scientific) with the colloquial and the conventionally “poetic.” This can also be described as a mix of the abstract with the concrete, of the polysyllabic with the monosyllabic, of the latinate with Anglo-Saxon. This affords irony without detachment, and at the same time (combined with Loy's interesting syntax and punctuation) distances the voice (which is hardly “unified”), while affording both judgment and a sense of the absurd. Such idiosyncrasy (what in another discipline might be called an idiolect) affords Love Songs, that is to say, a highly personal voice, and it is difficult to distinguish the voice of the poet from the voice of the poem.*

⁹³ Original: *[...] trying to reproduce effect is inconsistent, because no two readers can ever approach the same text with the same set of cognitive assumptions.*

tradução com foco no efeito pode ser uma tarefa impossível, dada a impossibilidade de objetivar esse efeito, mas o foco naquilo que o texto faz com a linguagem – a performance do texto –, espera-se, pode ser praticado na tradução. Talvez ela gere efeitos diferentes, mas não menos impactantes. A tradução que busca jogar o mesmo jogo de linguagem do que o texto original, ou um jogo análogo, portanto, ainda que não produza efeitos idênticos aos produzidos pelo original – até porque, mesmo no caso do original, podem existir tantos efeitos quanto existem leituras – pode produzir efeitos com semelhanças “de família”, para usar a expressão wittgensteiniana. Isto é, talvez seja possível traçar acessos epistêmicos entre eles, por exemplo, quando dois leitores conversam sobre suas impressões e análises do mesmo texto.

Esse tipo de jogo de diferença e semelhança nas múltiplas leituras, afinal, é o que consolida um texto: a própria dinâmica de sua relação com o mundo, por assim dizer, que está não em um significado metafísico (como discutido no capítulo anterior) que relaciona “mundo” e “linguagem”, mas sim em um significado que relaciona linguagem e uso, texto escrito e leitores, e por aí vai. Nas palavras de Meschonnic, o mundo não é representado pelo poema: “não é o mundo que ali está, é a relação com o mundo. E essa relação é transformada por um poema. E a invenção de um pensamento é esse poema do pensamento.” (2011, p. 170, tradução nossa)⁹⁴. Assim, a relação de constante deslocamento de referências, ou seja, em que qualquer referência só pode ser pensada enquanto “teoria de trabalho”, é o objeto principal da tradução – pelo menos do tipo de tradução de poesia como a de Mina Loy, de invenção.

A estranheza textual de *Songs to Joannes*, portanto, pode permanecer em uma tradução feita cerca de 100 anos depois, no início do século XXI, ainda que seus efeitos e impactos sociais possam ter-se transformado com mudanças culturais. Este trabalho adota a perspectiva de que o texto traduzido procura jogar o mesmo jogo de linguagem do texto de partida, mas essas relações entre escritor e texto, entre texto e leitura, entre leitura e tradutor, tradutor e tradução, e por aí vai, são constantemente negociadas. Como frisa Meschonnic, não se traduz língua, mas sim

[...] o corpo na linguagem, o contínuo afeto-conceito, [...] o contínuo linguagem-poema-ética-política, em que cada um transforma todos os outros. Daí, não se deve mais opor identidade a alteridade, pois a identidade só vem pela alteridade, assim

⁹⁴ Original Nowell Smith: *[it] isn't the world that is there, it is the relation to the world. And this relation is transformed by a poem. And the invention of a thought is this poem of thought.*

criando sua própria historicidade. (2007, p. 35, tradução nossa)⁹⁵

Assim, um texto poético traduzido, embora não seja “o mesmo” de que o texto de partida, é percebido como “o mesmo”, por jogarem o mesmo jogo de linguagem (ou jogos análogos) e, ao mesmo tempo, estabelecerem relações de alteridade que deixem clara a forma de vida presente na *relação* entre os dois textos: a tradução. Uma das marcas de que um texto é traduzido é justamente a historicidade expandida, uma inevitável adição de carga histórica. O que entendo por carga histórica aqui abrange carga “negativa” e “positiva”: mesmo que um texto “perca” certas leituras que só seriam possíveis à época em que foram escritos, por exemplo, ele “ganha” em complexidade, em relações possíveis entre texto e mundo, entre leituras, entre original e tradução. Podemos pensar essa complexidade como o jogo meschonniciano entre alteridade e identidade da citação acima, e também como um aumento de possibilidades de uso da linguagem, ou seja, como expansão nas regras de um mesmo jogo de linguagem wittgensteiniano. O foco da tradução de *Songs to Joannes* deve estar nas relações textuais, portanto, e não em um quimérico efeito qualquer, ao buscar uma abertura icônica para o poema em português.

3.2 Prática teórica de tradução de SJ-I

O *punto luminoso* mais fulgurante da primeira estrofe é, sem dúvida, o famigerado *Pig Cupid*. As duas palavras são pequenas e discretas, mas sua associação sacode o edifício do singelo significado de cada – uma, animal domesticado de fazenda, considerado sujo e talvez cômico, até adorável; a outra, um semideus grego do amor romântico tornado ícone *kitsch*. Juntas, essas palavras sugerem a união do “baixo” e do “elevado”, talvez sugerindo a ideia subversiva de falso amor, como um desejo somente carnal que se disfarça de algo sublime. Vejamos os quatro versos de abertura de SJ (com a glosa em itálico abaixo de cada verso):

Spawn of Fantasies
prole de fantasias
 Silting the appraisable
assoreando o estimável
 Pig Cupid his rosy snout

⁹⁵ Original Boulanger: [...] *the body-in-language, affect-concept continuum, [...] the language-poem-ethics-politics continuum, where each transforms all the others. Hence, identity should no longer be opposed to alterity, rather identity comes only through alterity, thereby creating its own historicity.*

porco cupido seu rosado focinho

Rooting erotic garbage
desenraizando erótico lixo

A tradução de *Pig Cupid* como “Porco Cupido” é cacofônica. É questão de escolher se a cacofonia é acessório desejável ao jogo teorizado ou se passa da medida. “Cupido Suíno”, por outro lado, mantém a sibilância presente em toda a estrofe e a ideia, além de remeter, somente em português, mas com um efeito aqui considerado bem-vindo, aos subprodutos do porco enquanto animal de corte: toucinho, presunto, banha. O amor como subproduto de um cupido degenerado (ideia que também é evocada pelo homógrafo *cúpido*).

Essa sibilância, que chama atenção ao aspecto sonoro em SJ-I, aparece mais fortemente nos dois primeiros versos. O terceiro e o quarto enfatizam mais o som de “r” e “t”, e “p”, que aparecem em outros versos da estrofe.

Quadro 3. *Spawn of Fantasies / Silting the appraisable*

3a. Prole de Fantasias / Assoreando o estimável
3b. Rebento de Fantasias / Assoreando o estimável
3c. Desova de Fantasias / Assoreando o estimável

Em 3a, “prole” tem o mesmo número de letras de *spawn*, mas o som não ecoa no trecho. Em 3b, “rebento” evoca apenas um descendente, enquanto *spawn* se refere a uma prole, a disseminação, até mesmo ejaculação. A sibilância se mantém principalmente em 3c. A relação entre os sons de “p” em *spawn* e *appraisable* é substituída por alguma assonância em “desova” e “assoreando”. A opção 3a, “prole”, não se relaciona em termos de som com “estimável”, em comparação a *spawn* e *appraisable*, mas o som de “p” reaparece em “cupido” e o “r” em “assoreando”, ambas também com sons de “o”.

“Desova” é um processo de liberação de óvulos (ou ovos fecundados), ou seja, é feito por uma fêmea. Esse trecho parece girar em torno de uma figura masculina (vide *his rosy snout*), mas não há, nesse ponto, algo que determine com precisão “de quem” é a prole. Segundo Maeera Shreiber,

Typographically, the series seems to open with an incomplete utterance, a fragmented noun phrase – “Spawn of Fantasies.” But if one starts from the beginning, with the title, “Spawn of Fantasies” becomes the second line and we understand it as an appositive of “Love Songs to Joannes.” Referring self-consciously to the artificial nature of her own composition, the speaker gives an ironic twist to the conventional metaphoric linking between children and texts. With this image the speaker alludes to this traumatic loss of a child through abortion – a

crisis which is the epicenter of this romance gone wrong. The relationship has failed to realize its reproductive potential, and the speaker refuses to represent the texts "born" out of this loss as adequate compensation or substitution. Instead she speaks derisively of that which is bred out of illusions – the off-spring of what exists only in imagination. (SHREIBER e TUMA, 1998: 90-91)

Informações biográficas sobre Loy não indicam que sua ligação com Giovanni Papini, o “Joannes” do título do poema, tenha terminado por causa de um aborto, mas sim porque ela se envolveu brevemente com Filippo Tommaso Marinetti (HOFER, 2001; BURKE, 1996; PIETROIUSTI, 2008). Seja como for, o que importa ao poema não é o que de fato aconteceu na vida da autora, mas a constatação textual de que o poema faz alusões, alegóricas ou não (ou as duas coisas ao mesmo tempo: tanto alegóricas quanto literais) a um relacionamento que não gerou uma nova vida.

Um detalhe bastante específico que poderia ficar ao largo na tradução é justamente que um *alter ego* poético de Mina Loy (entre muitos), que aparece em seu poema “Anglo Mongrels and the Rose”, é *Ova* (JASKOSKI, 1993). Traduzir *spawn* como “desova”, como em 3c, portanto, pode remeter a esse detalhe que não está presente no original, mas faz parte do conjunto de jogos de linguagem criados por Mina Loy, ou seja, está em seu universo de discurso sob uma regra bastante específica de identidade. Partindo da teoria de trabalho de Shreiber (SHREIBER e TUMA, 1998) de que o poema é ele próprio o *Spawn of Fantasies*, faz sentido incluir o feminino em “desova”, e, mais ainda, o prefixo -des, pois a *Ova* de “Anglo Mongrels and the Rose” é a menina, mulher incipiente, virginal. A figura que aparece em SJ não mais é *Ova*, mas sim des-Ova.

O terceiro e o quarto versos têm uma cadência mais marcada principalmente em *his rosy snout / rooting erotic garbage*. Além disso, há alguma sibilância em *his rosy snout* e uma marcação mais forte com as letras “t” em *rooting erotic*. A sequência de letras [r-o-t] aparece em *rosy snout*, em *rooting* e em *erotic* – embora só tenha o mesmo som completo em *erotic* – e é interessante que “rot” significa “apodrecer”, ou uma parte podre de algo, em inglês. A ênfase é forte, o que permite aventar a teoria de trabalho de que o aspecto estruturador dessa dupla de versos de SJ-I seja essa sequência de letras, e até mesmo um centro semântico. Inclusive, a palavra “rot” aparece no poema mais adiante na canção XXIII (*Irredeemable pledges / Of pubescent consummations / Rot / To the recurrent moon / Bleach / To the pure white / Wickedness of pain*) junto a outras imagens e temas recorrentes no poema e na obra de Loy (relação sexual sem concepção, lua, a cor branca). São muitos aspectos a referir uns aos outros de forma cruzada, portanto: três sons recorrentes, uma palavra formada por eles com a conotação de “podre”, os campos semânticos de “corrupção”, “eroticidade”, “revolver” e

“lixo”.

Para visualizar uma quantidade maior de termos, de forma maximizar as possibilidades de encontrar relações de morfologia e som, vejamos a seguinte lista:

Lista 1. Repertório para *Pig Cupid his rosy snout / rooting erotic garbage*

podre (rot)	lixo (garbage)	revolver (rooting)	erótico (erotic)
estragado	refugo/rejeito	escavar/cavar	sexual/sensual/sexy
passado	despojo/dejeto	fuçar/fossar	carnal
pútrido	sujeira	vasculhar	lascivo
azedo	detrito	bulir/bolinar	lúbrico
fétido/fedor	imundície/mundiça	catar	impudico
infecto	ruína	revirar	salaz
ruim	debulho/detrito	xeretar	venéreo
choco	resto	mexer/remexer	libidinoso
inhaca	esterco/estrume	cavoucar	obsceno/devasso
chorume	cocô/titica/caca	chafurdar	picante
torpe/vil	escombros	fluxicar/futricar	venal/venéreo
carniça/cadáver	escória/excreta	cutucar/futucar	concupiscente

A única palavra relacionada (sutilmente, no caso) com “rot” que também é curta, e por isso mais propícia a ser aludida sonoramente por meio dos outros vocábulos, seria “vil”. No entanto, não encontramos nas outras colunas palavras que incluem (ou ecoem) esses sons de forma tão satisfatória quanto *rooting* e *erotic* incluem *rot*, por exemplo. “Carnal e “carniça” poderiam fazer essa mesma associação de eroticidade com decomposição, mas não encontrei uma forma de encaixar uma sequência sons que possa aludir a “carniça”, e que, portanto, entraria no “lugar” da sequência *r-o-t*. Esse mesmo tipo de jogo parece impossível de ser mantido tal e qual. No entanto, há recorrência de palavras com “x” e “r” que pode ser explorada.

Com base na Lista 1, vejamos três opções de tradução no Quadro 4:

Quadro 4. *Pig Cupid his rosy snout / rooting erotic garbage*

4a. Cupido Suíno	focinho rosado
Mexendo em lixo erótico	
4b. Cupido Suíno	sua fuça rosada
Chuçando lixo erótico	
4c. Cupido Suíno	seu róseo nariz
Remexendo lixo erótico	

Em 4a, a tradução é mais convencional, exceto por “mexendo”: *rooting* pode ser tanto enraizar quanto arrancar com raízes, ou mesmo remexer, vasculhar. Teorizo, portanto, que seria ideal manter a conotação de algo telúrico, mas “escavar” e outras nessa linha não funcionam em termos de som. O “x” aparece em “mexendo” e “lixo” e o “r” aparece em “rosado” e “erótico”, embora em fonemas diferentes, junto com o “o”.

Em 4b, “fuça” no lugar de “focinho” tenta se aproximar de “chuçando”, um termo que lembra a ideia de “catar lixo” e também de “perfurar”, que é adjacente a “cavar”. Esta tradução, com palavras mais coloquiais, destaca o tom de deboche que “Cupido Suíno” instaura, mas me parece mais marcada do que no original.

Teorizo que *rosy* em vez de *pink* para qualificar o focinho suíno sugere delicadeza e um vocabulário mais de fábula, o que se confirma logo adiante no quinto verso, “*Once upon a time*”. Assim, o deboche aparece de forma mais irônica do que paródica, o que apoia a teoria de trabalho que postulei sobre 4b. Em 4c, procura-se esse mesmo tom, que reaparece por todo o poema (e, portanto, faz parte do jogo de linguagem de SJ), usando “róseo”. “Nariz” tem o mesmo som de “r” brando que “erótico”; novamente, o “x” está presente em “remexendo” e “lixo”; e o som de “r” forte aparece em “róseo” e “remexendo”.

