

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

MATHEUS BARRETO

Ritmo & Tradução: a configuração rítmica na tradução
de dez textos literários de língua alemã

Versão Corrigida

São Paulo

2022

MATHEUS BARRETO

**Ritmo & Tradução: a configuração rítmica na tradução
de dez textos literários de língua alemã**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Juliana Pasquarelli Perez

Versão Corrigida

São Paulo

2022

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência da Orientadora

Nome do aluno: Matheus Barreto

Data da defesa: 19/09/2022

Nome da Professora Orientadora: Juliana Pasquarelli Perez

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 ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 11/10/2022



(Assinatura da orientadora)

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

B273r Barreto, Matheus
Ritmo & Tradução: a configuração rítmica na
tradução de dez textos literários de língua alemã /
Matheus Barreto; orientadora Juliana Perez - São
Paulo, 2022.
418 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua e Literatura Alemã.

1. POESIA. 2. LÍNGUA ALEMÃ. 3. POÉTICA. 4.
LITERATURA ALEMÃ. 5. LITERATURA. I. Perez, Juliana,
orient. II. Título.

BARRETO, Matheus. **Ritmo & Tradução: a configuração rítmica na tradução de dez textos literários de língua alemã.** Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle

Instituição: USP

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. Carlos Leonardo Bonturim Antunes

Instituição: UFRGS

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. Beethoven Barreto Alvarez

Instituição: UFF

Julgamento _____ Assinatura _____

Dedico este trabalho a quem o tem
agora em mãos, mesmo que o ritmo
escape por entre os dedos.

AGRADECIMENTOS

À Prof^a Dr^a Juliana Pasquarelli Perez, que me orientou na pesquisa e nos afetos por muito mais do que quatro anos – e que mudou e ainda muda minha vida em cada reunião, cada café, cada conversa de corredor, cada áudio de WhatsApp e (até!) em cada caminhada por montanhas nevadas.

Ao Prof. Dr. Dieter Burdorf e ao Prof. Dr. Werner Michler, que me acolheram na Alemanha e na Áustria, abrindo novos caminhos aos meus estudos e fazendo com que eu me sentisse em casa fora de casa.

Ao Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle, que me instigou e instiga a nunca me contentar com o que aprendi, a sempre buscar mais.

Aos membros das bancas de Defesa e de Qualificação – Prof. Dr. Carlos Leonardo Bonturim Antunes, Prof. Dr. Beethoven Barreto Alvarez, Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle e Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores – pelo olhar atento, presente incalculável.

A Edite Pi (da secretaria de Pós-Graduação do Departamento de Letras Modernas) pelo trabalho impecável e pelas dezenas (centenas?) de respostas certeiras ao longo dos meus dois anos de mestrado e quatro anos de doutorado.

A meus pais, meus irmãos e meu namorado – por tudo.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) (processo n° 164404/2018-0) pela concessão da bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD – Alemanha) (processo n° 88887.387661/2019-00) pela concessão da bolsa de doutorado *PROBRAL* e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Ao Agentur für Bildung und Internationalisierung (OeAD – Áustria) (processo n° MPC-2021-00090) pela concessão da bolsa de doutorado *Ernst Mach weltweit* e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

*Mais Degas, ce n'est pas avec des idées
qu'on fait des vers, c'est avec des mots.*

(Mallarmé¹)

¹ Atribuído a Stéphane Mallarmé por Paul Valéry (cf. VALÉRY 1960).

(“Mas, Degas, não é com ideias que se fazem versos, é com palavras”).

A tradução acima foi feita por mim, assim como todas as traduções do alemão e do francês nesta tese que não tiverem indicação de tradutora ou tradutor (isso só não se aplica a traduções encontradas dentro de citações de textos alheios).

RESUMO

BARRETO, Matheus. **Ritmo & Tradução: a configuração rítmica na tradução de dez textos literários de língua alemã**. 2022. 418 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Esta tese de doutorado consiste na apresentação de um conceito de ‘ritmo’ em textos literários, ora nomeado ‘configuração rítmica’; na sistematização de um trabalho tradutório com textos literários a partir desse conceito; e, por fim, na exemplificação de tal processo tradutório através da tradução comentada de dez textos literários de língua alemã. A configuração rítmica interpretável em um texto é aqui entendida como a rede de repetições e de variações sonoro-semânticas do texto, que pode ser subdividida em repetições e variações de cinco tipos: 1) no nível rítmico dos fonemas, 2) no nível rítmico da tonicidade silábica, 3) no nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas, 4) no nível rítmico dos vocábulos e 5) no nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte. Uma vez interpretados os níveis da configuração rítmica de um texto específico, seria possível ao/à tradutor/a hierarquizar os níveis que lhe pareçam os mais relevantes e, finalmente, seria possível criar na língua de chegada um texto com níveis rítmicos análogos aos interpretados no texto de saída. Foram especialmente importantes na elaboração do conceito de configuração rítmica os conceitos de paramorfismo (Haroldo de Campos), de paralelismo (Herder, Hopkins e Jakobson) e de *discontinuu* (Meschonnic). Os/as dez autores/as ora traduzidos/as são Hans Sachs (1494-1576), Angelus Silesius (1624-1677), Sibylla Schwarz (1621-1638), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Nelly Sachs (1891-1970), Ingeborg Bachmann (1926-1973), Elfriede Jelinek (1946), Peter Waterhouse (1956) e Ann Cotten (1982).

Palavras-chave: Ritmo. Tradução. Tradução literária. Literatura alemã. Literatura austríaca. Haroldo de Campos. Hopkins. Meschonnic. Paralelismo. Paramorfismo.

ABSTRACT

BARRETO, Matheus. **Rhythm & Translation: the rhythmic configuration in the translation of ten German-language literary texts**. 2022. 418 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The aim of this doctoral thesis is to present an understanding of ‘rhythm’ in literary texts, here named ‘rhythmic configuration’; to systematize a translation work of literary texts based on the aforementioned rhythmic configuration; and, lastly, to exemplify this translation work by translating and commenting ten German-language literary texts. The rhythmic configuration is here understood as a network of linguistic repetitions and variations in a given text. It can be of five types: repetitions and variations 1) at phonemic level, 2) at the level of syllable stress, 3) at morphemic or pseudo-morphemic level, 4) at the level of the vocabulary and 5) at the level of larger semantic-syntactic sequences. Once pointed out in a given text, the levels of rhythmic configuration should be hierarchized by the translator (based on what he/she judges to be the most relevant levels in that given text) and, lastly, the translator should be able to create, in his/her language, a text whose levels of rhythmic configuration are analogue to those of the source-language text. The following concepts were particularly important in the development of the concept of rhythmic configuration: paramorphism (Haroldo de Campos), parallelism (Herder, Hopkins and Jakobson) and *discontinuu* (Meschonnic). The ten translated authors are Hans Sachs (1494-1576), Angelus Silesius (1624-1677), Sibylla Schwarz (1621-1638), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Nelly Sachs (1891-1970), Ingeborg Bachmann (1926-1973), Elfriede Jelinek (1946), Peter Waterhouse (1956) and Ann Cotten (1982).

Keywords: Rhythm. Translation. Literary translation. German literature. Austrian literature. Haroldo de Campos. Hopkins. Meschonnic. Parallelism. Paramorphism.

SUMÁRIO

Introdução: em torno do ritmo	13
1. Primeiro capítulo: ferramentas de caça – a configuração rítmica no processo tradutório	20
1.1. Configuração rítmica	21
1.1.1. Definindo a configuração rítmica	22
1.1.1.a) O caráter não essencialista da configuração rítmica: fusão de horizontes	43
1.2. Quase uma taxologia: os níveis da configuração rítmica	52
1.2.1. O nível rítmico dos fonemas	55
1.2.2. O nível rítmico da tonicidade silábica	61
1.2.3. O nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas	72
1.2.4. O nível rítmico dos vocábulos	78
1.2.5. O nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte	83
1.2.6. A não repetição	93
1.3. Traduzir um texto a partir da configuração rítmica nele interpretada	100
1.3.1. Processos gerais da tradução a partir da configuração rítmica	101
1.3.1.a) Interpretação dos níveis rítmicos do texto	102
1.3.1.b) Hierarquização particular dos níveis rítmicos do texto	105
1.3.1.c) Criação de níveis rítmicos análogos	106
2. Segundo capítulo: aguçando o faro – pressupostos teóricos	110
2.1. Tradução criativa a partir do primeiro Haroldo de Campos	111
2.1.1. Isomorfismo & paramorfismo	112
2.1.2. Outros caminhos de Haroldo de Campos na tradução criativa	123
2.1.2.a) A metafísica de Benjamin & a física de Jakobson ..	124
2.1.2.b) Quebra da hierarquia original-tradução: proposta luciferina & luciferida	132
2.1.2.c) Transcrição: alguns apontamentos	136
2.2. Ritmo e paralelismo: três autores e um ponto de partida para uma definição de ritmo em textos literários	141
2.2.1. Paralelismo: <i>parallelismus membrorum</i>	142

2.2.2. Paralelismo em textos teóricos de Herder	148
2.2.3. Paralelismo em textos teóricos de Hopkins	155
2.2.4. Paralelismo em textos teóricos de Jakobson	167
2.2.5. Paralelismo como ponto de partida para a definição da configuração rítmica	174
2.3. Ritmo, ritmos	177
2.3.1. O ritmo em Henri Meschonnic: seu pensamento e(m) seu tempo	178
2.3.1.a) Opondo o <i>continu</i> em Meschonnic ao <i>discontinu</i> em Campos	196
2.3.2. Ritmos e metros: três tendências de trabalho acerca do ritmo	203
3. Terceiro capítulo: a caça – tradução de dez textos de língua alemã a partir das configurações rítmicas neles interpretadas	219
3.1. “Das Schlauraffen Landt” – Hans Sachs (1494-1576)	220
3.2. “[D]Je Lieb ift blind/ und gleichwohl kan fie fehen]” – Sibylla Schwarz (1621-1638)	243
3.3. “GOtt lebt nicht ohne mich” – Angelus Silesius (1624-1677)	254
3.4. “Fünfte römische Elegie” – Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) .	264
3.5. “Die achte Elegie” – Rainer Maria Rilke (1875-1926)	276
3.6. “Chor der Geretteten” – Nelly Sachs (1891-1970)	295
3.7. “Früher Mittag” – Ingeborg Bachmann (1926-1973)	304
3.8. Um capítulo de <i>Die Liebhaberinnen</i> – Elfriede Jelinek (1946)	320
3.9. “[Hinter den Türmen stehen Türme. Hinter den Bäumen]” – Peter Waterhouse (1956)	360
3.10. “Paralogie. Treffen scheitern” – Ann Cotten (1982)	375
Considerações finais	393
Referências bibliográficas	396

INTRODUÇÃO

EM TORNO DO RITMO

Emboscar o sentido da palavra ‘ritmo’ é quase tão improvável quanto tratar a sério de um poema sem utilizá-la ao menos uma vez.

O ritmo escapa às emboscadas. Se é verdade que ele vem sendo constantemente considerado, através dos séculos, o elemento central ou um dos elementos centrais na constituição de diversos fenômenos artísticos, é também verdade que tantas são as suas definições quantos são os autores que o definem. O ritmo segue nos escapando dos dedos – seja no estudo de literatura, seja no estudo de música, de pintura, de dança, de escultura e do que mais se possa imaginar em matéria de criação artística. A presente tese é mais um lançar-se em direção ao arisco ritmo, especificamente no que diz respeito à tradução de textos literários, porém não pretende e nem poderia pretender capturá-lo. É um gesto em sua direção, uma tentativa de sistematização – talvez a própria fuga esquiva e ininterrupta do ritmo seja já o mais potente testemunho de sua natureza. Aqui, como onde mais se procure, o ritmo é tema e é fuga.

É possível encontrar afirmações da centralidade do ritmo no texto literário em autores tão díspares quanto Antonio Candido (1918-2017) (cf. CANDIDO 2004: 67-68), Massaud Moisés (1928-2018) (cf. VOSSLER apud MOISÉS 1993: 87; MOISÉS 1993: 177), Henri Meschonnic (1932-2009) (MESCHONNIC 1989: 277-279; IDEM [2007] 2010: 9; IBIDEM 2008a: 55; ademais, em basicamente toda sua obra) e Paulo Henriques Britto (1951-) (cf. BRITTO 2012: 132) – para citar aqui apenas alguns dos autores brasileiros ou estrangeiros cujos trabalhos ecoam hoje mais fortemente no Brasil nas áreas de estudo e

de tradução de poesia. Outros, como Haroldo de Campos (1929-2003), podem ter seus trabalhos lidos a partir de certas concepções do fenômeno ‘ritmo’, como tentarei apontar mais adiante, ainda que o termo poucas vezes apareça (nominalmente) em suas obras.

De minha parte, o que proponho nesta tese de doutorado é um trabalho de atenção *sistemizada* aos aspectos rítmicos de textos literários no processo de tradução. Para isso, formulo o conceito da *configuração rítmica*.

Apresentado e detalhado já no capítulo 1 e embasado teoricamente no capítulo 2, *o conceito de configuração rítmica torna possível interpretar a ordenação rítmica do texto literário a partir de certos princípios de repetição e de variação cumulativos em diferentes níveis textuais, ordenação essa que, uma vez descrita no texto da língua de partida, possibilitaria criar uma ordenação análoga no texto da língua de chegada* (para a definição detalhada, *vide* capítulo 1). De modo a exemplificar esse processo, traduzo dez textos germanófonos de épocas e tendências estéticas bastante diversas (*vide* capítulo 3).

Parece-me bastante importante registrar nesta introdução que muito do que entendo e explorarei acerca da tradução a partir da configuração rítmica de um texto parecerá óbvio ao tradutor experiente, visto que contém procedimentos que ele já realiza cotidianamente de modo menos ou mais consciente. Meu objetivo nesta tese, portanto, não é propor novidades absolutas, e sim sistematizar o já intuído – o que pretendo através de duas tarefas principais: 1) formulação de uma definição heterodoxa de ‘ritmo’ textual e 2) sistematização das etapas do trabalho tradutório de textos literários através da aplicação de tal conceito.

Uma vez realizadas essas duas tarefas centrais, torna-se possível que revidemos, por exemplo, velhos adágios como aquele segundo o qual apenas um poeta poderia traduzir poesia. Seria possível cogitar que adágios como esse se mantêm porque os sujeitos que escrevem poesia tenderiam a realizar, de modo menos ou mais consciente, determinados procedimentos criativos que talvez não estejam no campo de atenções imediatas daqueles que não se dedicam frequentemente à escrita de poesia. O que quero é trazer parte desse processo ao nível consciente, descritível, de modo a incentivar que mais sujeitos linguisticamente competentes em determinado par linguístico se arrisquem na tradução de poesia (e de textos literários de modo geral) através de um processo de trabalho minimamente sistematizado.

Como meu objetivo é formular o conceito de configuração rítmica como uma descrição de elementos linguísticos tipologizados que teriam incidências as mais diversas em diferentes gêneros textuais e épocas, incluí um texto em prosa na minha seleção. Apesar de dedicar-me nesta tese principalmente à tradução de poesia, gostaria de demonstrar possível, através da inclusão do texto em prosa, a análise da configuração rítmica de textos literários de modo geral. Dedico-me especificamente ao par linguístico alemão-português (textos do século XVI ao XXI), mas em teoria seria possível aplicar alguns dos procedimentos aqui descritos a outros pares linguísticos – refiro-me a ‘alguns dos procedimentos’ porque *não* trabalho com a ideia de que haveria qualquer traço essencial ao texto literário através dos tempos e das culturas, ou seja: não havendo traços essenciais ou inerentes, tampouco pode haver qualquer tipo de teoria ou conceito *universal* para sua análise e sua tradução.

Os dez textos aqui traduzidos são “Das Schlauffen Landt” de Hans Sachs (1494-1576), “[D]e Lieb ift blind/ und gleichwohl kan fie sehen]” de Sibylla Schwarz (1621-1638), “GOtt lebt nicht ohne mich” de Angelus Silesius (1624-1677), “Fünfte römische Elegie” de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), “Die achte Elegie” de Rainer Maria Rilke (1875-1926), “Chor der Geretteten” de Nelly Sachs (1891-1970), “Früher Mittag” de Ingeborg Bachmann (1926-1973), um capítulo do romance *Die Liebhaberinnen* de Elfriede Jelinek (1946), “[Hinter den Türmen stehen Türme. Hinter den Bäumen]” de Peter Waterhouse (1956) e “Paralogie. Treffen scheitern” de Ann Cotten (1982). Foi meu objetivo selecionar textos cronológica e esteticamente distantes, de modo a investigar se o que proponho seria ou não produtivo nesses contextos tão díspares – e, caso o fosse, em que medida. Como marcação política a meu ver necessária, cinco dos autores escolhidos são homens e cinco são mulheres.

Se me dedico em uma tese de doutorado da área de *teoria tradutória* a textos de teoria literária tão frequentemente quanto aos textos de teoria da tradução (ou até mais), o faço por entender que criação e tradução literárias são processos interdependentes. Caracterizada de uma forma ou de outra, por uma linha teórica ou outra, como processo criativo da mesma ou de outra ordem em relação à literatura ‘original’, a tradução é constantemente tida como criação. Isso já disseram com palavras diversas (e muitas vezes em pontas opostas da discussão acerca do traduzir) Augusto de Campos, Guilherme

Gontijo Flores, Haroldo de Campos, Paulo Bezerra, Paulo Henriques Britto e diversos outros – para ficar só entre alguns teóricos brasileiros das últimas décadas.²

Teria sido possível planejar esta tese como uma espécie de arco de raciocínio nos seguintes moldes: se *i*), se *ii*) e se *iii*); então se conclui que *x*. Nessa argumentação, *i*), *ii*) e *iii*) seriam os pressupostos teóricos, *x* seria minha formulação da configuração rítmica. No entanto, parece-me que a estrutura acima faria mais mal do que bem: o capítulo 1, acerca dos pressupostos teóricos, seria tão longo e tão abstrato (ainda sem a relativa limitação conceitual nascida de uma definição prévia da configuração rítmica) que o capítulo 2, acerca da configuração rítmica, pouco aproveitaria das leituras de tais pressupostos.

Por isso, decidi-me por outra estrutura de tese, que me parece muito mais clara. Decidi-me pela apresentação e tipologização do conceito de configuração rítmica *já no capítulo inicial da tese*, para só no capítulo 2 traçar os pressupostos teóricos que me possibilitaram chegar ao conceito. No capítulo 3 exemplifico, então, com os dez textos literários germanófonos, o processo de tradução através da configuração rítmica.

Estou ciente de que uma consequência negativa da estrutura escolhida é a apresentação relativamente brusca do conceito no capítulo 1, o que talvez cause no leitor a impressão de se tratar ali de uma formulação descuidada ou imprudente. Àqueles que tiverem essa impressão no capítulo 1, peço que tenham a generosidade de se dedicar também às considerações teóricas do capítulo 2, que situam e dão base ao conceito da configuração rítmica.

² BEZERRA, Paulo. “Tradução e Criação”. In: *Linha d’Água*, n. 25 (2), p. 15-23, 2012; BRITTO, Paulo Henriques. “Tradução e criação”. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, v. 1, n. 4, p. 239-262, 1999; CAMPOS, Augusto de. 2012. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2012/09/augusto-de-campos-as-melhores-traducoes-sao-aqueles-que-nao-parecem-traducao-3888184.html> (acesso em 28 de junho de 2019); CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2011; FLORES, Guilherme Gontijo. “Introdução”. In: *Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio: comentário e tradução poética*. 2014. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

É possível, então, descrever a estrutura atual da seguinte maneira: apresento, no capítulo 1 de minha tese, o conceito de configuração rítmica, assim como sua tipologia detalhada e breve sistematização do trabalho tradutório que ele possibilita. Em seguida, no capítulo 2, retomo os dois pressupostos teóricos que foram indispensáveis à sua formulação, a saber: tanto as conceitualizações do primeiro Haroldo de Campos (sobretudo na década de 60) acerca do *paramorfismo* em textos literários quanto as formulações heterodoxas do *paralelismo* em poesia (formulações de Johann Gottfried von Herder, Gerard Manley Hopkins e Roman Jakobson). Uma vez embasada, a configuração rítmica é localizada – ainda no capítulo 2 – no contexto das discussões acerca do ritmo tal qual proposto pelo grande estudioso do tema no século XX, Henri Meschonnic. Este, junto de Campos e Jakobson, forma a base teórica tripla desta tese (ainda que no caso de Meschonnic a relação seja mais de contraponto do que de aproximação). Justifico, nesse momento, o motivo pelo qual preferi elaborar um trabalho mais afim às concepções de Campos, não às de Meschonnic, na tradução do texto literário – apesar da centralidade deste nos estudos do ritmo. Por fim, apresento no capítulo 3 o processo tradutório de dez textos de língua alemã a partir de suas configurações rítmicas.