Nenhuma das três opções acima preenche a totalidade dos requisitos teorizados para esse trecho, e não há um análogo a *rot* plantado no meio das palavras usadas. A opção 4c parece ser a que mais preserva o tom não só desse trecho, mas de SJ como um todo, além de jogar um jogo fonético que alude ao ritmo da passagem.

O quinto verso empresta o famoso “Era uma vez” de contos de fadas, portanto, não há o que discutir quanto à sua tradução. Já os dois últimos versos da primeira estrofe, tal qual mostrados a seguir, com glosa abaixo de cada um, trazem questões bastante específicas:

Pulls a weed white star-topped
Arranca uma erva branca estrela encimada

Among wild oats sown in mucous-membrane
Em meio a aveias-loucas semeadas em membrana-mucosa

A espécie de cada planta “citada” nessa dupla de versos não importa. “To sow one’s wild oats” é uma expressão idiomática de experimentação (inclusive sexual), de aproveitar a juventude antes de se estabelecer – neste contexto, possivelmente evocando espalhar as

sementes (daninhas). É uma expressão conhecida e consolidada.⁹⁶ Quanto a *weed white star-topped*, pode ser uma alusão a alguma planta do *genus* *Rhynchospora*⁹⁷, ou outra, pode ser simplesmente uma construção figurativa. O jogo de imagens, seja como for, apresenta um elemento alvo, luminoso, que nasce em terreno fértil, porém tomado por espécies malfazejas que competem por espaço e nutrientes. Teorizo que esses sejam os aspectos centrais desse verso. O inglês acomoda melhor o tipo de construção sucinta de *weed white star-topped*, enquanto o português exige mais elementos (“erva com extremidade em formato de estrela branca”, por exemplo, e outras variantes descritivas) para acomodar todas as informações. Assim, “branco estrelado” é uma solução que mantém duas informações distintivas (a cor branca e o formato de estrela), embora omita que essa característica descreve a extremidade do (presume-se) talo da erva. Como em português “erva” denota mais comumente plantas ingeríveis (erva-mate, erva-doce), procurei testar termos mais indistintos, como “mato” ou “capim” (este último para evitar a dupla mato/matagal), conforme ilustra o Quadro 5:

Quadro 5. *Pulls a weed white star-topped / Among wild oats sown in mucous-membrane*

5a. Puxa um mato branco estrelado De touceira semeada em membrana mucosa
5b. Puxa um mato branco estrelado De roçadura semeada em membrana mucosa
5c. Puxa um capim branco estrelado De matagal semeado em membrana mucosa
5d. Puxa um mato branco estrelado De chavascal semeado em membrana mucosa

Já que em português não há uma expressão idiomática igualmente disseminada como “to sow one’s wild oats”, a ideia nas tentativas do Quadro 5 foi a de manter o máximo possível a alegoria envolvendo terreno, plantas e mesmo um animal de fazenda, e, ao mesmo tempo, aludir à acepção de licenciosidade, de múltiplas relações sexuais conduzidas levemente. “Semeada em membrana mucosa” já faz essa alusão, em alguma medida, então as opções 5a e 5c representam uma ideia de algo que cresceu sem controle e dependem da segunda parte do

⁹⁶ O registro mais antigo de uso dessa expressão oferecido pelo Corpus of Historical American English (COHA) – amplamente consultado durante o processo de tradução de SJ – é de 1810. Mas, em um artigo de A. Liberman de 2018, para o blog da Oxford University Press (disponível em: <https://blog.oup.com/2018/12/sowing-etymological-oats/>, acesso em 27 mai., 2020), especula-se que a expressão possa ser ainda mais antiga.

⁹⁷ Ver https://en.wikipedia.org/wiki/Rhynchospora_colorata.

verso para fechar o jogo. Em 5b, “roçadura” é uma alusão a “roçar” tanto no sentido de penetração da terra quanto no sentido de um toque sugestivo, e o “-dura” é uma sutil presença fálica. A opção 5b, portanto, também evoca a sexualidade, porém de forma mais distante da cultura de partida. O mesmo acontece em 5d, mas com teor ainda maior de excentricidade, pelo fato de o termo ser menos conhecido e possivelmente mais regional. Vejamos a definição do Caldas Aulete para “chavascal”:

(cha.vas.cal)

sm.

1. Lugar muito sujo, chiqueiro.

2. Terra improdutiva.

3. Mata de espinheiros e outras plantas silvestres: "...rojão seguro, tirador das feras do matagal, de grotões e covocas, de brongos e movongos, dos enormes ninhos, hostis, no chavascal..." (Guimarães Rosa, *Ave, palavra!*)

[F.: Or. controv.]⁹⁸

Mesmo com a ilustre intertextualidade roseana e a relação com chiqueiro, terra e mato, a opção 5d é licenciosa demais em seu desvio do jogo de linguagem em questão. Por mais que a ironia corra fortemente pelo poema, até mesmo em forma de irritação maledicente, como sugere Hofer (2001), o termo em questão não é somente excêntrico demais (enquanto “sowing wild oats” é simplesmente comum, um clichê), mas “chavasca” é uma gíria entendida como chula para o órgão sexual feminino, a que o mesmo verso já alude com “membrana mucosa”. Assim, 5b parece mais adequada, ainda que “roça” seja um traço de regionalismo brasileiro e que o sentido sexual de menção a qualquer coisa “dura” seja uma característica de um estilo jocoso presente na sociedade brasileira das últimas décadas do século XX.⁹⁹ O texto traduzido procura fazer a mesma coisa com a língua que o texto de partida faz, então 5b, na falta de um lugar-comum, emprega um tipo de humor comum.

Uma das teorias de trabalho adotadas para começar a traduzir este poema é a de que, embora sua gramática seja razoavelmente convencional, conquanto fragmentada, os pontos em que há quebra clara geram tensões reveladoras, pontos que iluminam sua poética. A relação sintática entre alguns versos (ou trechos de versos) é tênue, ambígua ou não existe. Em *I would an eye in a Bengal light*, por exemplo, é até complicado oferecer uma glosa, pois *would* é um verbo auxiliar que pode significar muitas coisas diferentes. Além disso, falta algo

⁹⁸ Disponível em: <https://www.aulete.com.br/chavascal>. Acesso em: 27 de julho de 2020.

⁹⁹ A discussão desse estilo jocoso não cabe aqui, mas me parece, por evidências totalmente anedóticas, que esse tipo de piada (enxergar duplo sentido em qualquer coisa que remotamente lembre órgãos sexuais, ato sexual etc.) está em desuso no século XXI.

sintaticamente, considerando que o *would* é uma flexão de verbo auxiliar (*will*). Pode-se assumir que houve omissão intencional do verbo principal, ou que há aí uma elisão de outro elemento, como, por exemplo, *rather* em *would rather* (expressão que é usada como sinônimo de “preferir”). Há inclusive um número maior de espaços ladeando o *an* (“um”), o que gera até mesmo visualmente essa tensão na leitura, por chamar a atenção para essa quebra. Talvez a falta de verbo depois do “eu” que aparece nesse trecho seja uma interrupção ou uma interdição, como sugere Eric Murphy Selinger (SHREIBER e TUMA, 1998): “(w)hen she tries to articulate desires of her own, she gets only as far as ‘I would’ – and then no verb will come.”

Mas, o “truque” principal desse verso, segundo teorizo, é a justaposição de *I* e *eye*, que são homófonos. Assim, *eye* alude a uma possível identidade entre *eu* e *olho*, assim como o olho, o órgão da visão, também evoca clareza, o oposto do mistério.

O verso traz ainda uma tensão pelo som: embora a métrica de SJ-I seja livre, ele tem um ritmo marcado pela assonância determinada por *I/eye* [aj]:

Quadro 6. *I would an eye in a Bengal light*

(i)	(ii)	(iii)	(iv)	(v)	(vi)
I	would an	eye	in a	Ben-	-gal light

Lida em voz alta, essa passagem “junta” sons em (ii), (iv) e (vi), que ficam mais fracos, e “destaca” (i), (iii) e (v). O som [aj] também aparece na última sílaba, reforçando a assonância, embora ela tenha menos força do que em (i) e (iii). A consoante “B” no início de (v) força um apoio rítmico mesmo sem a assonância. Outro aspecto interessante aqui, do qual me dei conta (ou seja, se deu a ver ou ouvir) por meio do som, é que *I would an eye* também soa como *I, wouldn’t I* (uma pergunta que funciona como marcador conversacional, pedido de confirmação), e, no entanto, ela aumenta o espaço entre *would* e *an* e entre *an* e *eye*, o que sugere que, de alguma forma, existem duas partes nesse verso: *I would* e *eye in a Bengal light* (esta última também soa como *I in a Bengal light*). Por fim, o *an* também soa semelhante a *and*, o que sugere que ele funciona como conexão entre duas coisas.

Para que a tradução do trecho faça com a língua o mesmo que faz o trecho original, portanto, temos as seguintes regras (tentativas, de trabalho) do jogo: usar um verbo com menos força semântica e mais força gramatical (como o auxiliar) para traduzir *would*, algo que deixe uma abertura, sensação de incompletude e/ou interdição; usar dois vocábulos homófonos ou pelo menos com som semelhante, de preferência no local análogo a onde estão *I* e *eye*; marcar

o ritmo com uma vogal assonante entre maioria de vogais e uma marcação consonantal; “esconder” polissemias no trecho (usando fonemas iguais e/ou junção de fonemas).

Começando pela quebra gramatical representada por *I would* sem verbo complementar, que é um ponto de tensão, vejamos algumas opções:

Quadro 7. *I would*

7a. Queria eu (auxiliar modal)
7b. Eu pretenderia (aux. modal)
7c. Eu haveria (verbo auxiliar)

O sinalizador azul (*Bengal light*), assim como o vitral colorido que vem mais adiante (*coloured glass*) aparecem em outras obras de Loy, e, segundo Burke (1996), remetem à sua infância em Londres.¹⁰⁰ Essa informação não é essencial, mas lembrando do artigo de Mina Loy e sua sugestão de que a voz do poema é uma “resposta à vida” do poeta, teorizo que essas duas remissões à memória, junto ao jogo com *eye*, corroboram a importância do *I* (eu), situando um sujeito, ainda que o trecho não seja lírico.

Em 7a, pensando na possibilidade de haver elisão de *rather* (ou algo semelhante, com conotação de volição), optei pelo “quereria”. O “eu” posposto ao verbo cria encontro vocálico, evocando o *I would*. A consoante “q” logo no início do termo, no entanto, se diferencia bastante da predominância vocálica nesse verso de SJ-I.

Em 7b, o “pretenderia” evoca volição também, mas tem outras acepções, como supor, fingir, alegar, que conotam algo abstrato ou suposto, assim como *would*. No entanto, “Eu pretenderia” tem muitas sílabas e muito mais consoantes do que *I would*, o que atrapalha a eufonia da tradução e distancia a tradução desse verso em SJ-I.

Em 7c, “Eu haveria” é uma alternativa mais eufônica, tem muitos sons vocálicos como *I would*, e tem um verbo auxiliar. Assim como *I would*, tem inclusive um encontro vocálico (hiato) já entre a primeira e a segunda palavra. Deixa também bastante em aberto qual seria o complemento verbal: haveria de ter, haveria de ser etc.

Tentativamente escolhendo 7c, portanto, passamos a testar combinações para buscar seguir as outras diretrizes teorizadas sobre esse trecho no Quadro 6:

¹⁰⁰ Ver referência direta à parte I em questão nas posições 4761 e 4763 do *ebook*, e outras referências a vitrais, vidros coloridos e luzes nas posições: 79, 255, 414, 440, 444, 676, 677, 1356, 7907, 8685 e 9091.

Quadro 8. *I would an eye in a Bengal light* (com o verbo “haver”)

8a. Eu haveria	um	olho em um foguete [sinalizador, luz de pólvora com químicos]
8b. Haveria eu	um	olho num foguete
8c. Eu haveria	um	olho em fogo de artifício
8d. Eu haveria	um	olho em lume azul
8e. Eu haveria	um	olho em pó de lume

Cada opção elencada acima procura atender às regras do jogo propostas. Em 8a, 8b e 8c, não há um dispositivo análogo à dupla *I/eye* em termos de assonância e identidade. 8b e 8c têm o mesmo problema, além de ter uma quantidade ainda maior de sons consonantais. No entanto, em o “veria” de “haveria” estabelece um tipo de identidade com “olho”. Em 8d, há uma tentativa de trazer mais vogais e sons suaves, que fazem *legato*, para a segunda parte do verso com “lume azul”, mas fica faltando a ideia de combustão – pois *Bengal light* é um fogo de artifício antigo usado como sinalizador que também era conhecido como *blue light*. Daí vem a ideia de pólvora e logo “pó de lume”, conforme 8e, que também consegue colocar um marcador consonantal (a letra p) em posição semelhante à do “B” nesse verso de SJ-I. Além disso, essa segunda estrofe de SJ-I apresenta um contraste entre a ideia de explosão luminosa e expansiva (teorizo que seja uma alusão ao orgasmo, considerando um dos campos semânticos do poema), e algo estagnado e restritivo. Assim, a ideia de pó de lume também inclui essa alusão a explosão e expansão (via associação a pólvora), além da luminosidade, e com isso, opto por 8e.

O segundo verso da segunda estrofe de SJ-I,

Eternity in a sky-rocket
 Eternidade em um céu foguete

não apresenta uma relação sonora com o verso anterior, mas resgata o “t” que aparece frequentemente na primeira estrofe. Como na tradução o som de “t” aparece menos, e o “r” forte aparece em “remexendo”, “róseo” e “roçadura”, aventei usar “rojão” para traduzir *sky-rocket*. Para teorizar cenários de uso da expressão *sky-rocket*, me lembrei de que foguetes para viagens interestelares ainda não haviam sido inventados no início do século XX, mas já existiam como sinalizadores, fogos de artifício e projéteis com diversos usos¹⁰¹. O termo *sky-rocket* era

¹⁰¹ Fonte: Wikipedia. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Rocket>. Acesso em: 30 jul. 2020.

usado para designar algo entre foguete e o atual rojão: um dispositivo tubular, em geral com vara e flecha, que, ao ser aceso, deflagra uma explosão e projeta uma chama. A conotação sexual se mantém.

De acordo com o COHA,¹⁰² desde o século XIX, *sky-rocket* já era usado para se referir metaforicamente a algo que acontece muito rápido, muitas vezes a algo que cresce, sobe ou se projeta (literal ou metaforicamente) muito rápido – muito semelhante a como é usado, em forma verbal, com a grafia *skyrocket* hoje em dia. Essa conotação lembra também o uso da expressão “reaching for the skies”, embora nesta última o foco não seja em “rapidez” mas sim na “subida”. O jogo de linguagem de SJ-I, e até mesmo de SJ como um todo, inclui, segundo minha teoria de trabalho, o contraste já mencionado entre grandiosidade (em um sentido apolíneo), marcado por metáforas com oceanos, céu, luz, expansão, a cor branca etc., e restrição, marcado por imagens chãs, ctônicas e/ou fisiológicas, como solo, mato, mucosa, saliva. Assim, “foguete”, ainda que tenha hoje em dia um sentido mais forte de viagem espacial, se mantém no jogo de linguagem, e resgata a imagem de “céu” contida em *sky-rocket* e em muitas metáforas que aludem a crescimento, subida, expansão. Perde-se a relação sonora do “r” forte, mas o “-te” conversa com o “-de” no final de “eternidade”.