Devido ao uso frequentemente irrefletido da palavra ‘ritmo’ na análise de poesia (usada não raro de modo volúvel, ora significando metro, ora uma genérica ‘musicalidade’, ora até um espelhamento dos ímpetus psicológicos do escritor, entre outras acepções) e devido também às muitas (e às vezes opostas) definições já cuidadosamente formuladas sobre o ritmo, decidi-me pelo uso da expressão *configuração rítmica*, não *ritmo*, em minha tese. Em última instância, o que faço ao formular a configuração rítmica é, de fato, formular um conceito de ritmo; mas se prefiro aquela expressão a esta, o faço para fins de precisão conceitual. Desse modo, do final do capítulo 1 em diante haverá uma distinção bastante marcada entre os termos ritmo e configuração rítmica: *ritmo* significará, daquele capítulo em diante, uma das conceituações alheias ou as acepções volúveis; *configuração rítmica* significará, por outro lado, especificamente aquilo que formulo e proponho no capítulo 1.

Ciente das dificuldades envolvidas na leitura de um trabalho que, para a formulação da configuração rítmica, elabora e interrelaciona três conceitos historicamente distantes e relativamente complexos (o paramorfismo, o paralelismo e o *discontinuo* meschonniciano), proponho abaixo um brevíssimo roteiro em tópicos do caminho trilhado na tese, indicando o capítulo ou subcapítulo de cada um desses passos:

- a) Já de início, definição (subcapítulo 1.1.1), tipologização (subcapítulos 1.2.1, 1.2.2, 1.2.3, 1.2.4, 1.2.5 e 1.2.6) e exemplificação (1.3.1.a, 1.3.1.b, 1.3.1.c) do trabalho tradutório a partir do conceito de configuração rítmica defendido nesta tese de doutorado, assim como breve justificação do carácter não essencialista da proposta (subcapítulo 1.1.1.a);
- b) Apresentação, no subcapítulo 2.1.1, dos conceitos de isomorfismo e paramorfismo em Haroldo de Campos, especialmente no que diz respeito à necessidade trazida pelo autor de atenção à “fiscalidade” do texto literário no processo tradutório isomórfico ou paramórfico; além disso, *en passant*, espécie de brevíssima revisão bibliográfica do caminho teórico de Haroldo de Campos (2.1.2.a, 2.1.2.b e 2.1.2.c);
- c) Retomada de uma conceituação amplamente aceita do termo paralelismo (2.2.1) e apresentação de três acepções heterodoxas do termo (formuladas por Herder, Hopkins e Jakobson [2.2.2, 2.2.3 e 2.2.4]);
- d) Articulação de ambos os conceitos – paramorfismo e paralelismo – para a formulação de uma definição própria de ritmo, aqui denominado configuração rítmica (subcapítulo 2.2.5);
- e) Se proponho uma definição própria de ritmo, como fiz no subcapítulo 2.2.5, julgo então necessário i) retomar algumas teses daquele é o mais destacado teórico do ritmo no século XX, Henri Meschonnic e ii) estabelecer qual é exatamente a relação de minha proposta de tradução através da configuração rítmica com as concepções meschonnicianas de ritmo e de trabalho tradutório, especialmente no que diz respeito aos termos “*continu*” e “*discontinu*” (subcapítulo 2.3.1);
- f) Oposição entre o trabalho meschonniciano com o *continu* e o trabalho haroldiano com o *discontinu* (subcapítulo 2.3.1.a), assim como apresentação de minha opção por um trabalho mais afim ao de Haroldo de Campos;

- g) Indicação, através de três fórmulas ($\mathbf{R} = \mathbf{M}$ / $\mathbf{R} \rightarrow (\mathbf{M})$ / $\mathbf{R} > \mathbf{M}$), de três tendências de trabalho teórico com o ritmo e/ou o metro na produção contemporânea, fórmulas essas que podem guiar o leitor no mar de textos que se referem ao ritmo e/ou ao metro; além disso, localização do conceito da configuração rítmica no contexto dessas três tendências de trabalho (subcapítulo 2.3.2);
- h) Finalmente, de modo a averiguar se e de que maneira a configuração rítmica apresentada no capítulo 1 e embasada no capítulo 2 poderia ser útil a um processo sistematizado de tradução de textos literários, traduzo e comento dez textos germanófonos nos subcapítulos 3.1, 3.2, 3.3, 3.4, 3.5, 3.6, 3.7, 3.8, 3.9 e 3.10;
- i) Considerações finais.

O objetivo desta tese é, ao fim e ao cabo, colaborar ainda que timidamente para a capacitação de tradutores de textos de “arte verbal” (CAMPOS 2011: 22).

Se me for possível, através desta tese e da formulação da configuração rítmica, incentivar ao menos um sujeito competente no par linguístico português-alemão a lançar-se pelos caminhos íngremes da tradução de literatura munido de ferramentas que o auxiliem, mesmo que apenas um pouco, na criação de um texto literário em sua língua (e não reles paráfrase semântica do texto de saída), dou-me já por satisfeito e esta tese por exitosa.

Ainda que, não importa o que façamos, o ritmo nos fuja sempre, os rastros que deixa em sua fuga já bastam para que, ao menos, sigamos em sua direção.

PRIMEIRO CAPÍTULO

FERRAMENTAS DE CAÇA – A CONFIGURAÇÃO RÍTMICA NO PROCESSO TRADUTÓRIO

1.1.

Configuração rítmica

1.1.1. Definindo a configuração rítmica

Apesar de existir há milênios como facilitadora de relações comerciais e meio de divulgação artística entre povos que, de outra maneira, sofreriam duro isolamento cultural, a tradução foi só muito mais tarde objeto de reflexões teóricas sistematizadas (cf. KOLLER, 2011, p. 28-29). Já a primeira obra narrativa de fôlego de que se tem registro primário – *Ele que o abismo viu: Epopeia de Gilgámesh*³ – é um fruto híbrido de criação e tradução: os primeiros poemas autônomos em sumério datam de pelo menos 2.100 a.C e chegam a mais ou menos 1.300 a.C., quando há o estabelecimento da versão hoje *standard* da epopeia pelas mãos de Sin-léqi-unnínni (séc. XIII a.C.) – mas em acádio antigo. Em outras palavras, não se exagera ao se dizer que a *prática* tradutória ocupa posição importante na história humana desde tempos quase imemoriais, mas não a reflexão teórica.

À parte os textos seminais porém inclassificáveis de autores como Cícero (106-43 a.C.) ou São Jerônimo de Estridão (347-420) (cf. STOLZE, 1994, p. 13), os primeiros tratados *teóricos* ocidentais sistematizados acerca da tradução surgiram apenas muito mais tarde, na Idade Média Tardia, através principalmente de estudiosos de ordens eclesiásticas e, em casos mais raros, da iniciativa autônoma de fidalgos (cf. KOLLER, 2011, p. 28). Ainda que pelo menos desde o século VIII já fosse possível entrever traços de um pensamento minimamente teorizável em certos textos que comparavam traduções e originais, faltava-lhes a sistematização que, como referido acima, só se realiza na Idade Média Tardia. Koller chama essas duas fases do pensamento teórico tradutório de 1) fase das “teorias implícitas da tradução” (a partir do século VIII) e 2) fase das “teorias explícitas de tradução” (Idade Média Tardia) (Idem, p. 28-29).

Desde a propagação das primeiras teorias *explícitas* de tradução até a redação das atuais, o pensamento teórico passou por mãos e mentes as mais dessemelhantes. Seria –

³ Vide SIN-LÉQI-UNNÍNNI. *A epopeia de Gilgámesh: Ele que o abismo viu*. Tradução: Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

mais do que inútil – improvável conseguir traçar em um capítulo de tese os caminhos da teoria tradutória de seu despontar aos dias atuais, mas alguns de seus momentos seminais poderiam ser nomeados em meia dúzia de linhas: a tradução da *Bíblia* e as reflexões teóricas de Martinho Lutero (1483-1546), as reflexões de Johann Heinrich Voß (1751-1826) acerca de traduções estrangeirizantes, a publicação da introdução de Wilhelm von Humboldt (1767-1835) a sua tradução de *Agamemnon*, a palestra de *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* por Friedrich Schleiermacher (1768-1834) e a publicação de *Die Aufgabe des Übersetzers* de Walter Benjamin (1892-1940)⁴. Faltariam ainda diversas obras de outras áreas das humanidades e que tiveram grande impacto na teoria da tradução: dos textos de teor filosófico de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) aos de Hans-Georg Gadamer (1900-2002), passando pelos de Wilhelm Dilthey (1833-1911), Ludwig Wittgenstein (1889-1951) e Martin Heidegger (1889-1976). E isso, lembremo-nos, *abarca apenas o contexto germanófono* (e apenas os homens). Fôssemos somar à lista as diversas publicações basilares das autoras e dos autores franceses, russos, americanos, israelenses, brasileiros, e precisaríamos de, no mínimo, toda uma tese de doutorado apenas para delinear esses momentos paradigmáticos da história da teoria tradutória (ocidental).

Por isso, meu objetivo nesta tese é apenas apresentar – a partir, é claro, de alguns de tais momentos decisórios – uma proposta de tradução de textos literários que funcione para o par linguístico português-alemão; o que, por certo, é também uma ousadia, porém uma minimamente realizável.

Minha proposta de tradução de textos literários se dá a partir do que nomeei de *configuração rítmica* do texto⁵.

Três conceitos são centrais na formulação do conceito de configuração rítmica: 1) paramorfismo (a partir de Haroldo de Campos), 2) paralelismo (a partir de Herder, Hopkins e Jakobson) e 3) *discontinuu* (a partir de Henri Meschonnic).

Os três conceitos são apresentados e discutidos com minúcia no decorrer do segundo capítulo desta tese, capítulo que dá a base teórica à ideia de configuração rítmica

⁴ Quase todos esses textos estão disponíveis em HEIDERMANN, Werner (org.) - *Clássicos da teoria da tradução, vol. 1, alemão-português, 2ª ed., revisada e ampliada*. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

⁵ A expressão “configuração rítmica” já foi utilizada em outras áreas do conhecimento (como a Musicologia, a Educação Física, a Psicologia e até, em parte, a Semiótica) – ainda que nem sempre como conceito autônomo.

No entanto, não conheço o uso da expressão nessas outras áreas, por isso registro neste ponto que a configuração rítmica tal qual entendida nesta tese não tem ligação com as demais.

apresentada neste primeiro capítulo. O conceito de paramorfismo é apresentado e discutido no subcapítulo 2.1. (“Tradução criativa a partir do primeiro Haroldo de Campos”); o de paralelismo em 2.2. (“Ritmo e paralelismo: três autores e um ponto de partida para uma definição de ritmo em textos literários”); e o de *discontinuo* meschonniciano em 2.3. (“Ritmo, ritmos”).

Apesar de ter sido tomado por diversos autores de relevo como um dos ou como o elemento principal da linguagem poética⁶, o conceito de ritmo frequentemente não passa por uma definição estrita que possibilite um trabalho sistematizado. Afirmções superficiais acerca de uma suposta ‘beleza sonora’ ou ‘musicalidade’ de determinado verso ou texto (que muitas vezes significam não mais do que alternância regular de tonicidade silábica, percebida menos ou mais conscientemente por quem faz tais afirmações) dominam os comentários acerca do ritmo em ensaios e artigos sobre poesia⁷. Essas afirmações não só partem de uma noção bastante restrita de música como algo supostamente ‘belo’ (ignorando talvez as peças musicais de maior impacto cultural nos últimos 150 anos), como também, via de regra, tomam como sinônimas as palavras ‘ritmo’ e ‘metro’.

As definições de ritmo são, como já afirmado na introdução a esta tese, diversas; o que é positivo e se explica e se abona justamente por sua importância no texto literário. A meu ver, o problema surge, no entanto, quando se pretende trabalhar com o ritmo de determinado texto sem ao menos indicar *a partir de qual definição de ritmo se trabalha naquela análise específica* – como se a natureza do ritmo fosse algo óbvio ou já dado, algo invariável que não mereceria ser explicitado. Esses casos são, infelizmente, numerosos.

Tendo traçado como objetivo de minha dissertação de mestrado – *O aspecto rítmico na tradução de cinco poemas de Ingeborg Bachmann* (2018, USP) – a

⁶ Como já apontado na introdução a esta tese, sua importância ou centralidade é apontada por autores tão díspares quanto Antonio Candido (1918-2017) (cf. CANDIDO 2004: 67-68), Massaud Moisés (1928-2018) (cf. VOSSLER apud MOISÉS 1993: 87; MOISÉS 1993: 177), Henri Meschonnic (1932-2009) (MESCHONNIC 1989: 277-279; IDEM [2007] 2010: 9; IBIDEM 2008a: 55; e em basicamente toda sua obra) e Paulo Henriques Britto (1951) (cf. BRITTO 2012: 132)

⁷ A situação é hoje, no entanto, muito melhor do que já foi em início e meados do século XX, visto que as últimas décadas assistiram a uma crescente preocupação terminológica derivada principalmente de (ou contra) o trabalho de Henri Meschonnic. Seguida ou recusada, a obra de Meschonnic tem o grande mérito de *desautomatizar* as discussões acerca do ritmo. Mais sobre essa questão nos subcapítulos 2.3.1 e 2.3.2.

investigação das questões do ritmo (e da tradução a partir do ritmo) nos dois anos em que me dediquei a ela, concluí, no entanto, após a redação da dissertação, que havia nela ao menos duas questões que hoje considero problemáticas: 1) tratava-se de proposta de caráter essencialista ou universalista – ou seja, pretendia abarcar a poesia produzida nas mais diversas línguas, culturas e épocas através do trabalho com uma suposta “essência” do poético, pretensão francamente inviável⁸; 2) apesar de anunciar em seu título que eu me dedicaria ao aspecto rítmico dos poemas da autora, noto hoje que me dediquei na verdade aos aspectos *métricos* desses poemas, não aos rítmicos.

Na presente tese de doutorado, por outro lado, entendo por **metro** *de um texto a recorrência regular e/ou irregular de sequências tônico-silábicas, que podem ocorrer tanto como recorrência de agrupamentos tônico-silábicos (referente aos pés [ou células] métricos) quanto como recorrência macrossilábica (referente às sílabas de todo um verso, como uma redondilha menor ou um decassílabo heroico); tanto de maneira regular (verso ‘fixo’, isométrico) quanto irregular (trechos metricamente regulares específicos em meio a trechos metricamente irregulares).*

Ou seja, apenas o aspecto tônico-silábico diz respeito ao metro; por outro lado, o ritmo tal qual entendido nesta tese é um fenômeno muito mais amplo, que *abarca* o metro e também diversos outros fenômenos linguísticos, mas de modo algum se restringe a eles individualmente. Nas próximas páginas proponho uma definição de ritmo tal qual entendido nesta tese.

O trabalho tradutório que realizei a partir das células métricas (ou pés métricos) dos poemas de Bachmann em minha dissertação de mestrado é ainda, a meu ver, válido, porém *cum grano salis*: em todos os pontos nos quais se lê ‘ritmo’ naquela dissertação, leia-se ‘metro’; em todos os pontos nos quais se lê ‘essência do poema’, ignore-se. Entendida como *O aspecto métrico na tradução de cinco poemas de Ingeborg Bachmann*, minha dissertação de mestrado teria ainda, talvez, algo a contribuir para os estudos do metro na tradução de poesia.

Esta tese de doutorado nasce, então, da necessidade de voltar-me de fato ao *ritmo* do texto literário. Após leitura atenta de algumas obras de Henri Meschonnic (obras

⁸ Vide subcapítulo 1.1.1.a sobre os ‘essencialismos’ e ‘universalismos’ no estudo literário. Em linhas gerais, parto da definição de Silene Moreno, segundo a qual tais tendências críticas “concebe[m] a existência de uma poeticidade imanente ao texto, ou seja, de uma essência poética que estaria intrinsecamente nesses textos” (MORENO 2001: 27), essência essa que seria passível de “resgate por parte do tradutor” (IDEM), pressupondo, para isso, que “Tais elementos [...] seriam imunes à passagem do tempo e independentes de uma interpretação circunscrita a determinadas condições sócio-culturais e ideológicas.” (IBIDEM).

apresentadas e discutidas com minúcia no segundo capítulo desta tese), o autor mais relevante da área na segunda metade do século XX, vi-me, no entanto, frente a outro impasse: se, de fato, as formulações de Meschonnic funcionaram como espécie de antídoto à formação metricista que guiava minha leitura de poesia até então, abrindo diversas portas à reflexão sobre *écriture*⁹ e ritmo como “infinito do sujeito e da linguagem” (MESCHONNIC 1989: 286), as formulações por outro lado pareciam proporcionar poucos elementos para o trabalho prático de tradução, para um trabalho minimamente sistematizado ou sistematizável. Por certo, essa recusa dos elementos concretos e sistematizáveis de trabalho tradutório é proposital, programática, e diz respeito à recusa de Meschonnic em relação ao trabalho com o *discontinuu* linguístico¹⁰. Minha proposta de trabalho com o ritmo nesta tese parte, no entanto, justamente daquilo que Meschonnic deprecia como *discontinuu* linguístico: parte de elementos puramente linguísticos, sígnicos de um texto; daqueles elementos linguísticos que Haroldo de Campos chama de “sua materialidade, sua fisicalidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético [...])” (CAMPOS 2011: 34).

Nesse impasse entre as noções metricistas muito restritas e as noções meschonnicianas muito amplas, entrei em contato com trabalhos acerca de um fenômeno que aparentemente soluciona tal impasse e apresenta elementos para uma formulação sistemática, porém não engessada, do ritmo no texto literário: o fenômeno paralelístico.

No entanto, como detalhado no próximo capítulo, não me refiro aqui ao paralelismo tal qual comumente entendido (ou seja, a partir do conceito de *parallelismus*

⁹ A *écriture* meschonniciana não se refere ao texto escrito, e sim à linguagem na qual se *põe* o sujeito. Mais sobre isso no subcapítulo 2.3.1 (“O ritmo em Henri Meschonnic: seu pensamento e(m) seu tempo”).

“Si l’écriture est ce qui advient quand quelque chose se fait dans le langage par un sujet et qui ne s’était jamais fait ainsi jusque-là, alors l’écriture participe de l’inconnu.” (MESCHONNIC 1989: 280).

(“Se a escritura é aquilo que surge quando alguma coisa é feita na linguagem por um sujeito e que nunca havia sido feita daquela forma até ali, então a escritura faz parte do desconhecido.”)

¹⁰ Apresento essa noção meschonniciana no subcapítulo 2.3.1 (“O ritmo em Henri Meschonnic: seu pensamento e(m) seu tempo”). Por ora, basta apontar que o *discontinuu* é, via de regra, entendido como **signo, estrutura linguística de um dado texto**. Em relação à diferenciação entre *continuu* e *discontinuu* em Meschonnic, Neumann aponta o que se segue:

“Nesse sentido, o autor propõe que desde que a língua seja vista na ordem do discurso, considerada na *física do discurso*, e especialmente nos sistemas de discurso que são a realização máxima do semântico sem semiótico, o que se observa é o funcionamento do contínuo, o que mascara o signo. O **contínuo** é então *o ritmo como organização do movimento da fala na escritura e na oralidade não mais como oposição dual do oral e do escrito no signo, mas como o primado do ritmo e da prosódia como modo de significar*. (MESCHONNIC, 2008, p. 412). [...] O **descontínuo reina nas representações da linguagem com as noções de signo (forma/conteúdo)** – palavra, frase, subdivisões tradicionais (léxico, morfologia, sintaxe) – e do ritmo no sentido clássico, que apresenta a oposição entre verso e prosa. Essa ideia de descontínuo impede que se pense o contínuo.” (NEUMANN 2013: 4, negrito meu).

membrorum formulado em meados do século XVIII por Robert Lowth); refiro-me ao paralelismo tal qual formulado especificamente por três autores: Johann Gottfried von Herder, no século XVIII; Gerard Manley Hopkins, no século XIX; e Roman Jakobson, no século XX.

Esses três autores¹¹ formularam, cada um a seu modo, noções surpreendentemente amplas do fenômeno paralelístico. Se em sua acepção tradicional o paralelismo se refere a conjuntos de orações (frequentemente pares, mas nem sempre [cf. BACH; GALLE 1989: 33-34]) nos quais há semelhança semântica, oposição semântica ou semelhança frasal-sintática¹²; *nas concepções heterodoxas dos três autores o paralelismo se amplia e chega a abarcar, além desses, também fenômenos como a rima, a aliteração, a assonância e diversos mecanismos retórico-discursivos – em outras palavras, abarca fenômenos de repetição e variação linguística em diversos níveis da linguagem simultaneamente: nos níveis fonológico, morfológico, sintático e semântico.*

Partindo desse paradigma de percepção do texto literário¹³, os três autores vão além: *declaram o paralelismo ‘ampliado’ o mecanismo central do poema, elemento essencial à sua construção.*

¹¹ Importa notar que, dos três autores, Hopkins é aquele do qual me aproximo mais na formulação da configuração rítmica. No processo de pesquisa, foi a partir de suas formulações que cheguei às de Jakobson e, de Jakobson, cheguei às de Herder. No percurso de pesquisa que foi e voltou cronologicamente entre os autores dos séculos XVIII, XIX e XX, Hopkins segue sendo o autor mais importante no âmbito desta tese. Também importa notar (como friso algumas vezes nos próximos subcapítulos, especialmente no “2.2.2. Paralelismo em textos teóricos de Herder”) que a contribuição de Herder tende mais à apologia de trechos hebraicos do *Velho Testamento* como *Naturpoesie* (poesia natural) (tende à defesa desses textos frente a um público tendencialmente antissemita) e menos a uma discussão minuciosa do paralelismo, apesar de falar de modo tão fervoroso acerca do fenômeno, como se verá adiante. Isso se dá porque a importância gigantesca conferida por Herder ao paralelismo nos excertos aqui citados do *Vom Geist der ebräischen Poesie* tem base em um objetivo mais imediato e amplo do autor – a persuasão de um público que, no século XVIII, menospreza o *Velho Testamento*. No caso de Hopkins e Jakobson, por outro lado, o trabalho é sistemático e insiste no fenômeno paralelístico como mecanismo literário de fato. Daí a importância histórica da formulação de Herder, mas o foco maior, nesta tese, às formulações de Jakobson e (principalmente) Hopkins.

¹² Refiro-me às três categorias de Lowth: paralelismo sinonímico, antitético ou sintético.

“The correspondence of one verse, or line, with another, I call parallelism. When a proposition is delivered, and a second is subjoined to it, or drawn under it, equivalent, or contrasted with it, in sense; or similar to it in the form of grammatical construction; these I call parallel lines, and the words or phrases, answering one to another in the corresponding lines, parallel terms. Parallel lines may be reduced to three sorts; parallels synonymous, parallels antithetic, and parallels synthetic.” (LOWTH 1778: x).

No entanto, autores como Inka Bach e Helmut Galle propõem ainda uma quarta categoria de *parallelismus membrorum*: o *climáctico*, no qual se retoma um vocábulo de um verso para, no verso seguinte, complementar ou completar seu raciocínio (cf. BACH; GALLE 1989: 34), levá-lo adiante.

¹³ No caso dos três autores, paradigma de percepção especificamente *do poema*, em oposição à prosa. Os três autores partes do pressuposto de que o poema seria essencialmente diverso da prosa.

A título de exemplo, leiamos nas próximas páginas excertos breves dos três autores, excertos nos quais se aponta a posição central ocupada por essa noção heterodoxa de paralelismo no estudo de poesia.

A apresentação e a discussão minuciosas da acepção tradicional de paralelismo, assim como de suas três acepções heterodoxas (com as especificidades, por vezes irreconciliáveis, de cada uma das três) serão realizadas, como já mencionado, no capítulo dois, subcapítulos 2.2.1. (“Paralelismo: *parallelismus membrorum*”), 2.2.2. (“Paralelismo em textos teóricos de Herder”), 2.2.3. (“Paralelismo em textos teóricos de Hopkins”) e 2.2.4. (“Paralelismo em textos teóricos de Jakobson”), respectivamente. Por esse motivo, passo apenas brevemente por todas essas acepções no presente capítulo.¹⁴

No primeiro diálogo entre Alciphron e Eutyphron, parte do primeiro volume de *Vom Geist der Ebräischen Poesie* (“Do espírito da poesia hebraica”) (1782–1783) de Johann Gottfried von Herder, lemos as seguintes afirmações acerca do paralelismo por parte de Eutyphron (através do qual se exprime Herder [cf. GJESDAL 2017: 190; cf. CLARK JR 1969: 296]):

E. [...] **Der Hexameter, in dem die ältesten Gedichte gesungen wurden, ist den Tönen nach ein fortgehender, nur immer abwechselnder Parallelismus.** Diesen noch genauer zu machen, setzte man insonderheit bei der Elegie **den Pentameter hinzu, der in seinen zwei Hemistichien offenbar wieder Parallelismus ist: Die schönsten und natürlichsten Odengattungen sinds durch den Parallelismus [...].** Welchen Vers halten Sie im Deutschen zum Lehrgedicht für den besten?

A. Ohnstreitig **den Alexandriner.**

E. **Und er ist ganz Parallelismus; ja forschen Sie genau, warum er zu Einprägung der Lehre so kräftig sey, Sie werden finden, er ist's gerade des Parallelismus wegen. Alle simplen Gesänge und Kirchenlieder sind seiner voll, und der Reim, das grosse Vergnügen nordischer Ohren, ist ja ein fortgehender Parallelismus.**
(HERDER 1825: 24-25; grifo meu)¹⁵

¹⁴ Apesar de, para isso, tornar-me (com o perdão do trocadilho) repetitivo (já que algumas citações e conceitos dos três autores são trazidas tanto aqui quanto no segundo capítulo), julgo que não introduzir as obras dos três também neste ponto da tese prejudicaria por demais a compreensão do conceito de configuração rítmica. Como afirmado, não se trata exatamente da mesma discussão: passo superficialmente pelos autores neste ponto, mas só me dedico com maiores detalhes e minúcia a eles no capítulo a eles dedicado, o 2.

¹⁵ (“E. [...] O hexâmetro, no qual os poemas mais antigos foram cantados, é, em relação a seus sons, um constante e sempre alternante paralelismo. Para torná-lo ainda mais preciso, adicionava-se a ele um pentâmetro no caso específico das elegias; [pentâmetro] que é, em seus dois hemistíquios, claramente paralelismo também: os mais belos e genuínos tipos de odes o são por causa do paralelismo [...]. Qual verso o senhor considera o melhor em alemão para o poema didático?”)

A. Sem dúvida o alexandrino.

E. Pois ele é puro paralelismo; sim, pesquise bem o porquê de ele ser tão eficaz para a memorização do que se aprende, e o senhor notará que o motivo é justamente o paralelismo. Todos os mais simples cânticos

Percebe-se que Herder retoma e nomeia, através de Eutyphron, fenômenos entendidos como poéticos e já consagrados (o hexâmetro, o pentâmetro, o alexandrino, os hemistíquios do verso, a rima), afirmando que todos esses fenômenos seriam expressões diversas de um fenômeno mais amplo, o paralelismo. Nesse paralelismo exposto nos diálogos se traçam referências ao *parallelismus membrorum* de Lowth¹⁶, mas de modo relativamente vago (o que é compreensível, visto que Lowth fora amplamente recebido e resenhado nas quase três décadas anteriores, de modo que Herder pressupõe que seu leitor esteja a par da obra de Lowth). Em outros pontos do diálogo, Eutyphron vai ainda mais longe ao dar ao fenômeno paralelístico contornos vitalistas: o movimento do sangue bombeado pelo coração e as ondas marítimas seriam confirmações, na natureza, da validade do paralelismo como elemento da expressão poética humana (cf. HERDER 1825: 24).

De modo talvez mais sistematizado do que Herder (cf. FORSTER 2002: ix), vejamos o que afirma Gerard Manley Hopkins acerca de sua noção de paralelismo ampliado:

But what the character of poetry is will be found best by looking at the structure of verse. **The artificial part of poetry, perhaps we shall be right to say all artifice, reduces itself to the principle of parallelism.** The structure of poetry is that of **continuous parallelism, ranging from the technical so-called parallelisms of Hebrew poetry and the antiphons of church music up to the intricacy of Greek or Italian or English verse.**

(HOPKINS 2006: 120; grifo meu)

Segundo Hopkins, todo artifício poético (não só na tradição inglesa, mas nas grega, italiana e assim por diante) se resume ao princípio de paralelismo. De modo

e canções de igreja são cheios dele [paralelismo], e a rima, o grande deleite para as orelhas dos nórdicos, é de fato um paralelismo constante.”)

¹⁶ Já a primeira frase da introdução à edição de 1782 do *Vom Geist der ebräischen Poesie* faz referência ao trabalho de Lowth:

“Jedermann ist des Bischof Lowths schönes und allgepriesenes Buch *De sacra poesi Hebraeorum* bekannt; man wird aber aus dem nähern Inhalt der obengenannten Schrift sehen, daß dieselbe weder eine Übersetzung noch Nachahmung desselben sei, und neben oder hinter ihm für Liebhaber der ältesten, simpelsten und erhabensten Poesie überhaupt, vielleicht auch für alle, die dem Gang göttlicher und menschlicher Kenntnisse in unserm Geschlechte nachforschen, nicht unangenehm oder unnützlich sein dürfte.” (HERDER 1782: iii)

(“Todos já conhecem o belo e muito louvado livro do bispo Lowth, *De sacra poesi Hebraeorum*; no entanto, o leitor notará ao se debruçar sobre o conteúdo do presente trabalho que ele não é nem uma tradução, nem uma imitação dele [do livro de Lowth]; e que, junto ou logo atrás dele [do livro de Lowth], este trabalho talvez não seja de todo censurável e supérfluo para todos aqueles que amem a mais antiga, mais simples e mais elevada poesia da história; talvez [não seja de todo censurável e supérfluo] também para aqueles que pesquisam a trajetória dos conhecimentos divinos e humanos na raça humana.”)

semelhante a Herder, Hopkins retoma fenômenos entendidos como poéticos e consagrados para corroborar suas afirmações, diferenciando claramente entre o *parallelismus membrorum* formulado por Lowth (“the technical so-called parallelisms of Hebrew poetry” [IDEM]) e aquilo que ele próprio propõe para o entendimento do fenômeno paralelístico. Reivindicado no século seguinte como um precursor do formalismo, Hopkins expõe – como afirmado em 1988 por Christoph Küper (cf. KÜPER 1988: 58) – sua formulação do paralelismo no campo do estudo de poesia de modo bastante minucioso.

Finalmente, vejamos o que Jakobson também afirma sobre o fenômeno (retomando, inclusive, tanto Herder quanto Hopkins numa espécie de ‘linha genealógica’ dos estudos do paralelismo):

Hence we must consistently draw all inferences from the obvious fact that on every level of language the essence of poetic artifice consists in recurrent returns. Phonemic features and sequences, both morphologic and lexical, syntactic and phraseological units, when occurring in metrically or strophically corresponding positions, are necessarily subject to the conscious or subconscious questions whether, how far, and in what respect the positionally corresponding entities are mutually similar. (JAKOBSON 1966: 399; grifo meu)

Any form of parallelism is an apportionment of invariants and variables. The stricter the distribution of the former, the greater the discernibility and effectiveness of the variations. **Pervasive parallelism inevitably activates all the levels of language** – the distinctive features, **inherent and prosodic, the morphologic and syntactic categories and forms, the lexical units and their classes in both their convergences and divergences** acquire an autonomous value. (JAKOBSON 1966: 423; grifo meu)

Rhyme is only a particular, condensed case of a much more general, we may even say the fundamental, problem of poetry, namely parallelism. Here again Hopkins, in his student papers of 1865, displayed a prodigious insight into the structure of poetry (JAKOBSON 1981: 39-40; grifo meu)

Nas citações acima, Jakobson aponta alguns aspectos centrais de seu entendimento do paralelismo (de modo ainda mais sistematizado do que Hopkins, visto que as reflexões de Jakobson já se inserem no contexto dos estudos linguísticos pós-saussurianos, mais próximas da argumentação acadêmica contemporânea): a centralidade do fenômeno paralelístico no estudo de poesia, a tensão constante (e bem-vinda) entre variantes e invariantes (repetições e variações) no funcionamento do fenômeno paralelístico, e também a simultaneidade dessas repetições e variações (que seriam “a essência do artifício poético” [IDEM]) em diversos níveis linguísticos de um texto poético (morfológico, lexical, sintático, fraseológico [cf. IBIDEM]). Chama atenção a maior semelhança de base entre as formulações acima de Jakobson e aquelas de Hopkins, que é

nominalmente referido e enaltecido (cf. JAKOBSON 1981: 40) em diversas passagens, apesar de Jakobson também se referir em menor medida a Herder.

Apesar de certas diferenças de base entre as três formulações (inevitáveis entre autores de três séculos diferentes e entre textos de temperamentos diferentes: um diálogo ficcional, algumas anotações particulares e alguns textos acadêmicos), há diversos elementos que as aproximam – o que foi, como já afirmado, apontado pelo próprio Jakobson ao retomar e ligar os textos de Herder e de Hopkins em uma espécie de genealogia dos estudos do paralelismo. Em linhas gerais, é possível asseverar que 1) todas essas três noções de paralelismo abarcam estruturas de repetição e variação linguísticas que vão muito além do *parallelismus membrorum* na estruturação do poema e que 2) as três acepções alçam o paralelismo à posição de fenômeno central da poesia.

É também muito significativo notar que o mecanismo da repetição (como já dito, realizada em vários níveis linguísticos: sonoro, vocabular, frasal etc) é descrito na *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (2012) de modo bastante semelhante às acepções heterodoxas de paralelismo ampliado de Herder, de Hopkins e de Jakobson:

“REPETITION: The structure of repetition underlies the majority of poetic devices, and it is possible to argue that repetition defines the poetic use of lang.

The effects of repetition are, however, multivalent and range from lending unity and coherence to exposing the fundamental difference between the repeated elements. [...] **Repetition structures poetic forms at all levels, as in the repetition of sounds (alliteration, assonance, consonance, rhyme, homonym, or paronomasia); repetition of syllables (syllabic verse, rich rhyme); repetition of words (anaphora, anadiplosis, parechesis, traductio, plocé); identical rhyme, repetend, catalog, list, and the pattern of word repetitions in traditional lyric forms, such as, e.g., the end words in a sestina; repetition of lines (refrain, incremental repetition, envelope stanza pattern, used also in verse forms such as pantun and villanelle); repetition of measure (rhythm; meter); repetition of syntactical patterns (parallelism [ou seja, *parallelismus membrorum* tal qual formulado por Lowth], hypotaxis and parataxis); repetition of the line break (free verse); semantic repetition (pleonasm, synonymy, and repetitions of figures, images, concepts, themes); and intertextual repetition (allusion or pastiche).** (GREENE ET AL 2012: 1168-1169; grifo meu)

Semelhanças como as encontradas entre a definição acima de repetição e as três acepções de paralelismo de Herder, Hopkins e Jakobson (*vide* “The artificial part of poetry, perhaps we shall be right to say all artifice, reduces itself to the principle of parallelism” [HOPKINS 2006: 120] e “The structure of repetition underlies the majority of poetic devices, and it is possible to argue that repetition defines the poetic use of lang[uage]” [GREENE ET AL 2012: 1168]) corroboram as formulações menos ou mais sistematizadas de Herder, Hopkins e Jakobson; além de fortalecerem o entendimento das

três noções de paralelismo como instância de repetição linguística em muitos níveis, não apenas no nível abarcado pelo *parallelismus membrorum* de Lowth.

Fenômenos como o metro, por exemplo, não são de modo algum ignorados por Herder, Hopkins e Jakobson em suas noções de paralelismo – pelo contrário, o metro se torna parte importante da rede de repetições e variações linguísticas do poema (no caso da tradição anglogermânica moderna: repetição e variação de sequências de tonicidade e atonicidade em determinados agrupamentos silábicos). O que ocorre, no entanto, é que o metro se torna para os três autores apenas *um* mecanismo de repetição e variação linguísticas em meio a vários outros – com a especificidade de que todos esses mecanismos estariam subordinados a um grande princípio poético: o do *parallelismo* como princípio de repetição linguística em diversos e simultâneos níveis linguísticos (nos moldes da repetição apresentada acima pela *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* em 2012). Traçando, para fins de intermediação, um paralelo com a teoria matemática dos conjuntos, é possível afirmar que metros como o hexâmetro ou o alexandrino (cf. HERDER 1825: 24-25), pés poéticos como o jambo ou o dáctilo (cf. HOPKINS 2006: 120), a rima, a aliteração, a assonância, o *parallelismus membrorum* poderiam ser todos representados como fenômenos de recorrência (regular ou irregular) linguística (cf. JAKOBSON 1966: 423) ‘contidos’ em um grande conjunto denominado paralelismo. O paralelismo não se restringe a cada um deles; mas eles são, cada um, paralelismo.

Maria Lichtmann resume em seu *The contemplative poetry of Gerard Manley Hopkins* (1989) a questão do paralelismo em Hopkins (e, observadas as devidas diferenças, seria possível ampliá-las a Herder e a Jakobson) da seguinte forma:

Hopkins continually turned to parallelism as his point of departure for discussing poetry. As an undergraduate at Oxford (1863-1867), a teacher at John Henry Newman’s Edgbaston Oratory (1867-1868), and a Jesuit teacher of rhetoric at the Roehampton Novitiate (1873-1874), he explicitly invoked parallelism in constructing his poetics. Sprung rhythm, the prosodic innovation Hopkins singled out in what Bridges titled the “Author’s Preface,” does not exhaust his poetics, as his essays and notes, written over a ten-year span, attest. **In light of these essays, we must come to see chiming, alliteration, assonance, and sprung rhythm as aspects of a larger, more inclusive phenomenon, the phenomenon of parallelism.**

(LICHTMANN 1989: 7; grifo meu)

A radicalidade da afirmação de Hopkins na tentativa de abarcar os elementos linguístico-retóricos supostamente constitutivos da poesia leva o linguista Jakobson a escrever, no século seguinte, que o jovem Hopkins teria alcançado a “questão geral [...], fundamental da poesia, a saber: o paralelismo” (JAKOBSON 1981: 39) com sua “percepção

prodigiosa da estrutura da poesia” (IDEM). Herder propôs, um século antes de Hopkins, noção semelhante, apesar de tê-lo feito de modo menos sistemático, o que se explica pela própria organização do texto herderiano: no diálogo entre Alciphron e Eutyphron, a estrutura dialógico-narrativa dificultaria, segundo Forster, sistematizações teóricas nos moldes daquelas dos outros dois autores (cf. FORSTER 2002: ix).

De qualquer forma, *se essa espécie de paralelismo alargado é, segundo os três autores, central ao poema, ergue-se a possibilidade de traduzir poemas dedicando uma especial atenção a ele, ou seja, às suas instâncias de repetição e variação dos diversos níveis linguísticos.*

É o que pretendo nesta tese. Partindo do pressuposto já apresentado de que o ritmo (conceitualizado da maneira que for) é central ao texto literário, apoio-me nas noções de paralelismo dos três autores para formular *uma acepção precisa de ritmo tal qual entendida nesta tese*, acepção que se caracterize justamente por tal rede de repetições e variações linguístico-semânticas; e para – como segundo passo – formular, a partir de tal acepção de ritmo, um trabalho tradutório sistematizado que dela se sirva.