Os três versos seguintes de SJ-I, e a estrofe seguinte (composta de um só verso) mantêm o jogo descrito acima: o contraste entre apolíneo/ctônico, expansão/restrrição, grandioso/chão, com alguma assonância jogando entre sons de “r” brando e “s”.

Verti ao português seguindo esse jogo, porém com sons de “c” [k], “r” forte e brando e “s”, conforme o Quadro 9:

Quadro 9. Tradução dos 3 últimos versos da segunda estrofe SJ-I e da estrofe seguinte

Constellations in an ocean	Constelações em um oceano
Whose rivers run no fresher	De rios que correm sem frescor
Than a trickle of saliva	Como um fio de saliva
These are suspect places	Estes são lugares suspeitos

Há também um eco entre “rios” e “fio”, assim como os sons em *rivers* e *trickle*, ainda que com menos força, se referenciam. Em “De rios que correm sem frescor / Como um fio de saliva”, há uma acomodação por causa da maior “extensão” das frases do português, pois uma

¹⁰² Corpus of Historical American English. Disponível em: <https://www.english-corpora.org/coha/>. Acesso em: 20 jul. 2020.

tradução mais à letra renderia “Cujos rios não correm mais frescos do que um fio de saliva”. Teorizo que o aspecto central a ser visto aí é o contraste entre rio, oceano (ou seja, corpos de água volumosos) e um fio de saliva (um “corpo de água” débil), além dos contrastes mencionados acima (apolíneo/ctônico etc.). Outras partes do poema também remetem a fluidos corporais, o que me leva a teorizar que “saliva” também se refere à coisa em si, possivelmente em um contexto sexual (e possivelmente de impacto insatisfatório, que promete as estrelas mas volta ao chão, o que se pode teorizar a partir dos contrastes estabelecidos).

A última estrofe de SJ-I encerra a primeira canção usando novamente a primeira pessoa, mas desta vez junto a um campo semântico de fechamento e restrição, diferentemente do início da segunda estrofe, em que o campo semântico é de luz e expansão.

I must live in my lantern
Eu tenho de viver em minha lanterna
 Trimming subliminal flicker
Aparando subliminar cintilação
 Virginal to the bellows
Virginal a os urros
 Of Experience
De Experiência
 Coloured glass
Colorido vidro

Essa estrofe inteira cria unidade por meio de apresentação de uma ideia, algo suposto, uma projeção mental. A presença de *coloured glass*, um elemento que recorre em textos de Loy e que resgata memórias de um vitral em sua infância (BURKE, 1996), também lembra caleidoscópio e a expressão “rose-colored glasses”, que denota uma visão maquiada, adornada, da realidade. Além disso, essa expressão do último verso está desalinhada, ou seja, apartada graficamente dos versos anteriores. Pensando no artigo de Mina Loy, e na ideia de ritmo meschonniciana, teorizo que podemos entender essa lacuna como uma marcação de ritmo, algo que pode sinalizar o “aparte” das memórias de Loy (conforme BURKE, 1996) e sua repercussão na forma de vida que gera a oralidade do poema, estabelecendo uma relação dialética do poema entre memórias e invenção poética.

O jogo aqui é de recolhimento e internalização, e usa a linguagem de uma forma que teorizo ser a predominante neste poema: a simples apresentação (predominante em relação outros modos mais narrativos, descritivos, interrogativos etc.). Traduzir *lantern* como “farol” seria introduzir um elemento de longo alcance nesse jogo de recolhimento. A tradução como “lanterna” faz mais sentido, nesse contexto.

O “eu” aparece relativamente pouco ao longo do poema, o que sugere que ele seja relevante quando aparece. Assim, teorizo que não deve ser elidido.

Em termos de som, essa estrofe repete a letra “l” (com dois sons diferentes) e tem alguma assonância em “m” nos primeiros versos. Há também uma repetição de sons semelhantes em *lantern*, *flicker* e *virginal* (/ɛr/ e /ɪr/). Embora esse trecho não tenha uma sonoridade tão forte quanto outros de SJ-I, esses elementos auditivos, ao marcar esses termos específicos, também estabelecem uma cadência de leitura e uma relação paratática entre si.

Vejamos a relação entre os dois primeiros versos no Quadro 8:

Quadro 10. Cadência em *I must live in my lantern / Trimming subliminal flicker*

I must / <u>live</u> in my / <u>lan</u> tern	<u>Trim</u> ming su / <u>bl</u> iminal / <u>fl</u> icker
--	--

Ambos versos têm acento mais forte nas sílabas sublinhadas, ou seja, embora não haja uma métrica regular em termos de contagem de sílabas, há uma condução da leitura de forma que a cadência fique semelhante nos dois versos. Os dois versos têm praticamente a mesma “duração”, por assim dizer. Teorizo que o uso de *trimming*, que tem muitos sinônimos com a acepção de cortar, aparar (*cutting*, *shearing*, *clip*, *prune*, *shorten*, *crop* etc.), há de ser específico, se ela escolheu esse termo e não outro, ou seja, não é somente “cortar”, mas algo mais próximo ao uso específico de “aparar” ou “tosar”, um corte que preserva a aparência, ou preserva um comprimento. Além disso, *trimming* também tem uma acepção bastante comum de adornar, decorar, principalmente pelas bordas de alguma coisa. As duas acepções são registradas pelo COHA entre 1910-1930. Vejamos algumas possibilidades de tradução no Quadro 11, portanto:

Quadro 11. Traduções de *I must live in my lantern / Trimming subliminal flicker*

11a. Eu tenho de viver em minha lanterna	Tosando faíscas subliminares
11b. Eu preciso viver em minha lanterna	Podando lampejos subliminares
11c. Eu viverei em minha lanterna	Aparando cintilação subliminar

Neste trecho, em vez de pensar em cada possibilidade separadamente (embora estejam aqui numeradas por uma questão de organização), criei um quadro como esse em outro arquivo e fui fazendo substituições, apagando partes e intercambiando principalmente os termos que variam acima: na primeira coluna, “tenho de”, “preciso” e a omissão de um termo nessa vizinhança; na segunda coluna, “podando”, “tosando” e “aparando” e também “faíscas”, “lampejos” e “cintilação”. O jogo aqui continha o desafio de manter o tipo de sonoridade e

ritmo demonstrado pelo Quadro 10, ou criar um jogo parecido, em que o primeiro e o segundo versos têm duração e cadência semelhantes, e estabelecem uma relação quiasmática pivotante na proximidade dos sons de “t” em *lantern/trimming*. Alguns dos vocábulos cruciais na tradução: *I* (já que, como discutido anteriormente, aparece somente em versos específicos e por isso deve ser pontuado), *my*, o verbo auxiliar *must* e *live* são palavras curtas. Além de curtas, têm uma carga semântica que, à primeira vista, é leve, direta: denota coisas corriqueiras. No entanto, *must* pode evocar dever, obrigação, especulação, conselho etc. Além disso, em SJ, não fica claro quem determina ou exorta: se é a própria voz do “eu” no verso ou um agente externo “falando” por meio do “eu”. Essa dubiedade faz parte do jogo, assim como na estrofe anterior há indeterminação em *I would*. O próprio texto desempenha (“performa”) com o quiasma e com *flicker* uma qualidade trêmula, cambiante, oscilante, que é podada logo em seguida nos versos mais diretos e enxutos que fecham SJ-I.

Depois de algumas permutações, a opção 11a se mostrou mais eufônica, apesar de o primeiro verso ser substancialmente mais longo do que no original e não manter a cadência do segundo. “Eu”, e “em” preservam a qualidade corriqueira e o tamanho curto do original, mas “minha” tem uma sílaba a mais do que *my*, irremediavelmente. “Preciso” e “tenho de” têm o mesmo número de sílabas, mas o segundo é menos determinado do que o primeiro: pode-se dizer que é menos característico de jogos de linguagem específicos, ou que é usado em um número maior de jogos de linguagem (pois “preciso” é mais prescritivo, e usado mais frequentemente na acepção de necessidade). O pivô em “t” dos quiasmas permanece, e até mesmo a acepção de “adornar” em *trimming* é evocada, já que “tosar” é algo que se faz, por exemplo, para não só cortar algo, mas também dar forma, com a intenção de melhorar a aparência.

Por fim, nos três últimos versos, não houve muito o que teorizar: as soluções mais simples (e praticamente as primeiras que me ocorreram) são satisfatórias em termos de som, duração, campo semântico e forma, conforme demonstra o Quadro 12:

Quadro 12. Três últimos versos de SJ-I

<i>Virginal to the bellows</i> <i>Of Experience</i>	<i>Virginal aos berros</i> <i>Da Experiência</i>
<i>Coloured glass</i>	<i>Vidro colorido</i>

Para fechar este capítulo, faço uma consideração wittgensteiniana *apud* Perloff (2004). Ela lembra da passagem em *Cultura e Valor* [CV 22] em que Wittgenstein diz:

Filósofos que dizem: “depois da morte um estado atemporal se iniciará” ou “na morte, um estado atemporal se inicia” e não percebem que usaram as palavras “depois” e “em” e “inicia” em sentido temporal, e que a temporalidade está embutida em sua gramática.¹⁰³ (tradução nossa)

Uma das considerações que Wittgenstein faz sobre usar a linguagem para falar de linguagem, ou mesmo para falar de qualquer coisa de forma não somente a “nomear” coisas (ou seja, a maioria dos usos da linguagem), é que ela nos “obriga” a falar das coisas de certas maneiras porque é assim que nossa gramática funciona. No exemplo dado acima, há um paradoxo: a única forma de se falar de um “estado atemporal” é usando termos temporais. Ou seja, não escapamos de falar das coisas “umas em termos das outras”. Wittgenstein *apud* Perloff (2004) diz que “[a] linguagem não é contígua a qualquer outra coisa”¹⁰⁴ (tradução nossa), mas me parece claro, a partir do que ele diz sobre temporalidade, por exemplo, que “dentro” da linguagem há contiguidade o tempo todo entre seus “elementos” e, conseqüentemente, seus usos. A poesia de invenção nos oferece muitas oportunidades de olhar para termos como, para pegar exemplos de SJ-I, *must*, *live*, *in*, *my* e outros, que, quando usados de forma gramatical, ainda assim não nos “revelam” algo fora da linguagem, e menos ainda quando são usados de forma agramatical, ou de forma que desafia as regras convencionais de gramática. Nós somos frequentemente “seduzidos” pela linguagem, como sugere Wittgenstein em CV 15 *apud* Perloff (2004):

As pessoas dizem repetidamente que a filosofia não progride de fato, que ainda estamos às voltas com os mesmos problemas filosóficos que os gregos. Mas as pessoas que dizem isso não entendem por que as coisas têm de ser assim. É porque nossa linguagem permaneceu a mesma e fica nos seduzindo a fazer as mesmas perguntas.¹⁰⁵ (tradução nossa)

O que enxergo na poesia de invenção, no entanto, ou, potencialmente, na filosofia que Wittgenstein gostaria de fazer como poesia [CV 24], e que me parece alinhado com o que Meschonnic e Mina Loy também enxergam, é uma capacidade de jogar com a sedução da

¹⁰³ Original Anscombe: *Philosophers who say: “after death a timeless state will begin,” or “at death a timeless state begins”, and do not notice that they have used the words “after” and “at” and “begins” in a temporal sense, and that temporality is embedded in their grammar.*

¹⁰⁴ Original Rhees, Smythies & Taylor: *Language is not contiguous to anything else. In* BARRET, Cyril (ed.). *Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief [1938-46]* Berkeley: University of California Press, 1966. [seção 112]

¹⁰⁵ Original Anscombe: *People say again and again that philosophy doesn’t really progress, that we are still occupied with the same philosophical problems as were the Greeks. But the people who say this don’t understand why it has to be so. It is because our language has remained the same and keeps seducing us into asking the same questions.*

linguagem, de jogar inclusive com a forma de enxergar a linguagem – e, portanto, de teorizá-la. Se a própria linguagem me obriga a usá-la de certas formas, ou constantemente tenta “fixar” acepções, “nomear” coisas, ela também permite que invenção seja feita a partir desses supostos referentes, *uns em termos dos outros*, por meio de novas relações. A prática teórica da tradução de poesia de invenção busca enxergar e escutar não somente esses “jogos de sedução” da linguagem mas também os “jogos de subversão” possíveis pela invenção, marcados pelo ritmo, que nos oferecem acesso ao que se *faz* com a linguagem no texto, para que se possa criar algo a partir desses mesmos jogos (ou de jogos análogos) para o texto traduzido.

4 Conclusão

A forma de vida tradução já foi descrita em termos de muitas diferentes metáforas e símiles e não é a única, evidentemente: compara-se tudo a tudo. Há uma variedade enorme de vocabulário figurativo em torno do assunto, como, por exemplo, as célebres expressões *belles infidèles* e *traduttore, traditore*. Jessie Chafe (2016), ao pedir para diversos tradutores contemporâneos descreverem tradução via metáfora, recebeu respostas tão variadas quanto “uma casa de espelhos”, “um aperto de mão”, “mimetismo”, “jogar xadrez”, criar “mapas imaginários”, “uma grande metáfora” ela própria, “espremer uma água-viva” entre outras.¹⁰⁶ Buscando especificamente formas de falar sobre tradução com foco na relação do tradutor com o processo e que pelo menos tentassem não expandir ainda mais esse repertório já sortido de expressões metafóricas, por mais belo e interessante que seja, cheguei à ideia menos poética e talvez trivial da prática teórica. Sua simplicidade, quem sabe, pode dar a ver algo que está no cerne da relação com o texto de invenção: a tensão dinâmica entre pensar e fazer que é nada mais do que uma divisão “provisória” para acessar um processo único, contínuo: algo como *pensar fazendo* ou *fazer pensando*.

Para algumas ciências, uma teoria é um modelo baseado em observação empírica usado para fazer previsões sobre fenômenos naturais; para um “leigo”, uma teoria é um tipo de conjectura, uma hipótese para guiar uma conversa ou orientar escolhas, por exemplo. Pode-se enxergar como essas duas compreensões do que é teoria afetam uma à outra, ou pelo menos fazem parte do mesmo tipo de atitude: manter um discurso produtivo, manter ideias em uso. Possivelmente, a tradutora que é indagada sobre o porquê de ter escolhido uma certa solução para traduzir uma expressão dará como resposta algo parecido com uma teoria nesse sentido leigo relacionada a como ela lê o original e um raciocínio para descrever como chegou à solução, ou seja, uma espécie de prova da adequação. Se é que essas hipóteses ou teorias de trabalho usadas no processo tradutório fazem alguma previsão, será algo como assumir um risco calculado de prever intenção do autor (ou seja, supor que o autor “aprovaria” a solução em questão), potencial metalinguístico (isto é, soluções capazes de remeter às qualidades evidentes do próprio texto), recepção (o possível “efeito”, a aceitação do texto como representativo das qualidades literárias da autora).