Assim, *nesta tese entendo por ritmo de um texto o conjunto de repetições e de variações linguístico-imagéticas regularmente e/ou irregularmente presentes em um ou mais níveis¹⁷ de sua estruturação – âmbitos fonológico, morfológico, sintático e/ou semântico –; de modo que se organizem em recorrências regulares e/ou irregulares de fonemas (aliterações; assonâncias; rimas toantes), de tonicidade silábica¹⁸ (sequências silábicas regulares; pés métricos [ou células métricas]; estruturas métricas de maior porte [decassílabos heroicos; redondilhas menores; alexandrinos e estruturas a eles semelhantes, concernentes a um verso ou segmento de prosa inteiro]), de morfema nuclear e/ou periférico de um vocábulo ou pseudomorfema (segmentos vocabulares idênticos ou apenas semelhantes entre si: paronímias, paronomásias; poliptótons; rimas soantes; cognatas; figurae etymologicae; rede de palavras de mesmo radical), de*

¹⁷ A palavra “nível” aqui utilizada (e na descrição dos fenômenos específicos da configuração rítmica: nível rítmico dos fonemas, nível rítmico da tonicidade silábica e assim por diante) *não* traz qualquer hierarquia de valor. Há na palavra nível, tal qual utilizada nesta tese, apenas uma hierarquia de tamanho (do elemento linguisticamente menor ou menos extenso ao elemento maior ou mais extenso). Não há, *a priori*, níveis rítmicos menos ou mais importantes. Valorações desse tipo só podem ser feitas caso a caso, e só após uma análise de texto minuciosa que, em última instância, só é totalmente válida para aquele texto especificamente e para aquele sujeito que a fez (vide, sobre isso, o subcapítulo 1.1.1.a) sobre a fusão de horizontes).

¹⁸ Volto minha tese ao trabalho com o par linguístico alemão-português, e por isso me restrinjo nesse ponto à “tonicidade silábica”. Adaptações seriam necessárias nesse nível linguístico caso houvesse no par linguístico uma língua que historicamente estructure seus versos metrificados a partir de duração silábica (como o latim) ou de sequências de tons e/ou número fixo de ideogramas (como o mandarim).

vocábulo inteiro (repetições de palavra por polissíndetos; anáforas; anadiploses; diácopas; epístrofes; epizêuxis) ou de sequências semântico-sintáticas de maior porte (parallelismus membrorum; quiasmos; exergásias [ou expolitio]; enjambements; sinonímias; antonímias).

Para fins de precisão conceitual e de diferenciação clara de outras acepções de ritmo, a definição de ritmo explicitada acima será referida daqui em diante pela expressão configuração rítmica.

Importa já esclarecer, nessa altura da tese, um mal-entendido que talvez possa surgir da definição de configuração rítmica, a saber: se se trata de conceito da ordem do *ritmo* ou simplesmente de conceito da ordem da *poética*.

Tal qual definida aqui, a configuração rítmica está na criação e na quebra de *padrões* linguísticos, não nos elementos linguísticos em si. Ou seja: *está na repetição* (e variação), *não nos elementos repetidos*. É por isso que a configuração rítmica é uma definição de *ritmo*, e não de *poética* – afinal, os elementos ora descritos são de fato elementos retóricos e/ou elementos da poética (aliteração, *parallelismus membrorum* e assim por diante), mas a configuração rítmica não estaria neles, e sim *no processo de repeti-los e variá-los em padrões reconhecíveis por determinado leitor*. Por exemplo, uma sequência de sílaba fraca seguida de sílaba forte (– u) ainda não seria aqui descrita como fenômeno rítmico, porque os dois elementos são diferentes. Porém poderiam já ser descritas como fenômeno rítmico uma sequência de duas sílabas fortes (– –) ou duas sequências de sílaba forte seguida de sílaba fraca (– u – u), visto que há aí repetição de elementos. O mesmo se pode dizer, por exemplo, da palavra “**nevermore**”, que isolada não seria aqui considerada fenômeno rítmico, mas que repetida em “**nevermore, nevermore**” já poderia ser entendida como fenômeno rítmico.

Tentar indicar modos de reconhecimento de padrão mais precisos do que esse (o *reconhecimento* por parte de um sujeito de no mínimo dois elementos considerados por ele iguais) cairiam invariavelmente, parece-me, no âmbito da neurociência e da *Gestaltpsychologie*: o aspecto idiossincrático de cada análise textual (a ‘fusão de horizontes’ de cada processo [vide subcapítulo 1.1.1.a]) não permite definir programaticamente distâncias máximas e mínimas entre os elementos repetidos ou número máximo (mínimo sim: dois) de elementos repetidos para que tal repetição seja reconhecida como fenômeno rítmico. Se o leitor percebe uma repetição, há uma repetição para aquele leitor. Se outro leitor não percebe, não há. A percepção individual em relação

à repetição seria aqui a chave, não uma suposta ‘realidade’ do texto (aqui e em toda análise rítmica, como já afirmado, já que não trabalho com noção essencialista do fenômeno rítmico). Cada percepção idiossincrática resulta em uma tradução idiossincrática. Como já mencionado, a *Gestaltpsychologie* pode indicar caminhos interessantes para entender esse processo psíquico de percepção de padrões¹⁹.

Outro termo que preciso delimitar com clareza neste ponto inicial da tese a fim de evitar mal-entendidos é o termo *densidade* (com suas variações: denso, muito denso, pouco denso e assim por diante), termo que utilizarei predominantemente para caracterizar a configuração rítmica dos textos ora analisados.

Entendo por configuração rítmica densa, nível rítmico denso e/ou texto ritmicamente denso a configuração rítmica, o nível rítmico e/ou o texto nos quais determinado leitor interpreta grande número de repetições e/ou variações sonoro-semânticas. Essa densidade pode ser interpretada tanto em eixo vertical quanto em eixo horizontal, ou seja: tanto como acúmulo *vertical* de repetições e/ou variações sonoro-semânticas em um único ponto do texto (por exemplo, um único ponto textual no qual se pode interpretar, além de repetição de estrutura sintática, repetição de determinado fonema e de determinado padrão de distribuição silábica) quanto como acúmulo *horizontal* de repetições e/ou variações sonoro-semânticas ao longo de um texto (por exemplo, repetições de fonemas, de raízes morfemáticas e de estrutura sintática que são interpretadas ao longo de vários versos de um poema e/ou de um poema inteiro).

A título de exemplo, reproduzo abaixo dois poemas curtos de Ana Martins Marques (1977) analisados de modo mais detido no subcapítulo “1.2.6. A não repetição”. Basta apontar, por ora, que interpreto o primeiro poema (“Você fez questão...”) como um

¹⁹ Autores da dita *Gestaltpsychologie* podem oferecer dados bastante interessantes quanto à percepção ou não percepção de padrões pela mente humana. Artigos hoje já canônicos, como “A Motor Theory of Rhythm and Discrete succession” de R. B. Stetson (*Psychological Review*, XII [1905], 250-70, 293-350) ou “A quantitative Study of Rhythm” de H. Woodrow (*Archives of Psychology*, XIV [1909], 1-66) são boas introduções. Outros textos interessantes seriam o artigo “Zu dem Problem der Unterscheidung von Einzelinhalt und Teil” (1933) ou o livro *Zur Gestaltpsychologie menschlicher Werte* (1934 a 1940, compilados em 1991), ambos do ‘pai’ da *Gestaltpsychologie*, Max Wertheimer; ou, mais recentemente, o livro *Arnheim, Gestalt and Art - A Psychological Theory* (2005) de Ian Verstegen. Segundo Verstegen: “[...] it is nevertheless possible to speak generally of ‘perceptual objects,’ and in addition general principles of ‘unity,’ ‘balance’ and finally ‘dynamics.’ The problem manifests itself in **Wertheimer’s laws of grouping, which develop the way units are formed in mental representations and, in fact, Wertheimer’s principles were originally intended to cover both the visual and auditory realms.** At the end of his classic study of stroboscopic motion **Wertheimer makes reference to the similar problem of phenomenal grouping in musical perception** (Wertheimer, 1912/1961).” (VERSTEGEN 2005: 26; grifo meu).

poema ritmicamente pouco denso e o segundo poema (“As casas...”) como um poema ritmicamente muito denso (no caso deste, interpreto diversas repetições no nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte [constantes oposições semânticas e semelhanças sintáticas], além de repetições dos fonemas /z/ e /s/):

Você fez questão
de dobrar o mapa
de modo que nossas cidades
distantes uma da outra
exatos 1720 km
fizessem subitamente
fronteira
(MARQUES 2015: 38)

As casas pertencem aos vizinhos
os países, aos estrangeiros
os filhos são das mulheres
que não quiseram filhos
as viagens são daqueles
que nunca deixaram sua aldeia
como as fotografias por direito pertencem
aos que não saíram na fotografia
– é dos solitários o amor”
(MARQUES 2015: 60)

Se a repetição e a variação linguísticas – regulares ou irregulares – caracterizam a configuração rítmica de um dado excerto textual, a criação de padrões análogos de repetição e de variação no texto de chegada seria a tarefa do tradutor que pretende criar na língua de chegada um texto ritmicamente tão denso quanto o texto de saída.

Como já apontado na introdução, a atenção aos elementos de recorrência linguística citados acima não é, em si, novidade aos tradutores experientes de poesia – eles já se dedicam diariamente a tais elementos de modo menos ou de modo mais consciente, a depender de sua formação. O que tento é *sistematizar* em minha tese o trabalho tradutório com esses níveis de recorrência textual. Se bem-sucedida, a sistematização da configuração rítmica enfraquece a ideia de que só poetas teriam a capacidade traduzir poesia (tanto em relação à poesia metricamente regular quanto à metricamente irregular)²⁰: sistematizado, o trabalho tradutório através da configuração

²⁰ Penso, inclusive, que o trabalho que tento propor em minha tese tem chances de se mostrar mais produtivo justamente quando aplicado ao verso *metricamente irregular* (‘verso livre’ [sic]), visto que a ausência de metro regular leva não poucos tradutores a simplesmente desconsiderarem a fisicalidade interpretável em

rítmica de determinados textos muniria de ferramentas mais concretas, menos intuitivas, quaisquer sujeitos competentes em um determinado par linguístico.

Falar sobre configuração rítmica é falar sobre “fiscalidade” ou “materialidade” textual com Haroldo de Campos – a grande diferença talvez seja a especificação, através do conceito de configuração rítmica, de *como* os elementos da materialidade textual se organizariam dentro de um poema (ou de um texto literário de modo geral).

No próximo subcapítulo (“1.2. Quase uma taxologia: os níveis da configuração rítmica”), pretendo apresentar e detalhar os cinco níveis rítmicos que constituem a configuração rítmica textual, com um subcapítulo específico dedicado a cada um dos níveis rítmicos. No entanto, raramente um texto se estrutura a partir de apenas *um* desses níveis – justamente o entretecer-se de repetições e variações em *diversos* níveis linguísticos simultâneos resulta em maior densidade da configuração rítmica de um texto. Pensemos, a título de breve exemplo, em versos como “Assunto não mais / o assunto / dessas vagas e dissentidas / falas” (EVARISTO 2017: 105-106) da poeta brasileira Conceição Evaristo (1946). Nessa sequência de versos é possível encontrar repetições e variações linguísticas no nível fonológico (aliterações em /s/; assonâncias em /a/ e em /u/) e no nível de vocábulos inteiros (“assunto” em duas funções gramaticais; além de relação paronímica entre “falas” e “vagas”).

Se proponho categorias de estudo separadas e aparentemente estanques para cada nível linguístico, o faço para fins heurísticos.

poemas ‘livres’, que passam a ser vistos como simples ‘veículos de expressão de ideias’. Assim, a tradução a partir da configuração rítmica do texto possibilita a sistematização daquilo que Campos chamou de “opera[ção] sobre a materialidade dos signos linguísticos, sobre formas significantes (fono-prosódicas e gramaticais), e não primacialmente sobre o conteúdo comunicacional, a mensagem referencial.” (CAMPOS 2011: 117-118). A importância de trabalhos sistematizados de análise ou de tradução de poemas metricamente irregulares já foi apontada, por exemplo, pela poeta estadunidense Alice Fulton:

“Prosody provides a comprehensive means of discussing traditional metered verse. But free verse is seldom subjected to any such systematic analysis in our literary magazines. **There is, however, an insightful and growing body of literature by scholars of prosody, linguistics, and musicology on the rhythms of free verse.** I think of Stephen Cushman’s new book *Williams and the Meaning of Measure* (which in advancing our understanding of Williams’ prosody advances our understanding of free verse); Charles O. Hartman’s *Free Verse, An Essay on Prosody*; Cooper and Meyer’s work on musical rhythm [...]. However, to judge from their opinions, many of the critics, essayists, and poets holding forth in our literary journals are unaware of such studies and, consequently, of any of the newer theories of prosody. As reviewers, they are content to describe the content of the poems and praise the poet’s skillful use of blank verse. **If the poet does not write in blank verse or in any of the more obvious metrical forms, the poems simply are not scanned. It’s as if the reader, upon scanning two lines and finding dissimilar rhythms, gives up the research and regards the poem as a formless mass of words. I’d argue, however, that all poems have shape - whether it’s pleasing or perceptible to the reader is something else. It’s time that we, as poets, readers, and critics, begin to discern and analyze the subtle, governing structures of free verse and to talk more about its operative tropes.**

Rather than placing the emphasis upon the formal devices of **regular** rhythm and meter, **why not consider the whole panoply of design and pattern?**” (FULTON 1990: 186; grifo meu)

Após detalhar, em cinco subdivisões do próximo subcapítulo, cada um dos cinco níveis rítmicos (“1.2.1. O nível rítmico dos fonemas”, “1.2.2. O nível rítmico da tonicidade silábica”, “1.2.3. O nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas”, “1.2.4. O nível rítmico dos vocábulos”, “1.2.5. O nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte” e “1.2.6. A não repetição”), passo finalmente à exemplificação minuciosa das práticas de análise e tradução deles derivadas (subcapítulo “1.3. Traduzir um texto a partir da configuração rítmica nele interpretada”). Por isso, por ora trago apenas alguns brevíssimos excertos de poemas como exemplo.

Assim, seria possível apontar repetição no campo fonológico do seguinte verso de *Hildebrandslied*, poema aliterativo em alto alemão antigo (autoria desconhecida):

[...]
 Garutun se iro guðhamun, gurtun sih iro suert ana,
 helidos, ubar hringa, do sie to dero hiltiu ritun. [...]
 (*Hildebrandslied*, versos 4 e 5)

Também seria possível, por exemplo, apontar recorrências no campo da tonicidade silábica²¹ nos versos abaixo de Ingeborg Bachmann (1926-1973) (no caso,

²¹ Como já afirmado, feitas as devidas adaptações seria possível também pensar, para línguas ideogramáticas, em sequências com número fixo de ideogramas por verso, como no poema abaixo de Li Shang-Yin (813–858) (no caso, sete ideogramas por verso):

相	見	時	難	別	亦	難
東	風	無	力	百	花	殘
春	蠶	到	死	絲	方	盡
蠟	炬	成	灰	淚	始	乾
曉	鏡	但	愁	雲	鬢	改
夜	吟	應	覺	月	光	寒
蓬	山	此	去	無	多	路
青	鳥	殷	勤	爲	探	看

(“Hsiang chien shih nan pieh yi nan”, Li Shang-Yin [LIU 1966])

Meu trabalho nesta tese se restringe especificamente ao par linguístico alemão-português (e, nesse sentido, amplia-se aos pares entre línguas anglo-germânicas modernas e línguas neolatinas modernas), não aos pares nos quais há uma ou duas línguas ideogramáticas. No entanto, é de se imaginar que adaptações a literaturas de escritas ideogramáticas seriam, em princípio, possíveis, apesar de complexas – pretendo me debruçar sobre essa questão (especificamente em relação à literatura em mandarim) em trabalhos futuros. Isso não significa que o conceito de configuração rítmica se pretenda universal – nenhum conceito literário o é (mais sobre essa discussão no subcapítulo “1.1.1.a) O caráter não essencialista da configuração rítmica: fusão de horizontes”). Significa, no entanto, que as possibilidades do conceito podem ser um pouco mais amplas do que as descritas por ora nesta tese.

sequências silábicas nas quais uma sílaba que funciona como fraca é seguida de outra que funciona como forte²²):

[...]
Die **ganze Süße trug** ein **Strahl** des **Lichts**
in **einen Schlaf**. Wer **schlief** ihn **vor** der **Zeit**?
[...]
("Thema und Variation", Ingeborg Bachmann [BACHMANN 2011]).

Já repetições e/ou variações no âmbito dos morfemas (e dos pseudomorfemas), no âmbito dos vocábulos inteiros e/ou no âmbito de sequências semântico-sintáticas de maior porte poderiam ser apontadas, por exemplo, nos poemas abaixo de T. S. Eliot (1888-1965) e de August von Platen (1796-1835):

[...]
"My nerves are **bad** tonight. Yes, **bad**. Stay with **me**.
"Speak to **me**. Why do you never **speak**. **Speak**.
"What are you **thinking** of? **What thinking**?
What?
"I never know what you are **thinking**. **Think**."

I **think** we are in rats' alley
Where the dead men lost their bones.

"What is that **noise**?"
The **wind** under the door.
"What is that **noise** now? What is the **wind** doing?"
Nothing again **nothing**.
"Do
"You know **nothing**? Do **you** see **nothing**? Do **you** remember
"Nothing?"
[...]
("II. A Game of Chess", T. S. Eliot [ELIOT 2000])

Der Trommel folgt' ich manchen Tag, und an den Höfen **lebt' ich auch**,
Erfahren hab ich dies und das, und das und dies **erstrebt' ich auch**;
Es zog der ungestillte Geist mich wandernd oft ins Land hinein,
Und wieder stille saß ich dann, und an den Büchern **klebt' ich auch**;
Verglommen ist die Hitze halb, die junge Seelen ganz erfüllt,
Denn oft verzehrte mich der Haß, und vor der Liebe **bebt' ich auch**;
Doch schien ich mir zu nichts bestimmt, als nur das Schöne weit und breit
Zu krönen durch erhabnes Lob, und solche Kronen **webt' ich auch**:
Was künftig mir beschieden sei, verkünde kein Orakel mir,
Denn dieser Sorg' und Bangigkeit um Künftiges **entschwebt' ich auch**.
("Der Trommel folgt' ich manchen Tag", August von Platen [PLATEN 1982])

²² Tensões na escansão como a causada por "ihn" no poema de Bachmann serão abordadas no subcapítulo "1.2.2".

Um olhar atento, no entanto, notará que os apontamentos feitos acima de modo bastante panorâmico ignoram muitos outros elementos textuais de grande importância em cada um dos poemas citados: como já afirmado anteriormente, a configuração rítmica de um texto literário se caracterizará comumente de *mais* de um nível rítmico – justamente a rede cumulativa desses diversos níveis caracterizará, em conjunto, a *densidade* da configuração rítmica interpretada em determinado texto. Se observarmos, por exemplo, o trecho acima de “Der Trommel folgt’ ich manchen Tag” de August von Platen, poderemos interpretar nele vários outros âmbitos de recorrência linguística: repetem-se o número de sílabas, o número de células métricas (jâmbicas), a oração “ich auch”, alguns *pseudomorfemas* nas terminações dos verbos que antecedem a oração “ich auch” (“lebt”, “erstrebt”, “klebt” etc.), de modo que sua configuração rítmica se dê pelas relações estabelecidas entre todos esses (e outros) níveis rítmicos simultaneamente.²³ Do mesmo modo, lendo com atenção o trecho de “A Game of Chess” de T. S. Eliot se nota que, além das repetições de vocábulos, há uma recorrência irregular de sequências de pés métricos jâmbicos e também de assonâncias em /o/; e assim por diante, nos demais poemas aqui exemplificados. O tradutor que não atente o máximo possível aos níveis rítmicos que interpreta nos poemas de Evaristo, de Bachmann, de Platen ou de Eliot, por exemplo, cria nas línguas de chegada textos ritmicamente menos densos do que os de Evaristo, de Bachmann, de Platen e de Eliot.