¹⁰⁶ Ver CHAFE, Jessie. 36 Metaphors for Translation. *WWB Daily*. 29 set. 2016. Disponível em: <https://www.wordswithoutborders.org/dispatches/article/36-metaphors-for-translation-jessie-chaffee>. Acesso em: 25 nov. 2020.

Enfim, é trivial dizer que os estudos da tradução enquanto área do conhecimento são um campo prático e teórico a um só tempo. É mais do que evidente, ainda que seja importante, por vezes, ressaltar esse aspecto em uma disciplina ainda tão jovem. Arriscando um salto categórico, o que este trabalho procurou fazer foi iniciar uma discussão desse mesmo aspecto no *processo* de tradução, na *forma de vida* (ou seja, a atividade em si) que produz tradução e é produzida pela tradução. Essa proposta se circunscreve, aqui, no entanto, a alguns aspectos pré-teóricos: uma base conceitual eurocêntrica, é inegável, a reflexão sobre linguagem e literatura produzida sobre essa base, uma ideia de literatura de invenção como “linguagem carregada ao máximo grau” resultante desse contexto. A imagem do que é tradução, de forma geral, muitas vezes remete a dicotomias – a separação mundo-linguagem e a separação forma-conteúdo na linguagem – e alude à tradução como uma “ponte” entre essas ilhas. A literatura de invenção, que investiga os limites da linguagem, o que acontece em seu “máximo grau”, reafirma, por meio de demonstrações textuais, mas raramente discursivas, o quão ilusórias são essas separações. Literatura pode ser mais do que imitação: pode inventar no mundo.

A ideia de Meschonnic da superação da dualidade do signo, assim como muitas empreitadas de superação de dicotomias semelhantes que já foram inauguradas, pode não ser nova em si, mas oferece uma entre muitas maneiras de encarar uma questão perene. Mesmo com a dialética, o desconstrutivismo, e muitas outras ideias focadas em superar dualismos, ecos de dualidade permanecem no modo de pensar humano em geral, e certamente também no que diz respeito à linguagem e à tradução. Existe já desde o início uma sugestão de dualidade nas figuras do texto original e do texto traduzido – e no vetor cujo sentido vai do primeiro ao segundo na tradução – à qual é difícil não remeter. Talvez a tradução do ponto de vista de pessoas que habitam culturas predominantemente orais e políglotas, no entanto, jamais tenha esse mesmo tipo de remissão irresistível ao “par tradutório”.

O projeto por trás deste trabalho, assim como interpreto, em linhas gerais, os projetos de Wittgenstein, de Meschonnic, e de muitos dos *ismos* aqui mencionados, e o projeto de Maria Tymoczko de alargamento da tradução enquanto disciplina e de empoderamento de tradutores, é um projeto antidualista, e talvez mesmo antiplatonista. Perloff *apud* Burke (1987, p. 100) vê uma poética da colagem e uma “atitude mental” logopeica como a essência do modernismo poundiano, e Burke (1987, p. 100-1) enriquece essa visão do modernismo ao propor que Gertrude Stein também inaugura, em paralelo, uma poética da colagem que valoriza o aspecto de *conexão* resultante dessa técnica, uma conexão paratática que não reduz a uma associação, mas sim multiplica associações. Mina Loy, que era mais jovem do que Pound e Stein, mas foi contemporânea dos dois, deixou inclusive alguns registros escritos em que menciona os dois

(Pound, no artigo citado em 2.4, e Stein em artigos e um poema). Sua poesia apresenta ideias, como sugere Pound, mas de forma fragmentária, via colagem de blocos de texto, talvez, mais do que colagem de termos. Com todo o seu envolvimento com misticismos e espiritualidade que ecoam em sua poesia (BURKE, 1996), Loy possivelmente tinha uma base intelectual mais metafísica do que Stein e Pound, por exemplo. Sua constante busca por novas formas de criar – pintura, colagem, teatro, poesia, prosa, ensaio, invenções – e novas formas de pensar, além de novos lugares, novos ares e seu entusiasmo com os “riscos” (BURKE, 1996) que se corre na arte e na poesia sugerem que essa metafísica não era exatamente do tipo platonista, ou seja, que ela não estava buscando contato com um mundo puro, ideal, mas sim uma expansão do mundo física e mental, uma constante aventura pela dinâmica da busca do desconhecido, por todos os meios possíveis.

Perloff (1996, p. 37) ressalta que a gramática de Stein, baseada em omissões e justaposições (podemos dizer que é uma espécie de recorte-e-cola), procura desafiar os limites da linguagem, isto é, evitar tanto a redução da linguagem à referência quanto uma ilusória precedência do mundo que a gramática normativa opera. A “destruição” da gramática proposta por Stein visa, portanto, evitar que a linguagem fique estagnada em uma “nomeação” ilusória das coisas, semelhante ao que evitam os autores que citamos aqui, como fica claro neste trecho de “Poetry and Grammar”¹⁰⁷ (apud PERLOFF, 1996, p. 39, tradução nossa):

[...] um substantivo é um nome de qualquer coisa, por que depois de uma coisa ser nomeada escrever sobre ela. Um nome é adequado ou não é. [...] coisas uma vez nomeadas o nome não segue fazendo nada por elas e então por que escrever com nomes. Substantivos são o nome de qualquer coisa e só dar nomes funciona quando se quer fazer a chamada mas será que servem para qualquer outra coisa.¹⁰⁸

Como Perloff bem identifica, esse projeto de Gertrude Stein é wittgensteiniano, e ambos são antiplatonistas neste sentido: o de evitar uma separação entre mundo e linguagem, e entre forma e conteúdo, ao mesmo tempo valorizando as conexões feitas pela linguagem em movimento, ou seja, pelo uso. A parataxe steiniana que Burke (1987) identifica justapõe expressões, fragmentos, e não substantivos avulsos como propunha a parataxe futurista de F.T. Marinetti (PERLOFF, 1996), por exemplo. Marinetti e Stein rejeitavam adjetivos, mas esse era

¹⁰⁷ STEIN, Gertrude. Poetry and Grammar in *Lectures in America*. Boston: Beacon Press, 1935. P. 209-10.

¹⁰⁸ Original: [...] a noun is a name of anything, why after a thing is named write about it. A name is adequate or it is not. [...] things once they are named the name does not go on doing anything to them and so why write in nouns. Nouns are the name of anything and just naming names is alright when you want to call a roll but is it good for anything else.

um dos poucos pontos comuns de seus projetos. O projeto de Stein envolvia um foco nas palavras que *podiam ser mais coisas*: os verbos, e, principalmente, os conectivos (preposições, artigos, conjunções e pronomes). O que ela parece dizer é que a consolidação de significados de substantivos e adjetivos tira a vitalidade da linguagem. Nas palavras da própria Stein (1935, p. 213-14 *apud* PERLOFF, 1996, p. 40, tradução nossa): “[pronomes] representam uma coisa ou pessoa mas não são o seu nome. Ao não ser seu nome eles já têm uma possibilidade maior de ser alguma coisa do que se fossem como é um substantivo o nome de qualquer coisa.”¹⁰⁹

Ou seja, ela valoriza a qualidade móvel de *representação* (podemos dizer, wilson-wittgensteinianamente, “sondável”) de certas classes de termos, o caráter dinâmico da linguagem e não a fixidez platonista da mera nomeação. Perloff (1996, p. 40-45) observa o quanto wittgensteiniana essa postura é, na valorização do uso (isto é, a mobilidade da linguagem e seu caráter contextual), e destaca que até mesmo a repetição steiniana é uma manobra wittgensteiniana, que dá a ver o que pode ser diferente na identidade, ou seja, a “capacidade de ver alguma coisa como alguma coisa” (IF 213). Se pensarmos na tradução como uma tentativa de repetição, podemos nos lembrar dessa repetição steiniana (e wittgensteiniana, e mesmo meschonniciana): algo cujo movimento não opera transferência, mas sim um jogo de diferença na identidade, um jogo de tensões (sustentadas por ritmos) que dão a ver a linguagem, a poética, o mundo não como algo externo mas sim as relações nele estabelecidas, das quais a linguagem é inseparável. A tradução pode ser vista como um tipo de “repetição”? Nesse sentido, sim.

Ao final (ao menos por ora) do processo longo que culmina neste trabalho, um processo que começa há mais de dez anos, olho para trás e enxergo uma colagem: esse ímpeto antiplatonista é a cola. Quando Tymoczko (2014, p. 6-7) critica o platonismo inerente à ideia de tradução como transferência, ela descortina criticamente um outro lado que não é somente o da redução da linguagem ao decalque, ao duplo do mundo das ideias, mas também o de que existe uma posição dominante, “verdadeira”, que transfere algo a uma posição subalterna, “simulacro”. Ela critica a metáfora constitutiva do “entre” presente nos estudos da tradução, que coloca o tradutor como “mediador”, como uma figura neutra entre culturas (TYMOCZKO, 2014, p. 7) e lembra que essa neutralidade é ilusória. As minhas tentativas de evitar essas duas implicações, a da precedência do mundo e a da neutralidade na tradução, passam por: assumir a posição de praticante reflexiva, ou seja, não me ausentar do processo, seguindo as sugestões

¹⁰⁹ Original: *[pronouns] represent some one but they are not its or his name. In not being his or its or her name they already have a greater possibility of being something than if they were as a noun is the name of anything.*

de Wilson (2012) e Tymoczko (2014); e buscar o entendimento de que a linguagem é dinâmica, funciona por relação e não por determinação, como argumentam Wittgenstein (nas IF), Meschonnic, a própria Mina Loy em seu artigo “Modern Poetry”, e como sugere a discussão sobre metáfora via Lakoff & Johnson, Boyd e outros.

Além disso, a proposta de que o processo tradutório possa ser entendido como uma prática teórica, colocando a ideia de teoria como algo igualmente dinâmico (teorias de trabalho) procura também combater a ideia de transferência: mesmo que essas teorias dinâmicas que orientam a prática (ou mesmo ocorrem de forma subliminar, “concomitantes” à prática) tenham fundamento em pressupostos teóricos, eles não são determinantes. Elas buscam conexões, contiguidades, representações sondáveis *dentro* da linguagem, mas jamais uma equivalência ideal entre coisas diferentes ou transferência de algo fora da linguagem: os pressupostos antiplatonistas apresentados neste trabalho se propõem justamente a encorajar a constante afirmação de diferenças que, no entanto, o texto poético é capaz de conectar. É por meio delas que se estabelecem jogos de identidade e alteridade, tensões carregadas ao máximo grau na linguagem, máquinas de produzir potência poética.

A poesia no sentido platônico seria aquela que faz um decalque, um simulacro a partir do mundo – que tenta fazer palavras a partir das coisas ao invés de fazer coisas com as palavras – e, assim corre o risco de ser antipoética, de ser pura imitação. Qualquer tradução que tente isolar as coisas enquanto referentes e fazer a partir delas palavras (em outra língua), isto é, transferir essas coisas para outra língua, será também antipoética. Para traduzir poesia de invenção, é preciso fazer coisas com palavras, todo o tempo comparando-as com as coisas que o texto original fez com suas palavras. A primazia do original, no entanto, só acontece no *processo*: em termos de poeticidade da tradução enquanto *produto*, não há primazia do texto fonte se a tradução também subverter relações de referência e fortalecer suas conexões enquanto jogo de linguagem. É isso o que a poesia pelo menos ensaia fazer em cada uma de suas instâncias. É isso o que a linguagem, sob o signo da invenção, às vezes ensaia fazer até mesmo na prosa, no falar cotidiano, na criação de novos códigos. É isso que a tradução de poesia de invenção ensaia também fazer.

A forma de vida tradução, por definição, se forma consciente de estar jogando em diferentes jogos de linguagem: a primeira diferença é a separação entre línguas. Mas, para além disso, existem os jogos de cada texto, que desafiam a gramática normativa e os significados ditos literais e convidam leitor, tradutor, leitor-teórico, leitor-teórico-tradutor a descobrir suas regras por meio do ensaio, qual laboratório, de operacionalização dessas regras e de acesso epistêmico às reconfigurações semânticas. As teorias de trabalho criadas na prática teórica da

tradução não serão únicas – são potencialmente infinitas –, mas precisam manter o texto traduzido em relação inegável com o texto fonte, reconhecível como universo contrafactual, como performance coexistente, como máquina análoga forjada por outro fabricante.

Bibliografia

BEDETTI, Gabriella; MESCHONNIC, Henri. Entrevista in *Diacritics*. Outono 1988. Vol 18, nº 3, pp. 93-111. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/465257>. Acesso em: 24 nov. 2020.

BEDETTI, Gabriella. Henri Meschonnic: Rhythm as Pure Historicity. *New Literary History*, vol. 23, no. 2. pp. 431-450. 2002. Disponível em: www.jstor.org/stable/469244. Acesso em: 8 mai. 2020.

BOYD, Richard. “Metaphor and Theory Change: What Is ‘Metaphor’ a Metaphor for?” Capítulo. In *Metaphor and Thought*. ORTONY, Andrew (org.), 2 ed., 481-532. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

BURKE, Carolyn. *Becoming Modern: The Life of Mina Loy*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996.

BURKE, Carolyn. Getting Spliced: Modernism and Sexual Difference. *American Quarterly*, vol. 39, ed. especial: Modernist Culture in America, pp. 98-121. Primavera de 1987. The Johns Hopkins University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2712632>. Acesso em: 15 set. 2017. 24 pgs.

CANDLISH, Stewart e WRISLEY, George. Private Language. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2019 Edition). ZALTA, Edward N. (ed.). Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/private-language/>. Acesso em: abr. 2019.

JASKOSKI, Helen. *Mina Loy, Outsider Artist* in *Journal of Modern Literature*. Vol 18, nº 4, pp. 349-368. Outono de 1993. Indiana University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3831385>. Acesso em: 15 set. 2017.

KOUIDIS, Virginia. *Mina Loy: American Modernist Poet*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980.

HOFER, Matthew. Mina Loy, Giovanni Papini, and the aesthetic of irritation. *Paideuma*, vol. 38, pp. 219-258. 2011. Disponível em: www.jstor.org/stable/43908161. Acesso em: 27 jul., 2020.

JOHNSON, Mark; LAKOFF, George. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

LOY, Mina. *The Lost Lunar Baedeker*. Roger Conover (sel. e ed.). Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1996.

LOY, Mina. *Escritura estilhada* – manifesto feminista, notas sobre a existência e outros escritos. São Paulo: 100/cabeças, 2020.