A descrição desse tecido de vários níveis rítmicos no texto de saída e a subsequente tentativa de criar, no texto de chegada, um tecido análogo de níveis rítmicos também análogos é, como afirmado anteriormente, o que proponho para o processo tradutório através da configuração rítmica. A “distribuição de invariáveis e de variantes” (JAKOBSON 1966: 423) seria, assim, o “lugar da empresa recriadora” (recuperando e deslocando aqui uma expressão de Haroldo de Campos [cf. CAMPOS 2011: 34]).

Importa apontar também, no entanto, que a análise dos níveis de configuração rítmica (ou de qualquer outro aspecto dos textos literários no processo de tradução) é sempre, em alguma medida, idiossincrática, pois resulta do *diálogo hermenêutico* (cf. GADAMER 1990: 392) de certo tradutor com o texto que traduz (mais sobre essa discussão

²³ No poema de Li Shang-Yin percebemos, por exemplo, que, além do número fixo de ideogramas por verso, há também uma grande recorrência de assonâncias em /a/, de aliterações em /tʃ/ e da sequência /an/.

no subcapítulo 1.1.1.a [“O caráter não essencialista da configuração rítmica: fusão de horizontes”]). Ou seja, um tradutor não ‘encontra’ a configuração rítmica de um texto, como se ela fosse uma espécie de tesouro unívoco que o aguardasse debaixo de um véu; o tradutor *interpreta* a configuração rítmica de determinado texto.

Outro aspecto importante da análise e da tradução literárias através da configuração rítmica é a perda de validade da dicotomia poesia-prosa (no âmbito do trabalho tradutório ora proposto, não *tout court*). Haroldo de Campos já afirmara que, no processo tradutório voltado à materialidade do texto, torna-se obsoleta tal dicotomia (cf. CAMPOS 2011: 16). É certo que historicamente há uma divisão não só editorial, mas também criativa e crítica entre poemas e textos em prosa – ainda que essas categorias só sirvam de modo completamente adequado a textos mais tradicionalmente estruturados, nos quais certas diretrizes históricas de gênero textual são observadas mais de perto por quem os escreve. De qualquer forma, tais categorias existem, e não pretendo (assim como, em minha leitura, Campos também não pretendeu) ignorá-las. O que proponho ao incluir um trecho de romance em minha seleção de dez textos literários a serem traduzidos nesta tese (um capítulo de *Die Liebhaberinnen* de Elfriede Jelinek) é demonstrar que, embora eu me dedique mais frequentemente à tradução de poemas, é não só possível, mas *produtivo* propor um trabalho tradutório sistematizado a partir da análise de configuração rítmica de textos em prosa.

Como Campos propõe em “A língua pura na teoria da tradução de Walter Benjamin” (1997) – quando de certa forma revisa parte de sua trajetória teórica das décadas de 60 e 70 ao descrever a transposição da metafísica benjaminiana através da física jakobsoniana²⁴ –, o trabalho tradutório cuidadoso com qualquer texto literário é ou tende a ser um trabalho que “opera sobre a materialidade dos signos linguísticos, sobre formas significantes (fono-prosódicas e gramaticais), e não primacialmente sobre o conteúdo comunicacional, a mensagem referencial.” (CAMPOS 2011: 117-118). Como em minha tese a análise da materialidade linguística dos textos não se restringe a sequências regulares e irregulares de tonicidade e atonicidade silábicas²⁵, e sim se amplia a ainda outros modos de repetição e de variação linguísticas; então já não se sustentaria mais, conceitualmente, uma restrição de meu *corpus* de tradução a uma reunião de poemas: recorrências de níveis rítmicos vários são também encontradas (e, frequentemente,

²⁴ Vide subcapítulo 2.1.2.a (“A metafísica de Benjamin & a física de Jakobson”).

²⁵ E mesmo essas sequências podem ser encontradas – de modo historicamente menos ostensivo, é certo, mas ainda podem ser encontradas – em trechos de prosa.

constitutivas) em textos literários em prosa (por vezes no texto como um todo, por vezes em trechos específicos de maior densidade linguística). Historicamente, a diferença na recorrência dos níveis da configuração rítmica em poemas e em textos em prosa seria gradual, não de tipo, de modo que a poesia escrita no recorte temporal e geográfico desta tese apenas tende a ser mais densa do que a prosa. Em outras palavras, a diferença entre a configuração rítmica de textos em prosa e poesia nesse recorte seria quantitativa, não qualitativa²⁶.

Por fim, é possível afirmar, em síntese, que minha proposta de tradução a partir da configuração rítmica²⁷ é uma proposta de trabalho com o conjunto de repetições e de variações linguísticas regularmente e/ou irregularmente interpretáveis em um ou mais níveis da estruturação do texto – âmbitos fonológico, morfológico, sintático e/ou semântico. Suas especificidades e sua exemplificação serão apresentadas mais adiante, no subcapítulo “1.2”, mas por ora é possível resumir sua base teórica da seguinte maneira: trata-se um trabalho paramórfico (cf. CAMPOS 2011: 34), já que parte da materialidade linguística (cf. IDEM) de um texto, e a pormenorização desse trabalho paramórfico é possível através da análise dos cinco níveis rítmicos textuais – cuja formulação se deve primariamente a noções derivadas de três conceitos específicos de paralelismo textual, a

²⁶ As especificidades históricas da análise rítmica de um texto em prosa serão detalhadas no subcapítulo 3.8 (“Um capítulo de *Die Liebhaberinnen* – Elfriede Jelinek (1946)”). Basta por ora reiterar que há, historicamente, especificidades da análise rítmica da prosa; mas que essas diferenças são fruto (sempre inacabado) do desenvolvimento histórico dos gêneros literários como tais. Como breve exercício lúdico, basta imaginarmos o que, por exemplo, um poeta do século XVI ou XVII (mesmo se ocidental) pensaria daquilo que chamamos hoje com tanta convicção de ‘poema’ – basta por ora esse exercício ligeiro para rechaçarmos qualquer noção essencialista de separação absoluta dos gêneros textuais (*vide* próximo subcapítulo [1.1.1.a] para aquilo que se entende nessa tese por ‘essencialista’).

²⁷ Retomando a definição registrada no início deste subcapítulo:

“Assim, nesta tese entendo por ritmo de um texto o conjunto de repetições e de variações linguístico-imagéticas regularmente e/ou irregularmente presentes em um ou mais níveis de sua estruturação – âmbitos fonológico, morfológico, sintático e/ou semântico –; de modo que se organizem em recorrências regulares e/ou irregulares de fonemas (aliterações; assonâncias; rimas toantes), de tonicidade silábica (sequências silábicas regulares; pés métricos [ou células métricas]; estruturas métricas de maior porte [decassílabos heroicos; redondilhas menores; alexandrinos e estruturas a eles semelhantes, concernentes a um verso ou segmento de prosa inteiro]), de morfema nuclear e/ou periférico de um vocábulo ou pseudomorfema (segmentos vocabulares idênticos ou apenas semelhantes entre si: paronímias, paronomásias; poliptótons; rimas soantes; cognatas; figura etimológica; rede de palavras de mesmo radical), de vocábulo inteiro (repetições de palavra por polissíndetos; anáforas; anadiploses; diácopas; epístrofes; epizêuxis) ou de sequências semântico-sintáticas de maior porte (parallelismus membrorum; quiasmos; exergásias [ou expolitio]; enjambements; sinonímias; antonímias).

Para fins de precisão conceitual e de diferenciação clara de outras acepções de ritmo, a definição de ritmo explicitada acima será referida daqui em diante pela expressão configuração rítmica.

Se a repetição e a variação linguísticas – regulares ou irregulares – caracterizam a configuração rítmica de um dado excerto textual, a criação de padrões análogos de repetição e de variação no texto de chegada seria a tarefa do tradutor que pretende criar na língua de chegada um texto ritmicamente tão denso quanto o texto de saída.”

saber: de Herder, Hopkins e Jakobson (cf. HERDER 1825: 24-25; HOPKINS 2006: 120; JAKOBSON 1966: 423).

1.1.1.a) O caráter não essencialista da configuração rítmica: fusão de horizontes

Antes de tipologizarmos e exemplificarmos o conceito da configuração rítmica, é preciso apontar brevemente o aspecto não essencialista desse conceito que, em rigor, parte de uma base teórica essencialista.

Ponderando sobre pressupostos como os de que “Um bom tradutor precisa, antes de tudo, ser um bom leitor”²⁸ (LÉVY 2012: 25), de que toda tradução é um “trabalho decisório”²⁹ (“Übersetzen als Entscheidungsprozess” [cf LEVÝ 1967]) ou ainda de que “Os móveis primeiros do tradutor [...] são a configuração de uma tradição ativa [...], um exercício de inteligência e, através dele, uma operação de crítica ao vivo” (CAMPOS 2011: 43), chega-se a uma mesma conclusão: *o trabalho de tradução pressupõe um detalhado trabalho de análise textual.*

No entanto, os elementos do texto literário passíveis de serem analisados não independem de seu leitor – como já afirmado anteriormente, não são tesouros intactos debaixo de um véu, à espera de mão que simplesmente os desvele. São, pelo contrário, fenômenos móveis, *relacionais*: idiossincráticos de uma determinada leitura em um determinado momento histórico-político e em determinadas condições básicas.

Isso não significa, no entanto, que sejam fenômenos ou elementos aleatórios. Entre o polo da essencialidade ou imobilidade dos elementos do texto literário e o polo da aleatoriedade dos elementos do texto literário, há uma outra possibilidade interpretativa, alheia a essa polarização, e que foi formulada pelo filósofo Hans-Georg Gadamer (1900-2002): a possibilidade da *Horizontverschmelzung* (ou *fusão de*

²⁸ „Ein guter Übersetzer muß vor allem ein guter Leser sein” (LÉVY 2012: 25).

²⁹ „Übersetzen als Entscheidungsprozess” (cf LEVÝ 1967).

horizontes) gadameriana, em direção à qual se organiza o conceito de configuração rítmica.

Em seu *magnum opus*, *Wahrheit und Methode* (1960), Gadamer formula, para a descrição dos processos de *compreensão*, o termo *Horizontverschmelzung* – a “fusão de horizontes”. Trata-se de um conceito que em parte (sempre em parte) soluciona diversos impasses acerca da questão da ‘essência’ ou da ‘verdade’ nos campos da filosofia da linguagem, da teoria literária e da ética. Em linhas gerais, não haveria para Gadamer, nos processos de compreensão, uma essência ou uma verdade *a priori* – independentes, em si e por si declaradas; todas as identidades seriam relacionais, ou seja, só *seriam* à medida em que postas em relação com outras. Mais do que isso: tal relação de uma coisa com outra (texto, sujeito, cultura) se daria especificamente como um encontro ou relação dialética entre os ‘horizontes’ de algo com os ‘horizontes’ de outro algo, de modo que esses horizontes se fundam em *novos horizontes, resultantes daquela relação específica* e, em certa medida, irrepetíveis. Esses novos horizontes, fundidos, são a compreensão entre textos, sujeitos ou culturas. A esse encontro (apontado como ideal de processo de compreensão, não como descrição de todo processo de compreensão³⁰) Gadamer dá o nome de “*Gespräch*” (‘conversa’, ‘diálogo’), no sentido de que um ‘diálogo’, para sê-lo, implica necessariamente em uma relação horizontal de trocas mútuas, em que não há imposição de qualquer dos lados, apenas persuasão mútua, a partir da qual se chega a um acordo ou uma compreensão.

O autor apresenta o conceito no primeiro capítulo da terceira parte de *Wahrheit und Methode*, o capítulo “*Sprache als Medium der hermeneutischen Erfahrung*”, onde afirma o que se segue:

Das Gespräch ist ein Vorgang der Verständigung. So gehört zu jedem echten Gespräch, daß man auf den anderen eingeht, seine Gesichtspunkte wirklich gelten läßt und sich insofern in ihn versetzt, als man ihn zwar nicht als diese Individualität verstehen will, wohl aber das, was er sagt. Was es zu erfassen gilt, ist das sachliche Recht seiner Meinung, damit wir in der Sache miteinander einig werden können. [...]

³⁰ Há críticas ao pensamento de Gadamer tecidas por estudiosos alinhados a Habermas e Derrida (é célebre a “meia discussão” entre Gadamer e Derrida no Instituto Goethe de Paris em 1981 – discussão muito aguardada, mas que não foi recebida com grande entusiasmo e nem levada adiante por Derrida). Em linhas gerais, estudiosos alinhados a Habermas e Derrida argumentam que haveria sempre um desnivelamento oriundo de estruturas de poder extraindividuais entre os membros de tal diálogo, e que, portanto, a fusão de horizontes não se sustentaria como conceito, pois seria sempre em alguma medida uma ‘imposição’ de horizontes. Creio que observações como essa sejam bastante acertadas quando se pressupõe que Gadamer *descreve* os processos hermenêuticos; creio, no entanto, que o autor não o faz: ele traça um ideal ou horizonte de processo hermenêutico *em direção ao qual deveríamos* – como sociedade que se propõe menos desigual – *nos esforçar* (cf. MICHELFELDER; PALMER 1989).

Das alles, was die Situation der Verständigung im Gespräch charakterisiert, nimmt nun seine eigentliche Wendung ins Hermeneutische, **wo es sich um das Verstehen von Texten handelt. Wieder setzen wir bei dem extremen Fall der Übersetzung aus einer fremden Sprache ein.** Hier ist völlig klar, daß die Übersetzung eines Textes, mag der Übersetzer sich noch so sehr in seinen Autor eingelebt und eingefühlt haben, keine bloße Wiedererweckung des ursprünglichen seelischen Vorgangs des Schreibens ist, **sondern eine Nachbildung des Textes, die durch das Verständnis des in ihm Gesagten geführt wird.** Hier kann niemand zweifeln, daß es sich um **Auslegung** handelt und nicht um bloßen Mitvollzug. Es ist ein anderes neues Licht, das von der anderen Sprache her und für den Leser derselben auf den Text fällt. [...]. (GADAMER 1990: 389-390; grifo meu)³¹

Em outras palavras, ainda que, como em um processo de leitura de texto, a relação se dê entre um sujeito e um texto (e não entre dois sujeitos), ainda nesse caso Gadamer trata o fenômeno hermenêutico como um *Gespräch*, visto que nesse caso o texto poderia, em tese, trazer ao *Gespräch* tantos horizontes quanto um sujeito o faria. Sujeitos, textos e até grupos culturais podem tomar parte no diálogo hermenêutico gadameriano.

Gadamer especifica também no excerto acima que, no panorama dos processos hermenêuticos, o espaço ocupado pelo processo tradutório é entendido como caso extremo no processo de compreensão de um texto – entre um e outro haveria uma diferença de grau, não de tipo. Gadamer afirma também que de modo nenhum o tradutor realizaria no texto de chegada uma *Wiedererweckung* (“redespertar”, “trazer à vida”, “dar a ver”) da escrita do texto de saída, por mais apropriado e íntimo que esteja esse tradutor do texto e do tema em questão. Não, toda tradução seria apenas *uma* reescrita do texto de saída – dentre várias possíveis –; seria resultado de *uma* compreensão específica de tal texto de saída. Nesse sentido, formulei em minha dissertação de mestrado que, à parte eventuais erros incontornáveis, nascidos simplesmente de lacunas de conhecimento linguístico por parte do tradutor, toda tradução seria apenas a “cristalização de uma possibilidade” (BARRETO 2018: 56) – que pode sim ser contestada, mas apenas em relação a sua coerência interna (projeto tradutório e prática tradutória), não em relação a uma suposta verdade essencial do texto de saída.

³¹ (Tradução de Fabrício Coelho: “O diálogo é um processo de se chegar ao entendimento. Todo diálogo autêntico implica, portanto, que um leve o outro em consideração, aceite de fato o seu ponto de vista como válido, que um se coloque no lugar do outro, não querendo entendê-lo como individualidade, mas sim o que diz. O que deve ser apreendido é o valor pragmático do seu pensamento, com o que podemos chegar juntos a um acordo sobre o assunto. [...]

Esses aspectos todos que caracterizam a situação de entendimento no diálogo experimentam sua aplicação genuína na hermenêutica, em que se trata da *compreensão de textos*. Voltemos a falar do caso extremo da tradução de uma língua estrangeira. Ninguém pode duvidar que a tradução de um texto, mesmo tendo o tradutor se familiarizado com a vida e os sentimentos do autor, não é um simples re-despertar do processo psicológico original da escrita, mas uma recriação do texto, guiada pela compreensão do que está dito nele. Ninguém pode duvidar que aí se trata de uma interpretação e não de uma simples reprodução. É uma luz nova e diversa que, proveniente da língua que o traduz, e para o leitor da mesma, se projeta sobre o texto original.” [GADAMER 2010: 239-241])

Gadamer segue seu raciocínio:

Gewiß heißt das nicht, daß die hermeneutische Situation gegenüber Texten der zwischen zwei Gesprächspersonen völlig gleicht. Handelt es sich doch bei Texten um ‘dauernd fixierte Lebensäußerungen’ [Droysen], die verstanden werden sollen, und das bedeutet, **daß nur durch den einen der beiden Partner, den Interpreten, der andere Partner des hermeneutischen Gesprächs, der Text, überhaupt zu Worte komme. Nur durch ihn verwandeln sich die schriftlichen Zeichen zurück in Sinn.** Gleichwohl kommt durch diese Rückverwandlung in Verstehen die Sache selbst, von der der Text redet, ihrerseits zur Sprache. **Es ist wie beim wirklichen Gespräch, daß die gemeinsame Sache es ist, die die Partner, hier den Text und den Interpreten, miteinander verbindet.** So wie der Übersetzer als Dolmetsch die Verständigung im Gespräch nur dadurch ermöglicht, daß er an der verhandelten Sache teilnimmt, **so ist auch gegenüber dem Text die unentbehrliche Voraussetzung für den Interpreten, daß er an seinem Sinn teilnimmt.** (GADAMER 1990: 389-390; grifo meu)³²

Interessa-nos no conceito de Gadamer, tal qual apontado acima, a noção de que a compreensão não é nem algo totalmente livre nem algo totalmente delimitado: cada compreensão seria, em última instância, irrepetível e idiossincrática, visto que os elementos em diálogo estão necessariamente sempre em mutação; ao mesmo tempo, haveria sempre uma parcela, ainda que mínima, de horizontes comuns *a priori* (ou o processo de compreensão nem se iniciaria), e que de certa forma limitam minimamente as possibilidades daquela fusão de horizontes, daquela compreensão. Contorna-se, assim, a polarização entre a essencialidade ou imobilidade dos elementos do texto literário e a aleatoriedade de tais elementos. Mais adiante em seu texto, Gadamer afirma o que se segue:

Es ist also ganz berechtigt, von einem hermeneutischen Gespräch zu reden. [...] Auch zwischen den Partnern dieses ‘Gesprächs’ findet wie zwischen zwei Personen eine Kommunikation statt, die mehr ist als bloße Anpassung. Der Text bringt eine Sache zur Sprache, aber daß er das tut, ist am Ende die Leistung des Interpreten. **Beide sind daran beteiligt.**

Was ein Text meint, ist daher nicht einem unverrückbar und eigensinnig festgehaltenen Standpunkt zu vergleichen [...]. Insofern ist der eigene Horizont des Interpreten bestimmend, aber auch er nicht wie ein eigener Standpunkt, den man festhält oder durchsetzt, sondern mehr wie eine Meinung und Möglichkeit, die man ins Spiel bringt und aufs Spiel setzt und die mit dazu hilft, sich wahrhaft anzueignen, was in dem Texte gesagt ist. Wir haben das oben als Horizontverschmelzung beschrieben. Wir erkennen darin jetzt die Vollzugsform des Gesprächs, in welchem

³² (Tradução de Fabrício Coelho: “Isso não significa, é claro, que a situação hermenêutica de interpretação de textos iguale-se inteiramente a uma conversa entre duas pessoas. Textos são “expressões de vida fixadas permanentemente” [Droysen] que devem ser compreendidas, e isso significa que só através de um dos dois interlocutores, o intérprete, o outro interlocutor do diálogo hermenêutico, ou seja, o texto, ganha voz. Só através dele os sinais escritos convertem-se de novo no seu sentido. É pela reconversão em compreensão que o assunto do qual o texto fala ganha por seu turno expressão. É como numa conversa real, onde o assunto comum é que liga os interlocutores um ao outro, aqui o texto e o intérprete. Enquanto tradutor-intérprete, o tradutor só torna possível o entendimento no diálogo pelo fato de participar do assunto em questão. Da mesma forma, também na interpretação de textos é condição indispensável que o intérprete participe de seu sentido.” [GADAMER 2010: 245])

eine Sache zum Ausdruck kommt, die nicht nur meine oder die meines Autors, sondern eine gemeinsame Sache ist. (Idem: 392; grifo meu)³³

Assim, se, como afirmado no trecho acima, “o que um texto significa” (IBIDEM: 392) não é nem um ponto imóvel e nem uma interpretação aleatória, e sim uma possibilidade nascida do encontro sujeito-texto, então se pode afirmar que o que propomos no trabalho com a configuração rítmica de um texto não é de modo algum um simples *dar a ver* de níveis rítmicos supostamente inerentes a um texto. Trata-se, muito mais, de um trabalho de *interpretação* dos níveis rítmicos de determinado texto, interpretação que se dá na chave do diálogo hermenêutico gadameriano (como, aliás, qualquer interpretação de texto, mesmo as que se pretendem mais objetivas, mais impessoais).