MARTINS, Maria Sílvia Cintra. Aspectos tradutórios do letramento: ressonâncias rítmicas. *DELTA*, São Paulo, v. 34, n. 4, p. 1187-1211, dez. 2018. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502018000401187&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 abr. 2019.

MESCHONNIC, Henri. Linguagem, ritmo e vida. Extratos traduzidos por Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

MESCHONNIC, Henri. *Ethics and Politics of Translating*. Volume 91 (Volume 7 in the EST Subseries). Editado e traduzido por Pier-Pascale Boulanger. Philadelphia/Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2007.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Translated by Jerusa Pires Ferreira and Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MESCHONNIC, Henri. The Rhythm Party Manifesto in *Thinking Verse* I, pp. 161-173. 2011. Tradução: David Nowell Smith. Disponível em: <http://thinkingverse.org/issue01/Henri%20Meschonnic,%20The%20Rhythm%20Party%20Manifesto.pdf>. Acesso em: dez. 2018.

OTHERS. Periódico editado por Alfred Kreyborg. Vol. 3, n. 6. Abril de 1917. Disponível em: http://www.modjourn.org/render.php?id=1309195516779252&view=mjp_object. Acesso em: 2 mar. 2018.

PAJEVIC, Marko. Beyond the Sign. Henri Meschonnic's Poetics of the Continuum and of Rhythm: Towards an Anthropological Theory of Language. *Forum for Modern Language Studies* v. 47, n. 3, p.304-318, jul 2011. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/270771275_Beyond_the_Sign_Henri_Meschonnic's_Poetics_of_the_Continuum_and_of_Rhythm_Towards_an_Anthropological_Theory_of_Language. Acesso em: 20 abr. 2019.

PERLOFF, Marjorie. 'Grammar in Use': Wittgenstein / Gertrude Stein / Marinetti. *South Central Review*, vol. 13, n. 2/3, pp. 35-62. 1996. Disponível em: www.jstor.org/stable/3190371. Acesso em: 6 abr. 2020.

PERLOFF, Marjorie. "But isn't the same at least the same?": Wittgenstein and the question of poetic translatability. Publicado originalmente em GIBSON, John e HUEMER, Wolfgang (ed.) *The Literary Wittgenstein*. Londres: Routledge, 2004. pp. 34-54. Disponível em: <http://marjorieperloff.com/essays/wittgenstein-translatability/>. Acesso em: 29 jun. 2018.

PERLOFF, Marjorie. *A escada de Wittgenstein. A linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. São Paulo: EdUSP, 2008.

PIETROIUSTI, Lucia. Body and the Text/Body of the Text in Mina Loy's Songs to Joannes. *Journal of International Women's Studies*, vol. 9, n.2, pp. 29-40. 2008. Disponível em: <http://vc.bridgew.edu/jiws/vol9/iss2/4>. Acesso em: 27 jul. 2020.

POUND, Ezra L. *ABC of Reading*. Londres: Faber & Faber, 1984.

POUND, Ezra. The New Poetry in *Instigations. Together with An Essay on the Chinese Written Character (with Ernest Fenollosa)*. Nova York: Boni and Liveright, 1920.

QUARTERMAIN, Peter. "The Tattle of Tongueplay': Mina Loy's *Love Songs*" in SHREIBER, Maera e TUMA, Keith (org.). *Mina Loy: Woman and Poet*. Orono: National Poetry Foundation, 1998. pp. 75-85.

SHREIBER, Maera, and TUMA, Keith (ed.). *Mina Loy: Woman and Poet*. National Poetry Foundation, 1998.

TYMOCZKO, Maria. *Enlarging Translation, Empowering Translators* Nova York: Routledge, 2014.

WILSON, Philip. *Translation after Wittgenstein*. Tese de doutorado. University of East Anglia, ago. 2012. Disponível em: <<https://ueaeprints.uea.ac.uk/42354/1/2012WilsonPSPHD.pdf>> Acesso em: 25 jun. 2018.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations*. 2 ed. Tradução: G. E. M. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell, 1967.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Last Writings on Philosophical Psychology* (LWPP I 278). Tradução: C.G. Luckhardt; Maximilian A.E. Aue. Oxford: Blackwell, 1982.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Filosóficas*. 3 ed. Tradução: M. S. Lourenço. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2002.

Anexo I
Songs to Joannes e Canções para Joannes

<i>Songs to Joannes – Mina Loy</i>	<i>Canções para Joannes – trad. Maíra M. G.</i>
<i>I</i>	<i>I</i>
<i>Spawn of Fantasies</i>	Desova de Fantasias
<i>Silting the appraisable</i>	Assoreando o estimável
<i>Pig Cupid his rosy snout</i>	Cupido Suíno seu róseo nariz
<i>Rooting erotic garbage</i>	Remexendo lixo erótico
<i>“Once upon a time”</i>	“Era uma vez”
<i>Pulls a weed white star-topped</i>	Puxa um mato branco estrelado
<i>Among wild oats sown in mucous-membrane</i>	De roçadura semeada em membrana mucosa
<i>I would an eye in a Bengal light</i>	Eu haveria um olho em pó de lume
<i>Eternity in a sky-rocket</i>	Eternidade em um foguete
<i>Constellations in an ocean</i>	Constelações em um oceano
<i>Whose rivers run no fresher</i>	De rios que correm sem frescor
<i>Than a trickle of saliva</i>	Como um fio de saliva
<i>These are suspect places</i>	Estes são lugares suspeitos
<i>I must live in my lantern</i>	Eu tenho de viver em minha lanterna
<i>Trimming subliminal flicker</i>	Tosando faíscas subliminares
<i>Virginal to the bellows</i>	Virginal aos berros
<i>Of Experience</i>	Da Experiência
<i>Coloured glass</i>	Vidro colorido
<i>II</i>	<i>II</i>
<i>The skin-sack</i>	O saco-de-pele
<i>In which a wanton duality</i>	Em que uma dualidade dissoluta
<i>Packed</i>	Empacotava
<i>All the completion of my infructuous impulses</i>	Toda a completude de meus impulsos infrutuosos
<i>Something the shape of a man</i>	Algo na forma de um homem
<i>To the casual vulgarity of the merely observant</i>	À vulgaridade casual do mero observador
<i>More of a clock-work mechanism</i>	Mais como um mecanismo autômato
<i>Running down against time</i>	Escorrendo contra o tempo
<i>To which I am not paced</i>	A que não estou sincronizada
<i>My finger-tips are numb from fretting your hair</i>	Meus dedos dormem de tanto bagunçar seus cabelos
<i>A God’s door-mat</i>	O capacho de um Deus
<i>On the threshold of your mind</i>	Na soleira de sua mente

III

*We might have coupled
In the bed-ridden monopoly of a moment
Or broken flesh with one another
At the profane communion table
Where wine is spill'd on promiscuous lips*

*We might have given birth to a butterfly
With the daily news
Printed in blood on its wings*

IV

*Once in a mezzanino
The starry ceiling
Vaulted an unimaginable family
Bird-like abortions
With human throats
And Wisdom's eyes
Who wore lamp-shade red dresses
And woolen hair*

*One bore a baby
In a padded porte-enfant
Tied with a sarsenet ribbon
To her goose's wings*

*But for the abominable shadows
I would have lived
Among their fearful furniture
To teach them to tell me their secrets
Before I guessed
—Sweeping the brood clean out*

V

*Midnight empties the street
Of all but us
Three
I am undecided which way back
 To the left a boy
—One wing has been washed in the rain
The other will never be clean any more—*

III

Poderíamos ter acoplado
No monopólio acamado de um momento
Ou feito a partilha da carne um com o outro
Na mesa profana de comunhão
Onde se derrama vinho em lábios promíscuos

Poderíamos ter dado à luz uma borboleta
Com o noticiário
Impresso em sangue nas asas

IV

Uma vez num mezanino
O teto estrelado
Arqueava uma família inimaginável
Abortos como pássaros
Com gargantas humanas
E os olhos de Sabedoria
De vestidos-trapézio vermelhos
E cabelos de lã

Uma carregava um bebê
Em um canguru acolchoado
Atado com uma fita de tafetá
A suas asas de ganso

Não fosse pelas sombras abomináveis
Eu teria vivido
Entre sua mobília medonha
Para lhes ensinar a me contar seus segredos
Antes que eu adivinhasse
—Varrendo fora a prole completa

V

Meia-noite esvazia a rua
De todos menos nós
Três
Eu não sei bem por que caminho voltar
 À esquerda um garoto
—Uma asa foi lavada na chuva
A outra nunca mais vai estar limpa—

Pulling door-bells to remind

Those that are snug

To the right a haloed ascetic

Threading houses

Probes wounds for souls

—The poor can't wash in hot water—

And I don't know which turning to take

Since you got home yourself—first

VI

I know the Wire-Puller intimately

And if it were not for the people

On whom you keep one eye

You could look straight at me

And Time would be set back

VII

My pair of feet

Smack the flag-stones

That are something left over from your walking

The wind stuffs the scum of the white street

Into my lungs and my nostrils

Exhilarated birds

Prolonging flight into the night

Never reaching— — — — —

VIII

I am the jealous store-house of the candle-ends

That lit your adolescent learning

Behind God's eyes

There might

Be other lights

IX

When we lifted

Our eye-lids on Love

A cosmos

Of coloured voices

And laughing honey

Puxando campainhas para lembrar

Aos que estão aconchegados

À direita um asceta e seu halo

Alinhavando casas

Sonda feridas em busca de almas

—Pobres não podem se lavar com água quente—

E eu não sei que desvio pegar

Já que você chegou em casa—primeiro

VI

Eu conheço o Manipulador intimamente

E se não fosse pelas pessoas

Que um de seus olhos espreita

Você poderia olhar reto para mim

E o Tempo retrocederia

VII

Meu par de pés

Batem nas cantarias

Que são alguma sobra de sua caminhada

O vento estofa a escória da rua branca

Em meus pulmões e minhas narinas

Pássaros esfuziantes

Prolongando voo noite adentro

Jamais alcançando— — — — —

VIII

Sou o armazém ciumento dos tocos de vela

Que iluminaram seu aprendizado adolescente

Por trás dos olhos de Deus

Talvez haja

Outras luzes

IX

Quando alçamos

Nossas pálpebras no Amor

Um cosmos

De vozes coloridas

E de mel risonho

*And spermatozoa
At the core of Nothing
In the milk of the Moon*

X

*Shuttle-cock and battle-door
A little pink-love
And feathers are strewn*

XI

*Dear one at your mercy
Our Universe
Is only
A colorless onion
You derobe
Sheath by sheath
 Remaining
A disheartening odour
About your nervy hands*

XII

*Voices break on the confines of passion
Desire Suspicion Man Woman
Solve in the humid carnage*

*Flesh from flesh
Draws the inseparable delight
Kissing at gasps to catch it*

*Is it true
That I have set you apart
Inviolable in an utter crystallization
Of all the jolting of the crowd
Taught me willingly to live to share*

*Or are you
Only the other half
Of an ego's necessity
Scourging pride with compassion
To the shallow sound of dissonance*

E espermatozoides
No núcleo do Nada
No leite da Lua

X

Peteca e bate-dor
Um pouco de amor-rosa
E as penas se espalham

XI

Meu caro à sua mercê
Nosso Universo
É somente
Uma cebola sem cor
Você desveste
Folha por folha
 Restando
Um odor desconcertante
À volta de suas mãos nervosas

XII

Vozes irrompem nos limites da paixão
Desejo Suspeita Homem Mulher
Solvem na carnificina úmida

Carne da carne
Extraí a delícia inseparável
Beijando arfadas para apanhá-la

Será verdade
Que coloquei você à parte
Inviolado em absoluta cristalização
De todo o alvoroço da turba
Me ensinou porque quis a viver a compartilhar

Ou você é
A outra metade
Da necessidade de um ego
Açoitando orgulho com compaixão
Ao som raso da dissonância

And boom of escaping breath

XIII

*Come to me There is something
I have got to tell you and I can't tell
Something taking shape
Something that has a new name
A new dimension
A new use
A new illusion*

*It is ambient And it is in your eyes
Something shiny Something only for you
Something that I must not see*

*It is in my ears Something very resonant
Something that you must not hear
Something only for me*

*Let us be jealous
Very suspicious
Very conservative
Very cruel
Or we might make an end of the jostling of
aspirations
Disorb inviolate egos*

*Where two or three are welded together
They shall become god*

—————
*Oh that's right
Keep away from me Please give me a push
Don't let me understand you Don't realise me
Or we might tumble together
Depersonalized
Identical
Into the terrific Nirvana
Me you — you — me*

XIV

*Today
Everlasting passing apparent imperceptible*

E estrondo de respiração liberta

XIII

Venha aqui Tem uma coisa
Que preciso te contar e não posso contar
Uma coisa tomando forma
Uma coisa com um novo nome
Uma nova dimensão
Um novo uso
Uma nova ilusão

Ela é ambiente E está em seus olhos
Uma coisa brilhante Uma coisa só para você
Uma coisa que eu não posso ver

Está em meus ouvidos Uma coisa muito rressonante
Uma coisa que você não pode ouvir
Uma coisa só para mim

Sejamos ciumentos
Muito desconfiados
Muito conservadores
Muito cruéis
Ou vamos acabar pondo fim ao atropelo de
aspirações
Desorbear egos inviolados

Onde dois ou três são unidos com solda
Hão de se tornar deus

—————
Ah é verdade
Fique longe de mim Por favor, um empurrão
Não me deixe entender você Não me efetue
Ou vamos acabar rolando juntos
Despersonalizados
Idênticos
No tremendo Nirvana
Eu você — você — eu

XIV

Hoje
Imortal transiente aparente imperceptível

*To you
I bring the nascent virginity of
—Myself for the moment
No love or the other thing
Only the impact of lighted bodies
Knocking sparks off each other
In chaos*

XV

*Seldom Trying for Love
Fantasy dealt them out as gods
Two or three men looked only human*

*But you alone
Superhuman apparently
I had to be caught in the weak eddy
Of your drivelling humanity
To love you most*

XVI

*We might have lived together
In the lights of the Arno
Or gone apple stealing under the sea
Or played
Hide and seek in love and cob-webs
And a lullaby on a tin-pan*

*And talked till there were no more tongues
To talk with
And never have known any better*

XVII

*I don't care
Where the legs of the legs of the furniture are
walking to
Or what is hidden in the shadows they stride
Or what would look at me
If the shutters were not shut
Red a warm colour on the battle-field
Heavy on my knees as a counterpane
Count counter*

Para você
Trago a virgindade nascente de
—Eu mesma no momento
Nada de amor ou a outra coisa
Somente o impacto de corpos acesos
Chocando faíscas um no outro
No caos

XV

Raramente Tentando o Amor
Fantasia os lançou como deuses
Dois ou três homens pareciam somente humanos

Mas só você
Super-humano aparentemente
Eu tive de cair no remoinho débil
De sua humanidade baboseira
Para amar mais você