Muitos ou quase todos os pressupostos mais importantes ao desenvolvimento do conceito de configuração rítmica – paramorfismo; materialidade textual haroldiana; sentença absoluta (formulação absoluta) em Fabri; informação estética em Bense; paralelismo em Herder, em Hopkins e em Jakobson; análise textual de Levý – são pressupostos de forte base *essencialista*³⁴ que trabalham, cada um à sua maneira, com a

³³ (Tradução de Fabrício Coelho: “É legítimo falar, portanto, de um *diálogo hermenêutico*. [...] Também entre os interlocutores desse “diálogo”, como entre duas pessoas, tem lugar uma comunicação, que é mais que simples adequação. O texto dá expressão a um assunto, mas o fato de ele o fazer é no fim um êxito do intérprete. Ambos fazem parte do processo.

Por isso o significado de um texto não pode ser comparado a um ponto de vista imóvel e inexoravelmente fixado [...]. Destarte, o horizonte do intérprete é determinante, mas não como um ponto de vista pessoal que se mantém ou se impõe, antes como uma opinião e uma possibilidade que entram em jogo e que ajudam a incorporar verdadeiramente o que está dito no texto. A esse processo chamamos de fusão de horizontes. Neste ponto passamos a reconhecer a *forma como procede o diálogo*, no qual o assunto ganha expressão, e que não é só meu ou de meu autor, mas algo comum a ambos.” [GADAMER 2010: 245-247])

³⁴ “[U]ma física da operação tradutora, estrategicamente **delineada a partir dos pressupostos da poética estrutural jakobsoniana**, ou seja, **tendo como embasamento a distinção entre “funções da linguagem”**, que o grande linguista russo desenvolveu progressivamente desde a década de 1920.” (CAMPOS 2011: 18; grifo meu)

“O dilema [...] deve ser superado no projeto de um Laboratório de Textos, onde os dois aportes, o do linguista e o do artista, se completem e se integrem num labor de tradução competente como tal e **válido como arte**. Num produto que só deixe de ser fiel ao significado textual [...] para **conquistar uma lealdade maior ao espírito do original** transladado, ao próprio signo **estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material** (no seu suporte físico, que muitas vezes deve tomar a dianteira nas preocupações do tradutor) e na sua carga conceitual.” (CAMPOS 2011: 46; grifo meu)

“„Was sagt dieser Satz?“ – **Solange sich diese Frage stellen und beantworten läßt, liegt ein unvollkommener Satz vor.**” (FABRI 2000: 436; [““O que quer dizer esta formulação?” – Enquanto for possível fazer e responder a essa pergunta [sobre uma formulação], trata-se de uma formulação não absoluta”]).

““Ästhetische Realität” ist also kein Gegenstand, sondern Information, aber das hat nichts mit dem Faktum zu tun, **daß jedes Kunstwerk als Träger ästhetischer Information ein Gegenstand ist, der einzige überdies, der diesen Namen berechtigt trägt (nur das „Gemachte” kann im vollen Sinne des Worts „gegenständlich” sein).**” (BENSE 1965: 269; grifo meu; [““Realidade estética” não é, portanto, matéria, e sim informação; mas isso não altera em nada o fato de que toda obra de arte – enquanto portadora de

noção de que haveria elementos ou procedimentos inerentemente, essencialmente poéticos (elementos ou procedimentos poéticos restritos ou não ao ‘poema’; mas de qualquer forma essencialmente diversos dos demais elementos da comunicação humana).

Por ‘essencialista’ entendo a seguinte postura, tal qual explicitada por Silene Moreno (2001):

Este trabalho entende como “essencialista” a visão que concebe a existência de um significado estável que possa estar presente em qualquer forma de discurso oral ou escrito e que, por essa razão, seria passível de resgate pelo sujeito, sem a interferência de suas contingências. No caso de textos ditos literários, tal visão concebe a existência de uma poeticidade imanente ao texto, ou seja, de uma essência poética que estaria intrinsecamente nesses textos. Segundo essa perspectiva, os elementos marcados pela poeticidade, por pertencerem ao texto, seriam passíveis de resgate por parte do tradutor. Tais elementos, portanto, seriam imunes à passagem do tempo e independentes de uma interpretação circunscrita a determinadas condições sócio-culturais e ideológicas.

Essa visão pretende, assim, separar claramente o objeto (o texto a ser lido / traduzido) do sujeito (o leitor / tradutor), admitindo a possibilidade de uma leitura neutra e descomprometida com as circunstâncias desse.

(MORENO 2001: 27)

A crítica dos significados estáveis, dos núcleos de poeticidade e dos elementos imunes à passagem do tempo deriva, em parte, de certa recepção do filósofo Jacques Derrida (1930-2004). Não é meu objetivo nesta tese me aprofundar na obra de Derrida, à qual já se dedicaram com êxito, no Brasil, pesquisadoras como Rosemary Arrojo

informação estética – é matéria; a única, aliás, que legitimamente carrega esse nome (só o “feito” pode ser “material” no sentido profundo da palavra”)).

„[...] so wird Homer in einer Übersetzung nach dieser neuen Konstruktionsmanier, die einmal ein Gesetz unsrer Sprachen geworden, **seine Manier, das Wesen seiner Poesie, das mit jedem Zuge Fortschreitende verlieren**: er wird prosaisiert werden. Prosaisiert, nicht in den Farben, in den Figuren seiner Bilder: sondern in der Art ihrer Stellung, in Komposition und Manier, und da denke ich, **hat er mehr verloren**, als durch jedes Andere! **Ein solcher Verlust geht die Art des Ausdrucks in seinem ganzen Werke durch, er ist der größte, denn er hindert den Gang seiner Muse.** (HERDER 1878: 128; [“[...] assim, Homero perderá sua maneira, a essência de sua poesia, essência que a cada impulso progride [na narrativa], caso seja traduzido nesse modo diferente de estruturação [o modo da língua alemã] que outrora se tornou norma em nossa língua: ele será prosificado. Prosificado não em seus matizes ou nos personagens de seus quadros, e sim [prosificado] no modo de distribuí-los, na composição e na maneira; e assim, penso eu, ele [Homero] perde muito mais do que de qualquer outro modo! Esse tipo de perda atravessa o modo de expressão de toda a sua obra, ela [a perda] é a maior possível, pois ela impossibilita o andamento de sua Musa.”])

“And it is commonly supposed that poetry has tasked the highest powers of man’s mind: this is because, as it asked for greater emphasis of thought and on a greater scale, at each stage it threw out the minds unequal to further ascent. **The diction of poetry cd. not then be the same with that of prose, and again of prose we can see fr. the other side that its diction ought not to be that of poetry [...]**” (HOPKINS 2006: 121; grifo meu)

“When pursuing the role of these two factors in poetic language, **it became clear that “the poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection onto the axis of combination. Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence”.** (JAKOBSON 1971: 704; grifo meu) “**Erst wenn der Übersetzer die Wirklichkeit in jener Form erfaßt, in der sie im Werk ausgeführt ist, kann er eine künstlerisch wahre Übersetzung schaffen.**” (LEVÝ 2012: 31; grifo meu; [“Somente se o tradutor apreende a realidade na forma em que ela [a realidade] é exposta na obra [artística] é que ele se torna capaz de criar uma tradução artisticamente verdadeira.”]).

(*Tradução, Desconstrução e Psicanálise* [1993]). No entanto, importa apontar que, apesar das muitas e irreconciliáveis divergências entre as obras filosóficas de Gadamer e de Derrida, parece-me possível aproximá-las no que diz respeito à historicização e à relativização daquilo que a modernidade entendera como essência; no que diz respeito, enfim, aos processos de desestabilização dos sentidos estanques e das verdades absolutas, inexoráveis – ainda que esses processos sejam, nos dois filósofos, diversos³⁵. A formulação de minha tese remete mais diretamente aos textos de Gadamer, que dá, através do conceito da fusão de horizontes, a base do processo hermenêutico implícito da análise de níveis da configuração rítmica – no entanto, como apontado acima, vejo ganhos em sua aproximação parcial a certos aspectos da obra de Derrida.

Também a partir de (mas não só) Derrida, Rosemary Arrojo afirma no artigo “Os estudos da tradução na pós-modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda da inocência” (1996) que a defesa de noções de objetividade e razão isentas e universais “sempre foi, inevitavelmente, pautada pelos valores de uma determinada classe, de uma determinada raça, e de um determinado gênero, [o que] traz consigo também uma outra face, sombria e totalitária, marcada pela negação da diferença e da história” (ARROJO 1996: 53). Nesse sentido, segundo Arrojo, a defesa do sentido isento e universal não parece se sustentar quando são deixados de lado recortes como ‘ocidente’, ‘tradição judaico-cristã’ ou ‘prestígio socioeconômico’ no *corpus* de análise dos elementos supostamente “imunes à passagem do tempo e independentes de uma interpretação circunscrita a determinadas condições sócio-culturais e ideológicas” (MORENO 2001: 27). Elementos e procedimentos tomados como poéticos ou constitutivos do poema (ou do texto literário) são de fato recorrentes naquilo que entendemos por poema no ocidente, mas essa recorrência se dá pela repetição de moldes históricos de determinado(s) cânone(s) (cf. IDEM: 68), não por alguma suposta essencialidade desses elementos³⁶. Em

³⁵ Em uma resenha do livro *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter* (org. Diane Michelfelder e Richard Palmer, 1989) no *Journal for the British Society for Phenomenology* (livro organizado a partir das falas – e do desencontro - de Gadamer e de Derrida no Instituto Goethe de Paris em 1981, assim como de alguns outros textos de Gadamer e de ensaios de especialistas nas obras dos dois filósofos), Roy Boyne afirma o que se segue sobre os pontos em comum entre as obras dos dois filósofos: “All seventeen of the commentaries [...] convey, to a greater or lesser extent, a certain amount of dissatisfaction at the opposition between deconstruction and hermeneutics. A certain disapproval permeates some of the chapters: they should have listened harder to each other! It is pointed out more than once that there are things which are held in common: they share an opposition to positivism, they both emerge from a certain involvement with Heidegger, both challenge the view that language is a neutral medium, both are critical of foundationalism, both are, in some sense, anti-subjectivist.” (BOYNE 1991: 84)

³⁶ Segundo Silene Moreno: “O redimensionamento das concepções de significado e texto, por exemplo, e, em consequência, das relações estabelecidas entre original e tradução, bem como entre autor e tradutor, é realizado, de forma precisa, pela reflexão desconstrutivista proposta pelo filósofo Jacques Derrida. A

outras palavras, o ‘poético’ só o é de modo *relacional*, histórico – dentro de um determinado contexto histórico-político e em relação a determinado(s) cânone(s), à sombra do(s) qual(is) os poemas são avaliados e compartimentados para determinada comunidade cultural. Por isso, importa registrar que o conceito de configuração rítmica aqui proposto pressupõe um recorte temporal e geográfico que, apesar de amplo, é bem marcado: áreas lusófonas e germanófonas, séculos XVI a XXI³⁷.

Assim, ao relativizar elementos centrais do trabalho tradutório na configuração rítmica textual, o procedimento hermenêutico gadameriano ampara esta tese em pelo menos dois pontos: 1) relativiza os próprios conceitos de nível rítmico e de configuração rítmica, já que torna claro que esses conceitos *não* se pretendem válidos para o texto literário “em si” em todas as línguas, culturas e épocas; e sim válidos apenas para determinados textos formulados em línguas, culturas e épocas muito específicos; 2) relativiza também (mas não torna aleatória) a análise rítmica de determinado tradutor ou determinada tradutora como fruto de *uma* fusão de horizontes específica, em certa medida irrepetível, e que portanto os níveis rítmicos de determinado texto não são absolutos, apenas relacionais. Isso fica particularmente claro nos próximos subcapítulos (1.2.1, 1.2.2, 1.2.3, 1.2.4, 1.2.5 e 1.2.6): os apontamentos acerca dos níveis rítmicos dos textos não pretendem indicar os níveis rítmicos *do* texto, e sim os níveis rítmicos que *interpreto* nesses textos, e que tomarei como baliza de meu trabalho tradutório com o texto em questão. Em resumo: sempre que houver nesta tese formulações como “níveis rítmicos *do* texto” ou “nota-se *no* texto”, entendam-se “níveis rítmicos *passíveis de serem entendidos no* texto” ou “*noto, partindo de determinados pressupostos, que*” – frases que não repetirei a todo momento para não prejudicar a fluência do texto, mas que, através deste esclarecimento, estarão sempre subentendidas.

Portanto, é em direção a “**eine** Nachbildung des Textes” (GADAMER 1990: 390; grifo meu) – nascida do diálogo hermenêutico gadameriano (IDEM) e, portanto, em certa

estratégia de leitura derridiana transforma a concepção tradicional de significado, a partir da desestabilização de que nele existe urna origem clara e demarcável um centro e uma presença, independentes do leitor e das interpretações que faz. Como Derrida afirma, “não existe nenhum núcleo intacto e nunca existiu. Isso é o que se quer esquecer, e esquecer que se esqueceu [...] Esse fantasma, esse desejo pelo núcleo intacto move todo tipo de desejo” (1982/1985b: 115-116, meu grifo). Luiz Fernando Medeiros de Carvalho observa que a desconstrução traça a “impossibilidade de fechamento e totalização”, ou seja, a impossibilidade do sentido definitivo, estático e isolado (1992: 93). Derrida desmascara, assim, a “autoridade do sentido, como significado transcendental” (1972/1975: 61), isto é, questiona a origem absoluta do sentido e sua independência em relação a interpretações; as palavras “só adquirem sentido nos encadeamentos de diferenças” (1967/1973: 86)”. (MORENO 2001: 76)

³⁷ Com breves referências a textos da Baixa Idade Média, que no entanto não integram o *corpus* da tese.

medida idiosincrática, apesar de não aleatória – que apontaremos nosso trabalho de análise textual de níveis rítmicos e o processo tradutório dele derivado.

1.2.

Quase uma taxologia: os níveis da configuração
rítmica

*Then also there is the important question of repetition
and is there any such thing. Is there repetition or is there insistence.*
(Gertrude Stein³⁸)

Os níveis rítmicos de um texto – que, em conjunto, formam a configuração rítmica desse texto – podem ser descritos em cinco categorias. Cada um deles será aqui apresentado em uma subdivisão do presente subcapítulo. Junto a elas, proponho ainda uma sexta subdivisão do subcapítulo, na qual apresento textos literários para os quais meu conceito de configuração rítmica não tem validade: textos nos quais justamente não há qualquer repetição sonoro-semântica significativa. Textos literários inteiros construídos a partir da não repetição são pouco comuns; sua ocorrência é um pouco mais marcada nas produções germanófona e lusófona contemporâneas (*vide* subcapítulo 1.2.6, com alguns poemas de Marília Garcia [1979], Ana Martins Marques [1977] e outros), bem menos comum nos textos das décadas anteriores. Muitos desses textos contemporâneos alcançam sua força estética justamente na *quebra de expectativas* (histórica e culturalmente estabelecidas) relacionadas às cinco categorias (aos traços de mecanismos retóricos tradicionais abarcados por tais níveis rítmicos, como a aliteração, a reiteração de palavras e frases etc); eles ganham distância dos mecanismos retóricos tradicionais de composição poética³⁹, contradizendo para fins estéticos as expectativas atuais ligadas aos gêneros literários (principalmente ao poema, que historicamente tenderia, no ocidente, a ser mais denso do que a prosa em seu aspecto rítmico).

Em última instância, pressupondo um gradual afastamento das expectativas atuais relacionadas ao gênero literário (principalmente do poema) nas literaturas germanófona

³⁸ (STEIN 1998: 288).

³⁹ É importante notar, no entanto, que em muitos poemas que à primeira vista parecem não recorrer a mecanismos de repetição e variação é possível interpretar, sim, recorrências mais discretas. Os níveis rítmicos do fonema, do morfema ou pseudomorfema, dos vocábulos e das sequências semântico-sintáticas de maior porte são frequentes em boa parte do que se convencionou chamar de ‘verso livre’.

e lusófona (até um momento futuro em que talvez já nem existam como expectativa estética) leva em algum momento, por lógica, necessariamente à perda da validade daquilo que proponho em minha tese – ao menos na descrição desses textos futuros, regidos por outros pressupostos, *não necessariamente ligados aos mecanismos de repetição e variação linguísticas*. Em outras palavras, é de se *supor* que, na leitura desses textos literários futuros, os horizontes fundidos no diálogo hermenêutico (cf. GADAMER 1990: 392) tenham semelhança cada vez menor com os ora descritos. Essa perda gradual mas incontornável de validade corrobora o que venho afirmando acerca da não universalidade do conceito de configuração rítmica.

Reforço também que a *separação* estrita das cinco categorias propostas para a análise de níveis rítmicos textuais *se dá apenas em teoria e, se a efetuar aqui, o faço apenas para fins de sistematização*. Em um texto, os níveis rítmicos coexistem, fortalecem-se ou se opõem mutuamente no campo visual-sonoro – e, assim, também fortalecem a ou se opõem ao aspecto semântico das orações (tanto em um trecho específico quanto em trechos diferentes de um texto maior). Desse modo, os exemplos textuais que darei neste e nos próximos subcapítulos acerca de cada nível rítmico raramente se limitam àquele nível rítmico específico que aponto, como já indiquei brevemente no subcapítulo 1.1.1 acerca de Conceição Evaristo, Bachmann, Platen, Li e Eliot. Limito-me a apontar apenas um nível rítmico por texto nos próximos subcapítulos (1.2.1, 1.2.2, 1.2.3, 1.2.4, 1.2.5 e 1.2.6) *porque apontar os demais já seria efetuar a análise de configuração rítmica* – análise que de fato farei no subcapítulo 1.3.1 (exemplo através do processo tradutório do trecho inicial do “Chor der Geretteten” de Nelly Sachs) e nos dez subcapítulos do capítulo 3 a partir dos textos de Hans Sachs (1494-1576), Angelus Silesius (1624-1677), Sibylla Schwarz (1621-1638), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Nelly Sachs (1891-1970), Ingeborg Bachmann (1926-1973), Elfriede Jelinek (1946), Peter Waterhouse (1956) e Ann Cotten (1982).

1.2.1. O nível rítmico dos fonemas

A primeira categoria de níveis rítmicos textuais diz respeito à instância de recorrências regulares e/ou irregulares de fonemas.

Essa categoria compreende os fenômenos de repetição da menor unidade sonora de uma língua – o fonema – em determinado segmento textual. No conjunto dos dispositivos retóricos já comumente associados à linguagem literária, essa categoria de certa forma *se aproxima* das acepções correntes dos fenômenos de aliteração e de assonância, porém se diferencia delas nos pontos explicitados abaixo.