XVI

Poderíamos ter morado juntos
Nas luzes do Arno
Ou ido roubar maçãs no fundo do mar
Ou brincado
De esconde-esconde no amor e nas teias de aranha
E tocado um acalanto numa panela

E conversado até não haver mais línguas
Com que falar
E jamais nos daríamos conta

XVII

Eu não me importo
Aonde as pernas das pernas da mobília
caminham
Ou o que se esconde nas sombras que percorrem
Ou o que olharia para mim
Se as cortinas não estivessem cerradas
Vermelho uma cor quente no campo de batalha
Pesando em meus joelhos como coberta
Conta cobre

*I counted the fringe of the towel
Till two tassels clinging together
Let the square room fall away
From a round vacuum
Dilating with my breath*

XVIII

*Out of the severing
Of hill from hill
The interim
Of star from star
The nascent
Static
Of night*

XIX

*Nothing so conserving
As cool cleaving
Note of the Q H U
Clear carving
Breath-giving
Pollen smelling
Space*

*White telling
Of slaking
Drinkable
Through fingers
Running water
Grass haulms
Grow to
Leading astray
Of fireflies
Aerial quadrille
Bouncing
Off one another
Again conjoining
In recaptured pulses
Of light*

*You too
Had something*

Eu contei a franja da toalha
Até duas borlas grudadas
Deixarem a sala quadrada se esvair
De um vácuo circular
Dilatando minha respiração

XVIII

Da rachadura
Entre colina e colina
O íterim
Entre estrela e estrela
A nascente
Estática
Da noite

XIX

Nada tão conservante
Como o trinchante
Nota do Q H U
Todo talhante
Vivificante
Fenofragrante
Espaço

Branco contante
De saciante
Bebível
Por entre dedos
Água corrente
Hastes de relva
Crescem até
O desvio
De vagalumes
Quadrilha aérea
Ricocheteante
Uns nos outros
Novamente aglomerante
Em pulsos recapturados
De luz

Você também
Tinha algo

*At that time
Of a green-lit glow-worm*

*Yet slowly drenched
To raylessness
In rain*

XX

*Let Joy go solace-winged
To flutter whom she may concern*

XXI

*I store up nights against you
Heavy with shut-flower's nightmares*

*Stack noons
Curled to the solitaire
Core of the
Sun*

XXII

*Green things grow
Salads
For the cerebral
Forager's revival
Upon bossed bellies
Of mountains
Rolling in the sun
And flowered flummery
Breaks
To my silly shoes*

*In ways without you
I go
Gracelessly
As things go*

XXIII

*Laughter in solution
Stars in a stare*

Naquela época
De pirilampo viridante

Porém embebido aos poucos
Até o desbrilho
Na chuva

XX

Deixe que a Alegria parta em asas de consolo
Para abanar a quem ela possa interessar

XXI

Armazeno noites em seu desfavor
Carregadas dos pesadelos da flor cerrada

Empilho meios-dias
Enroscados ao solitário
Cerne do
Sol

XXII

Coisas verdes brotam
Saladas
Para a cerebral
Volta do forrageiro
Contra as bossais barrigas
De montanhas
Rolantes no sol
E fiascos florais
Travando
Meus sapatos estúpidos

Por sendas sem você
Eu sigo
Sem graça
Como a vida segue

XXIII

Risos em solução
Estrelas numa olhada

*Irredeemable pledges
Of pubescent consummations
Rot
To the recurrent moon
Bleach
To the pure white
Wickedness of pain*

XXIV

*The procreative truth of Me
Petered out
In pestilent
Tear drops
Little lusts and lucidities
And prayerful lies
Muddled with the heinous acerbity
Of your street-corner smile*

XXV

*Licking the Arno
The little rosy
Tongue of Dawn
Interferes with our eyelashes*

*We twiddle to it
Round and round
Faster
And turn into machines*

*Till the sun
Subsides in shining
Melts some of us
Into abysmal pigeon-holes
Passion has bored
In warmth*

*Some few of us
Grow to the level of cool plains
Cutting our foot-hold
With steel-eyes*

XXVI

*Penhores irresgatáveis
De consumações pubescentes
Apodrecem
À lua recorrente
Alvejam
À branca pura
Malícia da dor*

XXIV

*A verdade procriadora do Eu
Malogrou
Em pestilentas
Lágrimas
Pequenos desejos e lampejos
E mentiras carolas
Turvadas com a acidez hedionda
De seu sorriso de esquina*

XXV

*Lambendo o Arno
A pequena rosada
Língua da Alvorada
Interfere em nossos cílios*

*Sob ela, giramos
Roda roda
Mais rápido
E viramos máquinas*

*Até que o sol
Abranda em brilhar
Derrete uns nossos
Em repartições abissais
Paixão minou
Em calor*

*Uns poucos dos nossos
Crescem ao nível de plácidas planícies
Cortando nossas sapatas
Com olhos de aço*

XXVI

*Shedding our petty pruderies
From slit eyes*

*We sidle up
To Nature
— — — that irate pornographer*

XXVII

*Nucleus Nothing
Inconceivable concept
Insentient repose
The hands of races
Drop off from
Immodifiable plastic*

*The contents
Of our ephemeral conjunction
In aloofness from Much
Flowed to approachment of — — — —
NOTHING
There was a man and a woman
In the way
While the Irresolvable
Rubbed with our daily deaths
Impossible eyes*

XXVIII

*The steps go up for ever
And they are white
And the first step is the last white
Forever
Coloured conclusions
Smelt to synthetic
Whiteness
Of my
Emergence
And I am burnt quite white
In the climacteric
Withdrawal of your sun
And wills and words all white
Suffuse*

Despindo-nos de pudicícias pífiás
De olhos-fenda

Andamos de esguelha
Com a Natureza
— — — essa pornógrafa irada

XXVII

Núcleo Nada
Conceito inconcebível
Repouso insenciente
As mãos das raças
Despencam de
Plástico imodificável

O conteúdo
De nossa conjugação efêmera
Na indiferença de Muito
Fluiu ao abeiramento de — — — —
NADA
Havia um homem e uma mulher
No caminho
Enquanto o Irresolvível
Esfregava com nossas mortes diárias
Olhos impossíveis

XXVIII

Os degraus sobem para sempre
E são brancos
E o primeiro degrau é o último branco
Para sempre
Conclusões de cor
Fundidas à sintética
Brancura
De minha
Emergência
E sou queimada bem ao branco
No climatérico
Retiro de seu sol
E vontades e palavras todas brancas
Inundam

Illimitable monotone

*White where there is nothing to see
 But a white towel
 Wipes the cymophanous sweat
 —Mist rise of living—
 From your
 Etiolate body
 And the white dawn
 Of your New Day
 Shuts down on me*

*Unthinkable that white over there
 — — —Is smoke from your house*

XXIX

*Evolution fall foul of
 Sexual equality
 Prettily miscalculate
 Similitude*

*Unnatural selection
 Breed such sons and daughters
 As shall jibber at each other
 Uninterpretable cryptonyms
 Under the moon*

*Give them some way of braying brassily
 For caressive calling
 Or to homophonous hiccoughs
 Transpose the laugh
 Let them suppose that tears
 Are snowdrops or molasses
 Or anything
 Than human insufficiencies
 Begging dorsal vertebrae*

*Let meeting be the turning
 To the antipodean
 And Form a blurr
 Anything*

Than seduce them

Monotom ilimitável

Branco onde não há nada a ser visto
 Mas uma toalha branca
 Limpa o suor opalescente
 —Ascensão de bruma do viver—
 De seu
 Corpo estiolado
 E a alvorada branca
 De seu Novo Dia
 Desaba sobre mim

Impensável aquele branco bem ali
 — — —É fumaça de sua casa

XXIX

Evolução aquém de
 Igualdade sexual
 Erro bem-feito de cálculo
 Da similitude

Seleção antinatural
 Gera filhos e filhas
 Que cacarejam entre si
 Criptônimos ininterpretáveis
 Sob a lua

Dê-lhes uma forma de zurrar zunindo
 Para convocações de carinho
 Ou para frêmitos homófonos
 Transporem a risada
 Deixe suporem que lágrimas
 São flocos de neve ou melado
 Ou qualquer coisa
 Além de insuficiências humanas
 Implorando vértebras dorsais

Deixe o encontro ser a transformação
 Ao antípoda
 E Forma um borrão
 Qualquer coisa

Que não seduzi-los

*To the one
As simple satisfaction
For the other*

*Let them clash together
From their incognitoes
In seismic orgasm*

*For far further
Differentiation
Rather than watch
Own-self distortion
Wince in the alien ego*

*XXX
In some
Prenatal plagiarism
Fœtal buffoons
Caught tricks*

*From archetypal pantomime
Stringing emotions
Looped aloft*

*For the blind eyes
That Nature knows us with
And the most of Nature is green*

*What guaranty
From the proto-form
We fumble
Our souvenir ethics to*

*XXXI
Crucifixion
Of a busy-body
Longing to interfere so
With the intimacies
Of your insolent isolation*

A um
Como simples satisfação
Ao outro

Deixe que se confrontem
A partir de suas incógnitas
Em orgasmo sísmico

Para posposta
Diferenciação
Em vez de assistir
Distorção de si
Crispando no ego alheio

XXX
Em alguns
Plágios pré-natais
Bufões fetais
Aprenderam truques

De pantomima arquetípica
Emoções concatenadas
Convolutas acima

Para os olhos cegos
Com que a Natureza nos conhece
E o mais da Natureza está verde

Em que garantia
Da protoforma
Embaralhamos
Nossa ética de souvenir

XXXI
Crucificação
De uma xereta
Desejando interferir tanto
Nas intimidades
De seu isolamento insolente

Crucifixion
Of an illegal ego's
Eclosion
On your equilibrium
Caryatid of an idea

Crucifixion
Wracked arms
Index extremities
In vacuum
To the unbroken fall

XXXII

The moon is cold
Joannes
Where the Mediterranean — — — — —

XXXIII

The prig of passion — — — — —
To your professorial paucity

Proto-plasm was raving mad
Evolving us — — —

XXXIV

Love — — — the preeminent litterateur

Crucificação
 Da eclosão de
 Um ego ilegal
 Em seu equilíbrio
 Cariátide de uma ideia

Crucificação
 Braços soçobrados
 Demarcam extremidades
 No vácuo
 À queda ininterrupta

XXXII

A lua é fria
 Joannes
 Onde o Mediterrâneo — — — — —

XXXIII

O pernóstico da paixão — — — — —
 Da sua pobreza professoral

Protoplasma enlouquecendo
 Nos evoluindo — — —

XXXIV

Amor — — — o preeminente literato

Anexo II

Minha tradução do artigo “Modern Poetry”, de Mina Loy

Poesia Moderna

Poesia é prosa enfeitada, música feita de pensamentos visuais, o som de uma ideia.

A nova poesia da língua inglesa procede dos Estados Unidos da América. Entre as coisas americanas, ela conquista a situação aristocrática da vitalidade. Essa valorização inesperada do jazz americano e da poesia americana é endossada por dois públicos; um deles universal, o outro infinitesimal em comparação.

E por que o espírito coletivo do mundo moderno, do qual ambos são reflexos, se reconhece unanimemente na nova música de instrumentos inauditos, e tão raramente na nova poesia de versos inauditos? É porque é muito fácil se conectar com o som da música que captura nossa atenção involuntária, enquanto o som silencioso da poesia demanda atenção voluntária para conseguir obliterar a barreira fria da palavra impressa com a tal “inteligência dos sentidos”. E muitos de nós, os desabituaados a ler com não somente olhos mas também ouvido, temos – especialmente em uma primeira leitura superficial – passado por cima da beleza da coisa.

Mais do que ler poesia temos de ouvir a poesia. Toda leitura é a evocação do discurso; a diferença em nossa abordagem, portanto, ao ler um poema ou o jornal é que nossa disposição ao ler um poema tem de ser mais próxima daquela com a qual se ouve e olha para uma canção ilustrada. A poesia moderna, tal como a música, recebeu um novo ímpeto da vida contemporânea; ambas ganharam em precipitação de movimento. A estrutura de toda poesia é o movimento que uma individualidade ativa faz ao se expressar. O ritmo poético, do qual todos muito falamos, é o mapa de um temperamento.

A variedade e felicidade desses movimentos estruturais no verso moderno mais do que justificou a rebeldia contra a tradição. Ficará claro que é possível reconhecer o trabalho de cada um dos poetas modernos pela andadura de sua mentalidade. Ou então que a formação de seus versos é determinada pelo ritmo espontâneo de sua reação à vida. E se, primeiro, parece tarefa aborrecida ajustar o prazer a metros desacostumados, reflitamos que hexâmetros e alexandrinos, antes de se tornarem leis da poética, tiveram suas origens na estrutura espontânea da inspiração de um poeta.

Imagine um tenista campeão que ficou inspirado a escrever poesia, seu verso não tenderia a incorporar o trânsito rítmico da bola roçando raquetes? O metro dele não dependeria de sua forma de vida, não se formaria a si próprio, sem recorrer a formas tradicionais, recordadas ou

aceitas? Isso, portanto, é o segredo da nova poesia. É a resposta direta da mente do poeta ao mundo moderno de variedades em que ele se encontra. Em cada um, podemos descobrir sua herança particular da beleza daquele mundo.

Por mais próxima que essa relação seja da música, penso que somente uma vez essa transição lógica do verso à música, sobre a qual tantas vezes especulei, tenha sido feita, e pelo americano Ezra Pound. Falar do movimento moderno é falar sobre ele; o empresário magistral dos poetas modernos, pois sem as descobertas que ele fez com seu instinto de poeta sobre a poesia, este movimento moderno ainda seria mais uma nebulosa do que a constelação que se tornou. Não só poeta famoso, mas homem de ação, ele deu ao público o empurrão necessário em direção à poesia moderna no momento psicológico. Pound, o fornecedor de gênios para periódicos como “Little Review”, ao qual ele outorgou imortalidade quando arranjou para aquelas páginas os manuscritos do “Ulysses” de Joyce. Quase ao mesmo tempo em que seus magníficos Cantos foram publicados, sua música foi tocada em Paris; ela profere as comunhões da mente de um poeta consigo mesma tomando decisões harmônicas.

Foi inevitável que a renascença da poesia procedesse dos Estados Unidos da América, onde recentemente milhares de linguagens nasceram e todas elas, ao menos para fins de comunicação, são inglês – inglês enriquecido e variegado com a estrutura gramatical e inflexão vocal de muitas raças, em novo amálgama com a expressão tempo-é-dinheiro tão fundamental aos Estados Unidos, descoberta pelos cartunistas de jornal.

Essa língua composta é uma língua muito viva, ela cresce enquanto falamos. Pois o verdadeiro americano parece ter vergonha de dizer qualquer coisa da forma que foi dita antes. A cada momento, ele engenhosamente cunha novas palavras para velhas ideias, para manter a temperatura do bom humor. E nas avenidas mais sujas de Manhattan cada voz balança com o ritmo triplo de sua raça, sua cidadania e sua personalidade.

Da balbúrdia desse discurso inclassificável, enquanto professores de Harvard e Oxford lutavam para preservar “o inglês divino”, surgiu a musa da literatura moderna, e sua língua tinha se soltado naquele caldeirão.

Pode parecer impossível invocar a relação entre a expressão do mais erudito dos poetas modernos e de um eslavo adolescente que investiu em um fardo de mandarinas no atacado e está tentando vender a varejo em um mercadinho na First Avenue. Mas essa relação se resume a isto: ambos tiveram de se adaptar a um país onde a mente tem de vestir suas roupas verbais em velocidade recorde se quer falar a tempo; onde ninguém vai ouvir o mesmo míssil usado duas vezes como argumento. E se o ouvido que ouviu o maior número de sons dispõe do maior

repertório para escolher como se expressar, ambos tiveram amplo aprendizado em flexibilidade de frases.

Então, no poeta americano seja onde ele estiver, não importa como se envolva com a cultura mais antiga, não houve qualquer europeização de sua vantagem fundamental, o choque mais agudo da consciência do Novo Mundo sobre a vida. Sua poesia ainda será poesia procedente dos Estados Unidos da América.

A safra deste fertilizante recente é a poesia de E. E. Cummings [sic]. Onde outros poetas caíram por serem modernos demais, ele é ainda mais moderno, e totalmente bem-sucedido; onde outros foram completamente anti-humanos em seu medo do sentimentalismo, ele mantém aquela rica compaixão que os poetas, ao sentir por coisas comuns, são levados a adornar com sua própria concepção; pois, certamente, se existisse paraíso, seria lá onde esta feiura horrível da vida humana ressurgiria, consciente de si, como o que dela fez o poeta.

Cummings juntou verso livre e rima, que precisavam com muita urgência se casar. Suas rimas são bastante frescas – “radish-red” e “hazarded”, e o frescor de seu verso lhes dá uma relação métrica totalmente nova.

Mas, fundamentalmente, ele é um grande poeta porque seu verso brota com abundância das fundações da alma; um dínamo sonoro. E como acredito que a qualidade de gênio tem de ser, em grande parte, inconsciente, entendo que Cummings acabe soltando uns cacarejos quando não é sublime. Ele é sublime com muita frequência.

Ao ler poesia moderna, é preciso tomar cuidado para não deixar que meras excentricidades técnicas ou perturbações gramaticais desviem nossa atenção da questão principal, que é chegar à realidade do poema. Devemos nos lembrar de que essa estranheza aparente é inevitável quando qualquer poeta entrou em contato independente com a natureza: a cada um ela há de se mostrar de uma nova maneira, pois a personalidade orgânica de cada um é diferente em sua percepção dela.

Quando as pequenas controvérsias sobre o que é permitido na arte evaporarem, sempre nos daremos conta de que a estranheza aparente evapora junto no aspecto mais amplo do trabalho que tem a qualidade eterna comum a toda verdadeira arte. Do passado, a maioria dos poetas, afinal, falam conosco via um ou dois poemas perfeitos. E não temos nos queixado de miséria. Você verá que os modernos já têm esse número.

H.D., que é um exemplo interessante das minhas alegações sobre o poeta americano que dialoga com a cultura antiga, escreveu pelo menos dois poemas perfeitos: um sobre um cisne.

Marianne Moore, cuja escrita muitas vezes curiosamente sugere os solilóquios de um relógio de mesa, escreveu pelo menos um poema perfeito, “The Fish”.

Lawrence Vail escreveu um poema perfeito, a segunda “Cannibalistic Love Song”, um punhado de ideação primitiva com um ritmo tão essencial quanto a luz do dia. Maxwell Bodenheim, eu acho, teve um entre seus primeiros, e perfeito também é um poema de Carlos Williams sobre o vento em uma vidraça.

Williams me leva a uma distinção que é necessário fazer ao falar de poetas modernos. Os que citei são poetas de acordo tanto com o cálculo antigo quanto o novo; existem outros que são poetas somente de acordo com o novo cálculo. Esses são liderados pelo doutor, Carlos Williams. Eis o poeta cuja expressão deriva de sua vida. Ele é médico. Ele ama fatos puros. E também é poeta, tem de recriar tudo para que lhe sirva. Como ele administra esses dois eus?

Williams faz um poema a partir de um simples fato – só mostrando algo que notou. O médico quer que você saiba exatamente o quanto aquele fato é rigorosamente o que é. Mas o poeta quer que você perceba tudo o que o fato significa para ele, e assim joga esse simples fato no papel de tal forma que ele se torna parte da própria natureza de Williams, assim como a própria coisa. Esse é o novo ritmo.

Anexo III

Linha do tempo – Mina Loy

1882	Nasce Mina Getrude Löwy em 27 de dezembro, em Londres, primeira filha de Julia Bryan, inglesa protestante de origem humilde que sentia vergonha de sua classe social e desejava crescer em <i>status</i> , e Sigmund Löwy, alfaiate húngaro-judeu que se mudou para a Inglaterra fugindo do antissemitismo crescente na Europa oriental. Julia e Sigmund casaram-se porque ela engravidou fora do matrimônio, um fato que ela passou a vida tentando esconder ou ao menos mitigar, além das origens nada aristocráticas do casal.
1897	Mina inicia seus estudos artísticos tradicionais na escola de artes de St. John's Wood e entra em contato, por acaso, com o livro <i>Degeneration</i> , de Max Nordau, o que a levou às obras de Dante Gabriel Rossetti e sua irmã Christina. Essas leituras começam a despertar seu senso crítico, principalmente em relação aos métodos da escola e a arte e cultura em geral.
1899	Apesar de Julia não ver com bons olhos a filha receber “mais educação” do que era considerado adequado para meninas, Sigmund consegue mandar a filha para Munique para estudar arte no Kunstlerinnen Verein, uma academia exclusivamente para mulheres. Pela primeira vez, conhece outros artistas e passa a circular em meios artísticos e intelectuais. Ganha o apelido “Dusie” por causa de sua frequente confusão entre os pronomes alemães <i>du</i> e <i>sie</i> .
1900	Passa os primeiros anos pós-Munique lidando com as cobranças da mãe, os problemas de saúde mental de Sigmund, e chega ela própria a ser diagnosticada com “neurastenia”. Estuda com Augustus John, que tinha sido aluno da escola progressista de arte Slade. Acaba indo morar em Paris <i>circa</i> 1902 com sua colega da St. John's Wood, Eva Knight, e a mãe dela, uma solução que Sigmund viu como forma de evitar que Mina e Julia estivessem sempre em confronto. Mina e Eva passam a estudar na Académie Colarossi e a frequentar estúdios de outros estudantes de arte, além dos restaurantes onde se reuniam. Nesses círculos, ela conhece Wyndham Lewis e Alice Woods, entre outros.
1903	Mina conhece o artista Stephen Haweis e, segundo sua própria biografia, tem dificuldade de se impor em relação a ele, embora o considere repugnante e apesar de ele lhe pedir empréstimos e nunca pagar de volta. Casa-se com Stephen grávida de Oda Janet, que nasce em 1904. Os dois vivem de uma mesada paga por Sigmund e Haweis investe em fotografia.
1904	Usa pela primeira vez a grafia “Loy” em seu sobrenome, em vez de seu sobrenome de casada, quando expõe seis aquarelas no Salon D'Automne. Stephen e Mina são vistos como um casal excêntrico, que busca não só fazer arte como <i>ser</i> obras de arte: ele, vestido como um dândi andrógino com capas e brocados, e ela, usando seus vestidos de sua própria criação, à maneira do que viria a se tornar o estilo de Poiret e outros. Mina divide seus dias entre a vida de artista e o papel doméstico de mãe, até que sua filha Oda contrai meningite e morre antes de completar um ano, o que mergulha Mina em um período de luto profundo. Para lidar com a tristeza, investe na preparação de novas obras para o Salon do ano seguinte.
1905	Expõe no Salon de Beaux Arts. Sua relação com Haweis se deteriora ainda mais com a competitividade instaurada pela maior aceitação de sua obra nos salões de arte.
1906	Seu trabalho recebe críticas positivas, principalmente uma pintura que satiriza sua formação tradicional em pintura, <i>L'Amour dorloté par les belles dames</i> . Ela se torna membro do Salon D'Automne, o que significa poder exibir suas obras sem submetê-las ao processo de aprovação. Mina e Haweis passam a viver separadamente, só mantendo as aparências para continuar recebendo a mesada de Sigmund. Mina engravida de seu amante, o psiquiatra que a tratou depois da morte de Oda, Henri Joël Le Savoureaux. Haweis insiste em manter o casamento e assumir o bebê, embora Mina ofereça metade de sua mesada para que eles se divorciem, e os dois acabam se mudando para Florença, para evitar escândalos.
1907	Inicialmente, Mina se sente “desaparecer” em meio à pasmaceira dos arredores de Florença, mesmo com alguns artistas e intelectuais morando na área. Frequentando a cidade ocasionalmente, ela e Haweis conhecem Gordon Craig (amante de Isadora Duncan), Gabriele D'Annunzio e outros artistas e intelectuais. Nasce Joella Synara Haweis.
1909	Depois de engravidar um ano após o nascimento de Joella, Mina dá à luz John Stephen Giles Musgrove Haweis. Mina adere ao movimento Ciência Cristã após procurar uma “cura” para o desenvolvimento lento de Joella, a quem ela se dedica mais do que Giles no início. Deixando a criação dos filhos a cargo das babás, Mina e Haweis compram uma casa, financiados por Sigmund.
1910-1913	Durante esses anos, que Mina encara como improdutivos, embora se especule que tenha sido quando ela começa a escrever os poemas que depois seriam publicados em revistas modernistas, ela fortalece sua amizade com Mabel Dodge, intelectual, socialite e apoiadora das artes. Juntas, liam Bergson, Freud

	e outros filósofos. Conhece Gertrude Stein, cuja obra e personalidade a impressionam, e Alice Toklas. Haweis deixa Loy e os filhos em Florença e vai para a Austrália em 1912. Mabel volta para Nova York. A pintora Frances Stevens, 12 anos mais jovem que Mina, aluga o estúdio de Haweis, as duas ficam amigas e se interessam pelo futurismo. Mina conhece Filippo Tommaso Marinetti e passa a conviver com ele, Papini e os outros futuristas. Embora ela tivesse críticas às bravatas, o desprezo pelo feminino e o egocentrismo de Marinetti, ela se divertia com aquela personalidade animada, que a tira do estado de inércia em que ficara por tanto tempo. As experimentações do futurismo a inspiraram a fazer os seus próprios experimentos com a palavra. Separa-se de Haweis.
1914	Mabel Dodge lê alguns dos poemas e outros textos de Loy e envia <i>Aphorisms on Futurism</i> (“Aforismos sobre o futurismo”) para Alfred Stieglitz, editor da revista <i>Camera Work</i> , de Nova York. Assim, Mina é publicada pela primeira vez. Seu <i>affair</i> com Papini é “interrompido” por um <i>affair</i> com Marinetti e depois, quando ela volta para Papini, a rivalidade entre os dois se acirra. Entre 1914 e 1915, mais dois poemas de Loy são publicados em revistas nova-iorquinas por intermédio de Carl van Vechten: <i>Café du Néant</i> na <i>The International</i> e <i>The Costa San Giorgio</i> na revista <i>Trend</i> , publicada por Walter Arensberg, Djuna Barnes, Wallace Stevens e Mabel Dodge. Foi durante esse período que ela consolidou seu hábito de escrever e produziu seu Manifesto Feminista, <i>Human Cylinders</i> e outros poemas.
1915	Começa a escrever <i>Love Songs</i> , que viria a se tornar <i>Songs to Joannes</i> . Van Vechten regularmente envia os poemas que recebe de Mina para a revista <i>Rogue</i> , publicada por Allan e Louise Norton, e Mina oferece as 4 primeiras <i>Love Songs</i> para Alfred Kreymborg, editor da revista <i>Others</i> , com a promessa de lhe enviar os outros depois. Trabalha voluntariamente como enfermeira na Itália. Sabendo que não terá mais a mesada do pai se conseguir o divórcio de Haweis, Mina se empenha em inventar fórmulas de tinta para pintura, <i>designs</i> de chapéus e outros acessórios de moda, cria ilustrações com a intenção de vender para revistas de moda (ela já havia vendido em Nova York, por intermédio de Mabel Dodge, alguns de seus desenhos de roupas).
1916-1917	Faz preparativos para ir para os EUA e fica surpresa ao descobrir que suas <i>Love Songs</i> criaram polêmica. Deixa os filhos com a babá, Giulia, com a promessa de buscá-los depois de se estabelecer. Chega sozinha em Manhattan em 14 de outubro a bordo do navio <i>Duca d'Aosta</i> já com uma reputação por conta dos temas explícitos de seus poemas e do verso livre, com pontuação estranha. É recebida por sua amiga Frances Stevens. Passa a frequentar o salão de Walter Arensberg e conhece Man Ray, Marcel Duchamp, Arthur Cravan (com quem inicia um romance em 1917-1918), Djuna Barnes (que menciona seu nome no jornal <i>Morning Telegraph</i> como a poeta do momento), Elsa von Freytag-Loringhoven, além de visitantes internacionais frequentes, como Francis e Gabrielle Picabia. Seu divórcio de Haweis, que, nesse ponto, estava no Caribe, é finalizado nos EUA. Mina protagoniza, junto com William Carlos Williams, a peça <i>Lima Beans</i> , de Alfred Kreymborg. Quando fica claro que os EUA teriam de se envolver na I Guerra Mundial, Mina passa a criar e vender luminárias como fonte de renda. Em fevereiro de 1917, sai uma entrevista com ela no jornal <i>Evening Sun</i> , à guisa de exemplo da “mulher moderna”. Exibe a obra <i>Making Lampshades</i> no Grand Central Palace, na exposição da Society of Independent Artists, a mesma em que Duchamp inauguraria sua <i>Fountain</i> (discórdia entre os membros impediu que isso acontecesse, embora Arensberg tenha defendido a obra como algo verdadeiramente novo, a forma conhecida liberta de sua função). Henri-Pierre Roché, Beatrice Wood, Duchamp e Loy fundam a revista <i>The Blind Man</i> . Mina contribui com artigos. Mais tarde, <i>Songs to Joannes</i> sai completo na <i>Others</i> . O divórcio de Haweis é finalizado e seu nome de solteira é registrado como Mina Loy, oficializando a grafia que ela havia adotado anos atrás. Sigmund Löwy morre em Londres, o que dá a Mina direito a modesta herança e renda anual.
1918	Chega no México em janeiro para se juntar a Arthur Cravan, que foge da convocação para a guerra e da perseguição aos dissidentes, e lá se casam. Bob Brown inclui o casal em seu <i>roman à clef</i> , <i>You Gotta Live</i> , como “Rex” e “Rita”. Eles vivem na pobreza e chegam a ser socorridos por Brown e Rose Johnston para não passar fome. Os EUA passam a procurar os americanos dissidentes no México e fica claro que eles têm de partir. Grávida, Mina viaja com Bob e Rose para Salina Cruz, e Cravan se junta a eles depois. Cravan compra um barco antigo para navegar para Buenos Aires sem ter de passar pelas autoridades (Mina iria de navio). Arthur e Mina consertam o barco juntos. Ao colocar o barco na Baía Ventosa de Salina Cruz para testá-lo, ele se perde e nunca mais é visto. Mina entra em choque. Viaja por mar para Valparaíso, no Chile, onde encontra Rose, e, de Santiago, segue para Buenos Aires por terra.
1919	Apesar da relação difícil com a mãe, Mina escreve para Julia pedindo ajuda e, em março, embarca em um navio para a Inglaterra, passando pelo Rio de Janeiro. Em abril, em Surrey, onde a família se havia estabelecido, nasce sua filha com Cravan, Jemima Fabienne. No verão, muda-se com Fabi para Genebra e tenta contato com a família de Arthur, na esperança de que tenha sido encontrado, mas ninguém tem notícias dele. Volta para Florença e se reúne com os filhos.