Partindo da noção de aliteração apresentada pela *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* – “The repetition of the *sound of an initial consonant or consonant cluster in stressed syllables close enough to each other for the ear to be affected” (GREENE ET AL 2012: 40) – proponho no entanto, no que diz respeito a esta tese de doutorado e à análise de níveis rítmicos, a não delimitação da *posição* do som consonantal na palavra para o entendimento do nível rítmico fonemático. Ou seja, não apenas a repetição do som consonantal em início de palavra ou em posição tônica é entendida aqui como fenômeno do nível rítmico dos fonemas, e sim a repetição sonora consonantal em *qualquer* posição do vocábulo.

Do mesmo modo, parto da noção de assonância apresentada pela enciclopédia – “The repetition of a vowel or diphthong in nonrhyming stressed syllables near enough to each other for the echo to be discernible” (IDEM: 94) –, porém também proponho a não delimitação da *posição* do som vocálico em sílabas fortes não rimadas para o entendimento do nível rítmico fonemático. Assim, a repetição vocálica em qualquer posição do vocábulo configura, no que diz respeito a esta tese e à análise de níveis rítmicos, fenômeno do nível rítmico dos fonemas.

Como se nota, não distingo no nível rítmico dos fonemas entre sons vocálicos e sons consonantais.

Estruturas poéticas complexas como a *Stabreim*⁴⁰ – sistematicamente utilizada em textos de diversas línguas germânicas antigas – não se resumem a simples aliteração. A *Stabreim* depende de diversos pressupostos e convenções poéticas que vão muito além da simples repetição de sons consonantais (por exemplo, a posição preferível para esses sons dentro de um morfema – idealmente, a sílaba forte e/ou inicial dos morfemas; um número não necessariamente fixo, mas sempre aproximado de sílabas fortes aliteradas por verso; e assim por diante). Apesar dessas e de outras especificidades, especificamente a repetição de som consonantal da *Stabreim* é abarcada pela noção de nível rítmico fonemático, tal qual proposto neste subcapítulo (fenômeno de repetição de sons vocálicos e consonantais em qualquer posição do vocábulo ou da oração).

Ou seja, apesar de o fenômeno da *Stabreim* como um todo ultrapassar em complexidade a noção de nível rítmico fonemático aqui proposta, este abarca, por sua vez, ao menos *um* dos mecanismos da *Stabreim*.

Vejamos de que maneira o nível rítmico dos fonemas pode ser apontado nos textos a seguir.

Os versos de *Beowulf* – poema épico em inglês antigo composto por volta do século VIII – se estruturam em *Stabreim*, assim como *Hildebrandslied*, *Heliand*, as canções *Edda* e diversas outras obras registradas por escrito aproximadamente entre os séculos VIII e XIII. Abstraindo dos demais mecanismos da *Stabreim* apontados acima pelo *Metzler Lexikon*, é possível destacar (em negrito) o nível rítmico fonemático do trecho abaixo:

[...]
Wulfgár mapelode (pæt wæs **W**endla léod;

⁴⁰ „**Stabreim**, neben dem Langvers das wesentliche Merkmal der germ. Dichtung. Es handelt sich um eine Sonderform der Alliteration, die starktonige Wurzelsilben (idealerweise die Anfangsilbe von Substantiven und Verben) mit gleichem Anlaut aneinander bindet. Es können unterschiedliche Vokale miteinander durch St. verbunden werden [...]. Mit Ausnahme der Konsonantenverbindungen sp, st und sk greift der St. über den ersten Silbenlaut nicht hinaus. – Der St. kann erst nach der Festlegung auf den germ. Stammsilbenakzent entstanden sein.” (BURDORF ET AL 2007: 728; [“Stabreim [é], junto do Langvers, o elemento central da poesia germânica. Trata-se de uma forma especial de aliteração que liga raízes silábicas tônicas com uma mesma consoante (idealmente a sílaba inicial de substantivos e de verbos). É possível que diferentes vogais sejam também ligadas através do St[abreim] [...]. Com exceção das ligações consonantais sp, st e sk, o St[abreim] não ultrapassa o primeiro som silábico. – O St[abreim] só pode ter surgido após sua restrição à tonicidade da raiz silábica.”])

wæs his **m**óðsefa **m**anegum gecýðed
wíg ond wísdóm): Ic þæs wine Deniga
[...]
(*Beowulf*, versos 348, 349 e 350)

As repetições de /v/ e /m/ nos versos de *Beowulf* acima são ostensivas e, junto com os demais fenômenos da *Stabreim*, dão unidade (o que nem sempre significa ‘regularidade’) a tais versos.

Em outras palavras, o tradutor que porventura interpretasse tais repetições consonantais no *Beowulf* mas não se ocupasse dessas repetições sonoras em sua tradução ou não tentasse criar, em seu texto, *alguma* cadeia de repetições sonoras análoga à cadeia de repetições que interpretou no texto de saída, esse tradutor produziria uma tradução ritmicamente menos marcada ou menos densa do que o texto de saída por ele interpretado.

Em sua tradução de *Beowulf* para o inglês moderno, Seamus Heaney (1939-2013) busca criar aliterações que remetam à repetição fonemática do original em inglês antigo:

[...]
Wulfgar replied, a Wendel chief
renowned as a warrior, well known for his wisdom
and the temper of his mind: “I will take this message,
[...]
(*Beowulf* 2008: 25)

Passando a outra (e muito diversa) possibilidade de ocorrência de nível fonemático, vejamos como se realizam as repetições e variações do nível rítmico fonemático de alguns versos escritos pelo poeta Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) por volta de mil anos depois:

[...]
Der **T**ürmer erbleichet, der **T**ürmer erbebt,
Gern **g**äb er ihn wieder, den **L**aken.
Da **h**äkelt – jetzt hat er am **l**ängsten gelebt –
Den **Z**ipfel **e**in **e**iserner **Z**acken.
[...]
(GOETHE 1815; KREMER 1996: 342)

Além, é claro, de vocábulos inteiros que se repetem (“Türmer”), que serão descritos no subcapítulo 1.2.4 (“O nível rítmico dos vocábulos”), e de rimas soantes (“erbebt”-“gelebt”; “Laken”-“Zacken”), que serão descritas no subcapítulo 1.2.3 (“O nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas”); há uma série de fonemas que também se repetem nos versos de Goethe. Sons como /g/, /k/, /ε/, /ts/, /aj/, /l/ surgem e ressurgem diversas vezes no curto espaço de apenas quatro versos e têm papel decisivo na construção

sígnica de sentidos (na materialidade ou fisicalidade do texto e, portanto, não apenas em seu âmbito semântico).

Também abundam na literatura brasileira exemplos daquilo que ora chamo de nível rítmico dos fonemas. Vejamos, por exemplo, os seguintes versos do poeta brasileiro Cruz e Sousa (1861-1898):

[...]
E sons soturnos, suspiradas mágoas,
Mágoas amargas e melancolias,
No sussurro monótono das águas,
Noturnamente, entre remagens frias.
[...]
(CRUZ E SOUSA 1995: 51)

De modo ainda mais ostensivo do que nos versos de Goethe citados anteriormente, nos versos de Cruz e Sousa as repetições fonemáticas são levadas ao extremo de suas capacidades expressivas. Fonemas como /s/, /m/, /a/, /o/, /u/ e /e/ ensombrecem e iluminam quase toda a extensão de tais versos; é possível afirmar até que quase todos os fonemas dos quatro versos acima se repetem um número significativo de vezes. Multiplicam-se, dessa maneira, as possibilidades expressivas do poema através das recorrências sonoras quase hipnóticas, encantatórias.⁴¹

Enquanto nos versos já citados de Goethe o nível rítmico dos fonemas é, apesar de sua importância no conjunto da configuração rítmica, um dentre vários outros tão importantes quanto; nos versos de Cruz e Sousa o nível rítmico dos fonemas toma a dianteira como o nível mais significativo da configuração rítmica, o nível mais ostensivamente denso. Como nos versos de Cruz e Sousa, também no excerto abaixo do poema “Ariel” de Sylvia Plath (1932-1963) seria possível argumentar que o nível rítmico fonemático toma a dianteira dos demais níveis na construção sígnica dos versos – neles, as repetições de fonemas como /s/, /n/, /a/, /k/ conferem ao excerto uma densidade sonora que parece forçar uma diminuição na velocidade da leitura e lhes dotar de um caráter também hipnótico ou encantatório, nada supérfluo ao entendimento do poema em questão:

[...]
Splits and passes, sister to
The brown arc

⁴¹ Vide o subcapítulo 1.2.3 sobre a classificação de rima toante e de rima soante em níveis rítmicos diferentes – a toante no nível rítmico dos fonemas e a soante no nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas.

Of the **neck** I **cannot catch**,
[...]
(PLATH 1981: 239)

Outro exemplo breve de estrutura bastante semelhante às dos poemas de Sylvia Plath e de Cruz e Sousa é o excerto abaixo de Paula Ludwig⁴² (1900-1974), no qual os fonemas /t/, /a/, /g/, /p/, /ʃ/ tomam a dianteira da configuração rítmica dos dois versos. No primeiro verso, por exemplo, as repetições de /t/ e /a/ quase concretizam, na estrutura do poema, a dureza da pedra ali descrita:

[...]
Mit der **Träne** höh**l**te ich den **harten Stein**
Mit der **Raupe** **spann** ich mich in **gelben Ginster ein** –
[...]
(LUDWIG 1986: 264)

Como último exemplo de nível rítmico dos fonemas, observemos também como ele pode ser descrito em um trecho de texto em prosa. Reproduzo abaixo um excerto do conto “O burrinho pedrês” de Guimarães Rosa (1908-1967):

E **pululam**, **entrechocados**, **emaranhados**, os **cornos** - **longos**, **curtos**, **rombos**, **achatados**, **pontudos** como **estiletos**, **arqueados**, **pendentes**, **pandos**, com uma **duas três curvaturas**, formando ângulos de **todos os graus** com os **eixos das frentes**, mesmo **retorcidos para trás** **que nem chavelhos**, mesmo **espetados para diante como presas de elefante**, **mas**, no **mais**, **erguidos**: em **meia-lua**, em **esgalhos de cacto**, em **barras de cruz**, em **braços de âncora**, em **crossas de candelabro**, em **forquilhas de pau morto**, em **puãs de caranguejo**, em **ornatos de satanáis**, em **liras sem cordas** - **tudo estralejando** **que nem um fim de queimada**, **quando há moitas de taboca fina fazendo ilhas no capinzal**.
(GUIMARÃES ROSA 2012: 34)

A maneira quase onomatopaica de concretizar sonoramente as cenas, os humores e os fenômenos naturais se dá, nesse trecho, em grande parte através do nível rítmico dos fonemas (os “indícios sonoros”, na descrição de Ivan Siqueira [cf. SIQUEIRA 2009: 73]). Os fonemas não só se repetem constantemente (/p/, /l/, /o/, /u/, /a/, /ø/, /k/, /ʒ/, /ʃ/), mas reiteradamente buscam presentificar por via sonora a coisa ou a sensação da coisa ali descrita (“**espetados para diante como presas**”, “**esgalhos de cacto**”, “**tudo estralejando**”, “**pululam**”, “**entrechocados**”, “**emaranhados**”, “**pontudos como estiletos**”). Recorre-se também constantemente, na configuração rítmica do texto de Rosa, à força conjunta do nível rítmico fonemático e do nível rítmico de tonicidade silábica (vide subcapítulo 1.2.2), ou seja: as sequências de fonemas repetidos somadas a sequências metricamente regulares (por exemplo: “**longos**, **curtos**, **rombos**”, três sequências silábicas de caráter

⁴² Agradeço à colega Mariana Holms que escreve atualmente uma tese de doutorado sobre Paula Ludwig e me apresentou poeta e poema.

metricamente trocaico [– u – u – u] construídas em repetições dos fonemas vocálicos [/o/ e /u/]). Como já afirmado anteriormente, esse trabalho conjunto de diferentes níveis rítmicos é a regra, não a exceção – no entanto, em casos como o desse trecho de Rosa tal trabalho conjunto dos níveis fica ainda mais evidente.

Em resumo, a rede de repetições linguísticas concretizada no nível rítmico fonemático se refere, então, às repetições das menores unidades sonoras de uma língua: aos fonemas. Em termos retóricos, esse nível abarca o que se convencionou chamar de aliterações e assonâncias – abarca, mas não se restringe a elas, já que a aliteração e a assonância pressupõem certas limitações conceituais específicas (posição obrigatória da repetição de fonemas dentro de certa estrutura vocabular) alheias ao conceito de nível rítmico. Em um texto, o nível rítmico aqui descrito funciona, geralmente, entretecido a pelo menos mais um outro nível – frequentemente a vários outros – na tessitura daquilo que chamo de configuração rítmica de um texto.

1.2.2. O nível rítmico da tonicidade silábica

A segunda categoria de níveis rítmicos textuais diz respeito à instância de recorrências regulares e/ou irregulares de tonicidade silábica.

Essa categoria compreende os fenômenos de repetição na posição de sílabas fortes (principais e/ou secundárias), entendidas ou não como fenômenos métricos em determinado segmento textual. No conjunto dos dispositivos retóricos já comumente associados à linguagem literária, essa categoria de certa forma *se aproxima* das acepções correntes dos fenômenos de sequência silábica regular, pé métrico (célula métrica) e estrutura métrica de maior porte (decassílabos heroicos, redondilhas menores, alexandrinos e estruturas a eles semelhantes, concernentes a um verso ou segmento de prosa inteiro).⁴³

Sequências de sílabas fortes (principais e/ou secundárias) podem ser separadas entre si por um número regularmente determinado (mas não necessariamente igual) de sílabas fracas em certo excerto de prosa ou verso – é o caso de textos escritos nos sistemas de pés e de sílabas metricamente regulares (sistema anglo-germanófono moderno e sistema lusófono moderno, respectivamente). Mais especificamente: no caso do sistema anglo-germanófono moderno, fala-se em sequência regularmente determinada de *agrupamentos* de sílabas fracas e sílabas fortes (por exemplo, agrupamentos de sílaba fraca seguida de sílaba forte seriam agrupamentos silábicos jâmbicos). No caso do sistema

⁴³ Este subcapítulo não teria sido possível sem a disciplina “Poesia e prosódia: sistemas métricos em perspectiva comparada”, que foi ministrada na USP (Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemãs) em 2017 e cujos organizadores foram os professores Helmut Galle e Juliana Pasquarelli Perez (ambos da área de Língua e Literatura Alemãs). O panorama de sistemas métricos ali oferecido foi de importância central para minha abertura – como leitor e pesquisador de poesia – às muitas outras maneiras de organização linguística (não só silábica) em diferentes línguas ocidentais e orientais, ao longo do globo e da história. Os professores convidados foram Ariovaldo José Vidal (Literatura Brasileira), Cecília Casini (Língua e Literatura Italianas), John Milton (Estudos Linguísticos e Literários em Inglês), José Marcos Mariani de Macedo (Letras Clássicas), Marcus Mazzari (Teoria Literária), Reginaldo Gomes de Araújo (Estudos Judaicos e Árabes) e Roberto Zular (Teoria Literária).

lusófono moderno, fala-se de posição regularmente determinada de sílabas unitárias fortes em certos pontos de um verso (por exemplo, versos de dez sílabas com sílabas fortes na sexta e na décima posições seriam versos decassílabos heroicos – ou seja, também versos de metro regular, ainda que o número de sílabas fracas antes da sexta sílaba forte e o número de sílabas fracas antes da décima sílaba forte sejam diferentes entre si). Em outras palavras, é possível afirmar em resumo que o sistema métrico anglo-germanófono moderno se organiza através de sequências de agrupamentos de sílabas (pés métricos ou células métricas), enquanto o sistema métrico lusófono moderno se organiza através de posição de sílabas unitárias (cf. BURDORF 2015: 79; 88-89). No entanto, tais padrões no número regularmente determinado de sílabas fracas entre as sílabas fortes *não* são a única possibilidade de trabalho metricamente regular no nível rítmico da tonicidade⁴⁴ silábica: há sistemas como o *Knittelvers*⁴⁵ ou o *sprung rhythm* de Hopkins, que abarcam números totalmente irregulares de sílabas fracas entre os números regulares de sílabas fortes (frequentemente quatro sílabas fortes, mas não necessariamente).

O que todos esses sistemas têm em comum é uma regularidade (menos ou mais ostensiva, a depender de cada sistema) na distribuição de sílabas fortes e/ou fracas em determinado verso ou segmento de prosa, e tal regularidade é o que os classifica como expressões do nível rítmico de tonicidade silábica na configuração rítmica de um texto.

Essas sequências regulares podem tanto se estender por versos e poemas inteiros quanto surgir brevemente em meio a sequências metricamente livres (sic) (ou seja, surgir brevemente em meio a sequências metricamente irregulares). Exemplo de sequências metricamente regulares entre sequências irregulares seriam os seguintes versos do poema “Ausência” (comumente entendido como ‘poema em verso livre’) de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987):

Por **muito tempo achei** que a **ausência** é **falta**.
E **lastimava**, **ignorante**, a **falta**.
Hoje não a lastimo.
Não **há falta** na **ausência**.
A **ausência** é um **estar** em **mim**.

⁴⁴ Línguas que têm nos *tons* ou nas *durações* elementos linguisticamente distintivos não se encaixariam, em teoria, nos pressupostos desse nível rítmico. No entanto, é possível, também em teoria, adaptá-lo a essas línguas, como já afirmado em nota de rodapé do subcapítulo 1.1.1 – adaptação que, no entanto, não empreendo em minha tese. Isso não significa que o conceito de configuração rítmica se pretenda universal, e sim que as possibilidades do conceito podem ser um pouco mais amplas do que as definidas nesta tese.

⁴⁵ O *Knittelvers* tem também especificidades no campo das rimas, mas não pretendo me deter aqui nelas por me referir no presente subcapítulo somente às estruturas tônico-silábicas dos sistemas métricos mencionados.

E **sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços,**
que **rio e danço e invento exclamações alegres,**
porque a **ausência, essa ausência assimilada,**
ninguém a rouba mais de mim.
(ANDRADE [CARLOS DRUMMOND DE] 2014: 464)

Uma escansão possível para os quatro primeiros versos acima é a seguinte: u – u – u – u – u – u / u (–) u – u (–) u – u – u / – u – u u – u / u – – u u – u. O que se nota na escansão é a sequência métrica bastante regular do primeiro e do segundo versos (tendência a alternância entre sílaba fraca e sílaba forte, entendida no conjunto de dispositivos retóricos como andamento jâmbico), substituída por sequências métricas de alternância mais irregular no terceiro e no quarto versos. Do quinto verso em diante a irregularidade métrica dos versos continua se batendo com a regularidade métrica de outros trechos ou versos (“E **sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços**” [u – u – u – u – u (–) u – u (–) u – u]; “que **rio e danço e invento exclamações alegres**” [u – u – u – u (–) u – u – u]; “**ninguém a rouba mais de mim**” [u – u – u – u –]; além de trechos que não são alternantes, mas que trazem estruturas consagradas, como o decassílabo do oitavo verso). Seria também possível descrever os versos como dois decassílabos seguidos de dois hexassílabos (o que, por si só, já traz elementos interessantes à discussão de um poema de nove versos que é comumente entendido como ‘poema em verso livre’). Creio, no entanto, que a descrição desses versos através da posição de *cada* sílaba é uma descrição ainda mais precisa: ou seja, os dois primeiros versos são realmente decassílabos, mas além disso suas dez sílabas se organizam em alternância de sílaba fraca e sílaba forte. Uma informação não anula a outra, mas a segunda informação é mais completa.

Justamente a tensão entre regularidade e irregularidade nos versos acima (somada ao tom ostensivamente anedótico, cotidiano das orações) me parece conferir força ao excerto.⁴⁶ No entanto, é bastante comum que, no trabalho tradutório de poemas como “Ausência”, sejam negligenciadas nuances tônico-silábicas como as apontadas acima. Para evitar mal-entendidos como esse prefiro abandonar termos como ‘verso livre’ e ‘verso fixo’ no trabalho de análise e descrição de poemas, termos imprecisos demais no trabalho detalhado, por exemplo, com boa parte da poesia do último século (problemático

⁴⁶ Apesar de não ser esse o foco de minha tese, importa registrar aqui que a mistura engenhosa de regularidade e irregularidade métricas nos poemas de Drummond (principalmente naqueles livros que vêm após o trio ‘neoclássico’ *Claro enigma*, *Fazendeiro do ar* e *A vida passada a limpo*) é um elemento *importantíssimo* de sua poética, e que infelizmente não recebeu a atenção necessária até o momento (ao menos a julgar por aquilo que eu pude ler até aqui). Sugiro fortemente o tópico aos pesquisadores de literatura brasileira que porventura leiam esta tese.

tanto no campo métrico quanto no campo da valoração cultural do ‘livre’ *versus* o ‘fixo’, como aponto abaixo).