1920	Volta para Nova York, mas seu grupo de amigos havia se dispersado, com a exceção de Duchamp, Katherine Dreier e Man Ray, que formam a Société Anonyme. Embora Cravan já fosse dado como morto por afogamento, Mina continua tentando investigar seu desaparecimento enquanto as diversas vanguardas, incluindo o dadaísmo, tentam reivindicar Cravan postumamente como membro. Mina retoma a amizade com William Carlos Williams, que apoia suas investigações. Jane Heap e Margaret Anderson, editoras em Nova York (junto com Ezra Pound em Londres), da revista <i>The Little Review</i> , que estava publicando trechos de <i>Ulysses</i> , convidam Mina a contribuir. A poesia de Mina passa a ser comparada à de Marianne Moore, não sem comentários sobre o contraste entre a vida pessoal das duas: Mina, viajada, independente e experiente e Moore, reclusa e “recatada”. A rivalidade entre as duas parecia mais uma fantasia dos homens à sua volta, no entanto. Mina faz amizade com Djuna Barnes.
1921-1922	Passa o início do ano em repouso em Pennsylvania. Em um evento da Société Anonyme, dá uma palestra e participa de um debate sobre a obra de Gertrude Stein. Publica poemas na revista <i>The Dial</i> . A <i>Playboy</i> de Egmont Arens publica um desenho de Mina e depois o texto em prosa <i>Preceptors of Childhood</i> . Enquanto arquiteta um plano de buscar as crianças em Florença e se mudar para Paris, para fugir da atmosfera <i>passatista</i> da Itália, recebe a notícia de que Haweis havia buscado Giles e o levado para o Caribe. Pouco depois de chegar em Florença, manda Joella e Fabi para o litoral para passar férias com Giulia e segue para Paris. Renova sua amizade com Gertrude Stein e colabora com Djuna Barnes em uma entrevista com James Joyce e desenha um retrato do escritor. Depois de voltar a Florença, Mina se muda para a Áustria com Joella e Fabi por causa do custo de vida mais baixo. Desenha um retrato de Freud, a quem é apresentada por Scofield Thayer. Depois se muda para Berlim e matricula Joella na escola de Elizabeth Duncan, irmã de Isadora, em Potsdam. Em um ensaio sobre a obra de Gertrude Stein, Mina defende a democratização da arte e seu aspecto “espiritual”, a capacidade de fazer ver as coisas como se fosse a primeira vez, já que a religião havia falhado nesse aspecto, e compara a desconstrução e reconstrução presentes na obra de Stein com a de Picasso.
1923-1924	Volta a Paris depois de deixar Joella na escola e Fabienne com Giulia na Itália. Estabelecida em Paris, tem seu primeiro livro de poemas, <i>Lunar Baedeker</i> , publicado pela Contact Pub. Co, a nova editora de seu amigo de longa data Robert McAlmon. O erro de grafia no título viria a se tornar distintivo. Recebe notícia da morte de seu filho Giles em Bermuda, de câncer, aos 14 anos. O luto por Cravan e agora Giles causa episódios de estafa durante os quais Mina se apoia em Joella, que volta de Berlim para ficar com a mãe. Em público, nos jantares e encontros com Heap, Anderson, Tzara, Picabia, Duchamp, Leger, Brancusi, McAlmon e outros, Mina era considerada uma presença vivaz e progressista, mas em sua vida privada, ela sofria o peso do passado. Mina apresenta Gertrude Stein a McAlmon e ele concorda em publicar <i>The Making of Americans</i> . Apesar da rivalidade entre Stein e Joyce, Mina mantém boa relação com ambos os lados e faz amizade com Sylvia Beach, dona da Shakespeare and Co. e editora de Joyce. Sua tela <i>Marchands de New York</i> é exibida no Salon D'Automne.
1925	O artigo <i>Modern Poetry</i> é publicado na revista <i>Charm</i> , junto com fotografias de Man Ray e artigos de Djuna Barnes. Termina de escrever o poema <i>Anglo-Mongrels and the Rose</i> , sobre sua família, e é publicado na antologia organizada por McAlmon, <i>Contact Collection of Contemporary Writers</i> . Começa a produzir <i>assemblages</i> com materiais encontrados no mercado de pulgas de Paris e tenta se dedicar às artes decorativas. Consegue vender suas criações em Nova York por intermédio de Peggy Guggenheim, que havia se casado com seu amigo Laurence Vail. Peggy inicialmente financia a abertura de uma loja de decoração, mas depois se desfaz da parceria com Mina. Ela e Joella conseguem, afinal, abrir a loja com o investimento de seu amigo Heyward Mills. A loja faz sucesso, e é frequentada tanto por clientes quanto por amigos do círculo de artistas e escritores, como Basil Bunting.
1927-1930	Joella casa-se com Julien Levy, jovem americano aspirante a cineasta de família rica, e vai com ele para Nova York. Dicursa novamente sobre Gertrude Stein e lê poemas no salão de Natalie Barney, que juntava artistas mulheres – a maioria lésbicas –, as <i>immortelles</i> , em resposta aos <i>immortels</i> , todos homens, da Académie Française. Seus <i>designs</i> de luminárias continuam a prosperar, com o surgimento de novas técnicas e novos materiais, e a loja a mantém. Em 1928, ela consegue comprar a parte de Peggy do negócio com um empréstimo de Edgar Levy, pai de Julien. Mesmo aliviada, ela passa a lutar pelo copirraite de suas peças, que começam a ser copiadas. Nesse mesmo ano, visita Joella e Julien em Nova York com Fabi, e conhece seu primeiro neto, Javan. A vida em Paris continua e a maioria dos artistas se dispersa. Mina fica cada vez mais reclusa, apesar de se mudar para perto de Djuna Barnes, e a <i>Little Review</i> lança sua última edição em 1929, em que Mina participa de uma espécie de enquête com vários artistas relevantes à década. Enfrentando problemas financeiros e sem conseguir vender a loja, Mina passa a receber uma mesada de Levy, que é dedicado à sogra, com quem mantém correspondência mais constante do que com Joella. Finalmente consegue vender a loja em março de 1930, e seu segundo neto nasce. Fabi passa mais tempo com a mãe do que na escola, onde aprimora suas habilidades artísticas.

1931	Fabi exige uma educação mais formal e passa a estudar no College Seigné, onde se torna uma das melhores alunas e avança mais rápido do que o normal. Mina retoma um pouco de seu antigo ânimo e termina um manuscrito de romance baseado na própria vida e em sua herança judaica, <i>Goy Israels</i> , que Julian considerou em pé de igualdade com o <i>Ulysses</i> de Joyce, assim como considerava a própria vida de Loy uma obra de arte. Julien Levy abre uma galera em Nova York especializada em arte de vanguarda, principalmente surrealista e Mina passa a trabalhar como sua representante em Paris, que ele visita todo ano.
1933-1935	Levy promove uma exposição dos trabalhos de Mina Loy em Nova York e inclui o poema <i>Lunar Baedeker</i> no catálogo. A exposição recebe críticas favoráveis no <i>New York Evening Sun</i> , mas seu impacto não é duradouro. Conhece e faz amizade com o artista Richard Oelze, por cuja obra Julien Levy havia se interessado. Para os dois, a própria sobrevivência era uma forma de criatividade, nas palavras de Burke (1996). Sua amizade foi retratada por Mina no romance <i>Insel</i> . Mina manda Fabi para Nova York para morar com Joella e Julian, preocupada com a possibilidade de uma nova guerra.
1936-1946	Vende o apartamento de Paris com a ameaça alemã e volta a morar em Nova York, se instalando no Bowery com Fabi, que continua desenhando e chega a estudar na faculdade de moda Parsons. Percebe que a galeria de Julien não precisa dela e entra em um período de resignação com sua redundância e pobreza. Fabi deixa a escola e passa a trabalhar como modelo para ajudar Joella, que se separa de Levy, a sustentar a mãe. Durante esse período, apesar de Fabi conseguir trabalhos melhores, inclusive como secretária, Mina viu sua saúde mental e física deteriorar-se vertiginosamente. Ainda assim, ela se dedicou a inventar jogos, criar projetos de vitrines para tentar vender, entre outros empreendimentos do tipo. Chega a patentear algumas de suas invenções. Por volta de 1941, Fabi começa a trabalhar para a contrainteligência britânica forjando assinaturas e notas e traduzindo documentos. Mina escreve esporadicamente e Julien, agora casado com Muriel Streeter, envia seus escritos para diversas revistas, mas não consegue publicá-los. Mina faz amizade com Joseph Cornell, que já era admirador de sua poesia e suas obras de arte e permanece um de seus poucos amigos nesse período novaiorquino. Fabi casa-se com Hans Fraenkel em 1944 e se muda com a mãe para sua casa geminada, que inclui um espaço privado no primeiro andar só para Mina, o que espelha sua própria tendência crescente de distanciamento do mundo. No mesmo ano, Joella casa-se com o designer Herbert Bayer, um dos membros da Bauhaus, e se mudam para Aspen, no estado do Colorado.
1946-1948	É naturalizada americana. Fabi, separada de Fraenkel, visita Joella em Aspen e acaba se envolvendo com Fritz Benedict. Com as duas filhas no Colorado, Mina fica sozinha em Nova York.
1949-1952	Passa a morar em um apartamento compartilhado no Bowery, e Fabi tenta persuadi-la a se mudar para a costa oeste, para se juntar aos vários artistas que haviam se estabelecido por lá, mas ela insiste em ficar em Nova York. Recebe algum grau de admiração por parte dos jovens com quem divide espaço no apartamento, e faz amizade com os moradores de rua da área, enquanto Kenneth Rexroth tenta republicar seu livro, <i>Lunar Baedeker</i> . Chega a publicar três poemas na revista <i>Accent</i> , junto com poemas de seu velho amigo William Carlos Williams. Retrata cenas do Bowery em <i>assemblages</i> e passa a se recusar a ver amigos de outrora, possivelmente com vergonha de sua aparência envelhecida, algo expresso em vários poemas da época, e de sua pobreza, embora valorizasse o vínculo com seus colegas de apartamento, principalmente a “matriarca” entre eles, a Sra. Klemp. Quando Klemp teve de sair do apartamento e desmontar a “república”, Fabi, preocupada com a mãe, decide levá-la para Colorado.
1953	Vai para Aspen passar uma temporada com suas filhas Joella e Fabienne e acaba se mudando para lá. As filhas contratam uma moça de 15 anos, Esther, para cuidar do apartamento onde instalam Mina e lhe fazer companhia. As duas desenvolvem uma amizade apesar da diferença de idade e Esther passa a cada vez mais cuidar também da saúde pessoal de Mina, que tem problemas gástricos e nas articulações, principalmente nos quadris. Continua fazendo suas <i>assemblages</i> e colagens. Quando os locais ficaram sabendo quem era a nova moradora, passaram a visitá-la e ouvir suas memórias sobre os grandes nomes com quem conviveu e sobre sua vida folclórica.
1957	James Laughlin, que ainda publicava Eliot e Pound, põe Jonathan Williams em contato com Mina para tentar fazer o que Rexroth não conseguiu: uma nova edição de <i>Lunar Baedeker</i> . Williams consolida o manuscrito da primeira edição e adiciona poemas posteriores, depois de uma visita a Aspen e muita pesquisa, já que Mina não tinha mais nenhuma cópia do livro. Joella e Fabi fazem as revisões finais; Mina autoriza a publicação mas não tem mais energia para se envolver em sua preparação.
1958	<i>Lunar Baedeker & Time-tables</i> é publicado com prefácios de Rexroth, Denise Levertov e William Carlos Williams e <i>blurbs</i> de Henry Miller, Edward Dahlberg, Walter Lowenfels, Alfred Kreyborg, e Louis Zukofsky na quarta capa. Jonathan Williams promove uma festa de lançamento em Nova York, à qual Mina não comparece, a não ser via um telefonema em que fala com Bob e Rose Brown e reclama com Williams por ele não ter exposto suas obras visuais durante o evento.

1959-1965	<p>Suas colagens e <i>assemblages</i> são expostas na Bodley Gallery, de seu amigo Joseph Cornell, em Nova York. Julien Levy escreve o texto do catálogo, que inclui depoimento de Marcel Duchamp chamando as obras de “poemas em 2 ½ dimensões”. Compareceram à vernissage, entre outros, Julien, Marcel, Cornell, Bob Brown, Hans Fraenkel, Peggy Guggenheim, e Djuna Barnes, para surpresa de todos, pois ela também havia se tornado uma reclusa. Frances Steloff compra uma das obras e a expõe em sua livraria junto com as cópias de <i>Lunar Baedeker & Time-tables</i>. O círculo demonstra entusiasmo com as obras e com o livro, que, todavia, não recebem muita atenção da crítica. Após alguma campanha feita pelos amigos, principalmente Duchamp, sai um artigo sobre ela, “The Rediscovery of Mina Loy and the Avant-Garde”, em uma revista literária, e ela recebe o Copley Foundation Award for Outstanding Achievement in Art pelo conjunto de sua obra. Sua saúde se deteriora aos poucos e ela desenvolve diabetes. Em 1965, dá uma entrevista a Paul Blackburn e Robert Vas Dias. Usando dentadura, ela conta que a história de seus dentes, arrancados um após o outro, fora que nem a de sua vida. Diz que sua vida, no entanto, foi engraçada, menos perder Cravan. Quando pedem que ela leia suas <i>Love Songs</i>, ela comenta, depois da leitura, “Eu devo ter sido terrivelmente velhaca, não acha?”¹¹⁰ A entrevista, a exposição e a publicação do livro lhe proporcionaram reconhecimento no fim da vida.</p>
1966	<p>Morre em 25 de setembro, de pneumonia. Herbert Bayer desenha sua lápide circular, única como Mina.</p>

¹¹⁰ Original: “Don’t you think I must have been awfully wicked?” (BURKE, 1996).