Na tradição lusófona se fala, via de regra, em três possibilidades básicas de poema no que se refere a seu aspecto métrico: poema em verso fixo, poema em verso polimétrico e poema em verso livre. O ‘fixo’ (ou ‘isométrico’) pressupõe uma única estrutura métrica em todo o poema; o ‘polimétrico’ pressupõe diferentes medidas isométricas em um só poema (ou seja, um poema escrito inteiramente em versos ora decassílabos, ora hexassílabos; ou um poema escrito em versos ora dodecassílabos, ora decassílabos; e assim por diante); e o ‘livre’ pressupõe falta de estrutura métrica. As reflexões apontadas neste subcapítulo já bastam, espero, para indicar que ‘verso livre’ é uma expressão pouco precisa, visto que poemas entendidos como ‘poemas em verso livre’ podem ter (e frequentemente têm) trechos nos quais há sim regularidade métrica, não obstante outros trechos de irregularidade métrica. Essa diferença de regularidade ou irregularidade frequentemente colabora, inclusive, para as criações de sentido do poema (ou trecho de texto em prosa). Além de imprecisa, a expressão ‘verso livre’ é problemática: pressupõe certo heroísmo em sua suposta ‘liberdade’ frente a um verso que seria ‘fixo’ ou ‘engessado’.

É verdade que a oposição ‘verso livre’ e ‘verso fixo’ teve sua importância em determinado momento da história da poesia por representar um ímpeto de renovação do verso, mas esse momento já foi ultrapassado.

Pelos motivos acima elencados escolho não utilizar as expressões verso fixo, verso polimétrico e verso livre, preferindo simplesmente a elas, daqui em diante, as expressões *metro regular* e *metro irregular*.⁴⁷

Se, por um lado, as traduções de poemas de metro irregular frequentemente negligenciam nuances tônico-silábicas regulares como as apontadas acima, por outro lado é frequente que traduções de poemas de metro regular levem em conta *somente* a

⁴⁷ Importante notar que opto por “**metro** regular” e “**metro** irregular” (ou “poema de **metro** regular” e “poema de **metro** irregular”; ou ainda “trecho de **metro** regular” e “trecho de **metro** irregular”, “verso de **metro** regular” e “verso de **metro** irregular”, “poema **metricamente** regular” e “poema **metricamente** irregular”) – de qualquer forma, *nunca por “poema regular” e “poema irregular” ou por “poema em verso regular” e “poema em verso irregular”*. O **metro** pode ser regular ou irregular, não o poema ou verso, visto que um só aspecto (no caso, o métrico) não pode servir para classificar toda a multiplicidade de elementos que constituem um poema ou um verso. Assim, pode-se descrever com maior precisão até mesmo um “poema de **metro** (como um todo) irregular”, mas que tenha “**trechos** de **metro** regular” (como o poema “Ausência” de Drummond, citado neste subcapítulo, frequentemente chamado de poema em verso ‘livre’, não obstante as muitas regularidades métricas que acabo de apontar).

regularidade métrica do poema, deixando de lado quaisquer outros aspectos linguístico-sonoros interpretáveis na estrutura do texto de partida. Assim, poemas metricamente regulares de configuração rítmica bastante ostensiva (pensemos, por exemplo, em certas elegias de Goethe ou em certos sonetos de Rilke, autores já bastante traduzidos em diversas línguas) são, não raras vezes, traduzidos como áridas ‘reflexões’ metrificadas: metro e campo semântico tomam a dianteira do processo tradutório, anulando todas as especificidades e riquezas porventura interpretáveis em outros níveis rítmicos do texto.⁴⁸

Historicamente, o nível rítmico da tonicidade silábica é muito mais associado à poesia do que à prosa, mas ele de modo algum se estringe à poesia – *vide* o excerto de Guimarães Rosa apresentado no subcapítulo anterior, com sequências como “longos, curtos, rombos” (GUIMARÃES ROSA 2012: 34).

Vejamos, por exemplo, como se estrutura o nível rítmico da tonicidade silábica nos seguintes versos do poema “Ein Gefang wieder den Neidt” de Sibylla Schwarz (1621-1638) – os três versos que concluem o poema:

[...]
Drüm **fag** ich **billig noch** einmahl:
Wer **GOTT** **vertrawt** in allen **Dingen**/
Wird **Welt**/ wird **Neid**/ wird **Todt** bezwingen.
(SCHWARZ 1650: 36-X)

No nível rítmico de tonicidade silábica desses versos é possível apontar uma alternância entre sílabas fracas e sílabas fortes, alternância essa que, no conjunto de mecanismos retóricos, poderia ser descrita como jâmbica (e suas sílabas analisadas como pares de sílaba fraca seguida de sílaba forte). Ou seja, no campo silábico se pode apontar a repetição de um padrão – nesse caso, repetição que se dá em *todos* os versos do poema; mas, como já apontado anteriormente e exemplificado nas próximas páginas, tal repetição

⁴⁸ É frequente, por exemplo, que em poemas da obra *Neue Gedichte* de Rainer Maria Rilke outros níveis rítmicos - como o dos fonemas e o das sequências-sintáticas de maior porte – tenham grande papel na configuração do poema. Sobre isso, publiquei em 2020 o artigo “‘Dança de força’: elementos estruturais em três traduções de Rainer Maria Rilke’ (BARRETO 2020) na revista *Cadernos de Tradução* (UFSC), no qual analiso as traduções de Geir Campos, José Paulo Paes e Augusto de Campos para o poema “Der Panther” de Rilke. Apesar de ainda não utilizar a nomenclatura da configuração rítmica no artigo, realizo uma análise que se aproxima bastante das que apresento nesta tese. A tradução bastante atenta de Augusto de Campos é, dentre as três, aquela que mais se assemelha àquilo que proponho com o conceito de configuração rítmica (como afirmo desde a introdução desta tese, os mecanismos que sistematizo sob o conceito da configuração rítmica são simplesmente os mecanismos que tradutores atentos à estrutura textual sempre mobilizaram de maneira menos ou mais consciente).

poderia se realizar também em meio a poemas de metro irregular ou em meio a excerto de prosa.

No entanto, o leitor atento notará que palavras como “drüm” e “einmahl” *não* podem ser inquestionavelmente descritas como o foram em minha escansão, apesar de possibilitarem linguisticamente a escansão ora feita. É comum que palavras monossílabas ofereçam possibilidades diversas de escansão.

Assim, é importante frisar que o entendimento de determinadas sílabas como sílabas fortes e de outras como fracas *não* é fenômeno de pura descrição linguística – *nem na análise que ora realizo da configuração rítmica, nem nas análises métricas convencionais*. Há na estrutura de todo poema metricamente regular uma tensão constante entre projeto métrico virtual (a estrutura teórica de um decassílabo heroico, por exemplo, ou de um hexâmetro jâmbico) e realização efetiva (o material linguístico de um verso específico) – raramente projeto e realização coincidem completamente, ou seja, raramente *todas* as sílabas fortes de determinado projeto métrico são inquestionavelmente sílabas tônicas; e raramente *todas* as sílabas fracas de determinado projeto métrico são inquestionavelmente átonas. O entendimento de certas sílabas como fortes e de outras como fracas tem sim seu fator linguístico nas *possibilidades* de tonicidade silábica, porém ele é também em grande medida guiado por convenções poéticas e pela repetição de tais convenções em outras partes de um poema. Tomemos, por exemplo, um verso como “Of some song sung to rest the tired dead” (BISHOP 1983: 214) do poema “Sonnet” de Elizabeth Bishop (1911-1979): linguisticamente, separado do poema que integra, o verso acima pode ter suas sílabas tônicas descritas de diversas maneiras. Uma das possibilidades seriam ler palavras monossilábicas como “song” e “sung” com força idêntica, enquanto uma palavra como “some” talvez tivesse força secundária, menos pronunciada do que a das outras duas. No entanto, o verso integra um poema chamado “Sonnet” e é antecipado e seguido pelos seguintes versos:

I **am** in **need** of **music** **that** would **flow**
[...]
Oh, **for** the **healing** **swaying**, **old** and **low**,
Of **some** song **sung** to **rest** the **tired** **dead**,
A **song** to **fall** like **water** **on** my **head**,
And over **quivering** **limbs**, dream **flushed** to **glow!**
[...]
(BISHOP 1983: 214)

Pela força da repetição anterior e seguinte, o verso “Of some song sung to rest the tired dead” é integrado, na leitura, ao andamento jâmbico dos demais, de modo que *suas possibilidades de tonicidade são atualizadas no projeto métrico jâmbico*. Nessa segunda possibilidade de leitura, “some” e “sung” teriam a mesma tonicidade, enquanto “song” teria tonicidade secundária. (A mesma atualização métrica empreendida na tonicidade silábica das palavras pela força dos demais versos e do projeto métrico pode ser apontada – ainda no poema de Bishop – em trechos como “[...] dream flushed [...]” ou, no início do poema, “With melody, deep, clear, [...]”). É importante levar em conta essas e outras relativizações na análise da configuração rítmica textual – especialmente no que diz respeito ao nível rítmico da tonicidade silábica, já que a distribuição de tonicidade silábica é frequentemente (mal) entendida como um dado inerente ao verso, uma espécie de equação matemática inequívoca passível de ser calculada de maneira idêntica por qualquer leitor.

Como já mencionado em subcapítulos anteriores, a configuração rítmica de um texto só se dá no conjunto de níveis rítmicos. Assim, seria necessária analisar também nos versos de Sibylla Schwarz aqui citados, por exemplo, o nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas (no caso, fenômeno semelhante ao mecanismo retórico da rima soante⁴⁹) e o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte (semelhante ao mecanismo retórico do *parallelismus membrorum*). Não o faço para me ater ao objetivo de abstrair dos demais para descrever um único nível rítmico por subcapítulo.

Vejamos, também, de que modo seria possível descrever o nível rítmico da tonicidade silábica nos seguintes versos de Laura Santos (1919-1981):

[...]
Mas **só** quiseste **fruir** o **aroma** de meus **lábios**
as **sensações florais** e os **virginais** **ressai**bos
não me **dar** teu **amor!** **Nosso** **idílio** **porém**

não **foi** tão **ingênuo** e **nem** **teve** **fulgor** de **prece**:
foi tal **qual** uma **flor** que, **pálida**, **fenece**
e **morre** sem **deixar** **saudades** a **ninguém**.
(SANTOS 1959: 402)

⁴⁹ Vide o subcapítulo 1.2.3 sobre a classificação de rima toante e de rima soante em níveis rítmicos diferentes – a toante no nível rítmico dos fonemas e a soante no nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas.

Os tercetos finais do soneto de Laura Santos apresentam nível rítmico que me parece bastante característico de textos escritos no sistema métrico lusófono⁵⁰ moderno: o número fixo de sílabas por verso, somado à posição fixa de certas sílabas tônicas (no caso, a sexta e a décima segunda), representa certa regularidade de metro em meio à irregularidade de tonicidade das demais sílabas não centrais ao metro (no caso, o dodecassílabo). Ou seja, ainda que o poema de Santos seja de fato um poema metricamente regular, a regularidade de nível rítmico em poemas escritos a partir do sistema lusófono *tende* a ser muito menos ostensiva do que a dos poemas escritos a partir do sistema anglogermanófono: neste (Schwarz), a alternância binária de sílabas fortes e fracas *tende* a marcar o andamento do verso de modo muito mais regular do que, naquele (Santos), a simples posição regular de certas sílabas em meio à irregularidade das demais.⁵¹

Uma possível escansão dos tercetos de Santos (com marcação na margem direita em relação às sílabas tônicas) seria a seguinte:

[...]									
Mas só quiseste fruir o aroma de meus lábios	2	4	6	8	12				
as sensações florais e os virginais ressaibos	4	6	10	12					
não me dar teu amor! Nosso idílio porém	1	3	6	7	9	12			
não foi tão ingênuo e nem teve fulgor de prece :	2	4	6	7	10	12			
foi tal qual uma flor que, pálida , fenece	1	3	6	8	12				
e morre sem deixar saudades a ninguém .	2	6	8	12					
(SANTOS 1959: 402)									

Nos versos acima, a sexta e a décima segunda sílabas são sempre tônicas, enquanto as demais sílabas tônicas de cada verso se espalham de modo irregular (tanto em relação às demais do mesmo verso quanto às sílabas dos versos anteriores ou

⁵⁰ Observadas as devidas diferenças na contagem ou não contagem da última sílaba átona do verso, o sistema métrico lusófono moderno é semelhante ao italiano, ao espanhol e ao francês na classificação métrica a partir do número de sílabas por verso, com posição fixa para apenas algumas das sílabas tônicas. Os sistemas italiano e espanhol levam em conta a[s] última[s] sílaba[s] átona[s] do verso na classificação métrica, enquanto o francês *não* leva em conta a[s] última[s] sílaba[s] átona[s] do verso na classificação métrica. O sistema lusófono segue o modelo francês desde a reforma de António Feliciano de Castilho (1800-1875) - visconde tradutor do *Faust I* de Goethe - através de seu *Tratado de metrificacão portugueza* (1851).

⁵¹ Compare-se, por exemplo, a leitura em voz alta dos versos de Schwarz e de Santos.

O fato de o verso de Schwarz ser bem mais curto do que o de Santos não altera em nada a afirmação de que tende a haver regularidade maior nos poemas escritos a partir do sistema anglogermanófono: tome-se como exemplo a escansão de três versos de Catharina Regina von Greiffenberg (1633-1694), versos classificados como hexâmetros jâmbicos a partir do conjunto de mecanismos retóricos (ou seja, tão longos quanto os versos de Santos, já que têm o mesmo número de sílabas – doze [na contagem até a última tônica]): “so ists mit mir geschehn; doch hab’ ich den zum Freunde/ / es geh’ auch wie es woll/ so bin ich schon vergnügt. / Ein dappers Herz auch wol im grösten Unglück siegt.” (GREIFFENBERG 1974: 94).

seguintes). A escansão acima (se comparada à dos versos de Schwarz) demonstra o quão diversas podem ser as regularidades silábicas no nível rítmico da tonicidade silábica: ambos os poemas carregam alguma espécie de regularidade no campo tônico-silábico, mas cada um é metricamente regular à sua maneira.

Por fim, vejamos de que modo o nível rítmico da tonicidade silábica se organiza no seguinte excerto de poema metricamente irregular de Ingeborg Bachmann (1926-1973), “Das erstgeborene Land”:

[...]
Vom **Staub** in den **Schlaf** getreten
lag ich im **Licht**,
und vom **ionischen Salz** belaubt
hing ein **Baumskelett** über **mir**.

Da **fiel** kein **Traum** herab.

Da **blüht** kein **Rosmarin**,
kein **Vogel frischt**
sein **Lied** in **Quellen auf**.

[...]
(BACHMANN 2016: 139)

Uma possibilidade de descrição tônico-silábica dos versos de “Das erstgeborene Land” é a apontada acima. Como se pode notar, há uma passagem brusca entre uma sequência de versos sem grande regularidade tônico-silábica (quatro primeiros versos da citação) e uma sequência de versos bastante regulares no que concerne ao nível tônico-silábico (do quinto ao oitavo versos da citação, versos que no conjunto de mecanismos retóricos seriam entendidos como sequências jâmbicas [sílabo fraco seguida de sílabo forte]). É um elemento importantíssimo do poema “Das erstgeborene Land” o modo como a *regularização* do nível rítmico da tonicidade silábica a partir do quinto verso citado (“Da fiel kein Traum herab”) consegue refletir a (e ser refletido na) mudança também brusca de tom no campo semântico do poema. Essa intercomunicação e intertransformação de campos diversos do poema (no caso, o métrico e o semântico) é frequentemente deixada de lado em análises e traduções de poemas de metro irregular, como se o poema que não segue projeto métrico regular não merecesse análise métrica.

Os versos acima são bastante representativos da obra poética de Bachmann (ao menos dos poemas reunidos pela autora em *Die gestundete Zeit* [1953] e *Anrufung des großen Bären* [1956] – alguns dos poemas postumamente publicados implicam em pressupostos estéticos diferentes daqueles que dão relativa unidade aos livros de 1953 e 1956), a saber: o concretizar da tensão de oposições como horror-utopia ou modernidade-

tradição em diversas frentes do poema (nos campos métrico, vocabular, de *Stimmung*) simultaneamente (cf. HÖLLER 2001; cf. BORMUTH, 2004; cf. BARTSCH, 1988).

Nos versos acima, essa concretização ocorre principalmente através da aproximação de trechos de metro regular e trechos de metro irregular em um mesmo poema, sem suavização da passagem entre um registro métrico e outro (*vide* passagem de “hing ein Baumskelett über mir” a “Da fiel kein Traum herab”); e através do estranhamento causado por palavras relativamente simples (com exceção, talvez, de “ionisch” e “belaubt”) encadeadas de modo complexo, quase enigmático em sua altíssima metaforicidade.

Poemas como “Das erstgeborene Land” de Ingeborg Bachmann confirmam o quão problemático pode ser o termo ‘verso livre’: 1) em primeiro lugar, porque o campo métrico de um poema não é, *a priori*, seu campo mais importante – nem o campo métrico, nem qualquer outro campo isoladamente – para determinar que *todo* um poema seria ‘livre’ ou ‘fixo’; 2) em segundo lugar, porque, ainda que um só campo determinasse todo o restante do poema, nenhum aspecto do poema é totalmente ‘livre’ ou totalmente ‘fixo’: a complexa rede de relações tônico-silábicas do poema “Das erstgeborene Land” – em ‘verso livre’ – não é de fato livre⁵², e seus movimento em direção a e contrários a uma regularidade tônico-silábica são, a meu ver, aspecto importantíssimo na leitura do poema em questão. Traduzir ou analisar um poema ‘livre’ como “Das erstgeborene Land” sem atender a tais movimentos métricos (e a suas relações com o campo semântico) me parece bastante complicado.

Em resumo, a rede de regularidades (muitas vezes parciais; não necessariamente entendidas como estrutura métrica) na distribuição de tonicidade silábica concretiza o nível rítmico da tonicidade silábica de determinado excerto textual em prosa ou verso (naquelas línguas que se estruturam a partir da tonicidade silábica). Em termos retóricos ou de poética, esse nível abarca tanto o que se convencionou chamar de sistema métrico (algumas possibilidades de sistema métrico seriam os sistemas lusófono e anglogermanófono modernos; o *Knittelvers*; e o *sprung rhythm*) quanto simples sequências *assistemáticas* de regularidade tônico-silábica; podendo estruturar tanto textos inteiros quanto apenas trechos textuais. O nível rítmico da tonicidade silábica abarca esses

⁵² Assim como um poema em decassílabos heroicos – como *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões – tem grande espaço de variação entre a sexta e a décima sílabas, resultando em versos tonicamente bastante distintos entre si.

mecanismos retóricos e de poética, mas não se restringe a eles individualmente. Em um texto, o nível rítmico aqui descrito funciona, geralmente, entretecido a pelo menos mais um outro nível – frequentemente a vários outros – na tessitura daquilo que chamo de configuração rítmica de um texto.

1.2.3. O nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas

*A terceira categoria de níveis rítmicos textuais diz respeito à instância de recorrências regulares e/ou irregulares de morfema nuclear e/ou periférico (integralmente ou em parte) ou de pseudomorfema*⁵³.

Essa categoria compreende o fenômeno de repetição e/ou semelhança sonora de parte e/ou da totalidade dos morfemas nucleares ou de pseudomorfemas (repetição de morfemas nucleares: arte-artistas; semelhança sonora de pseudomorfemas: arte-parte) que integrem qualquer classe de palavras (substantivo, artigo, adjetivo, pronome, numeral, verbo, advérbio, preposição, conjunção e interjeição) e o fenômeno de repetição de parte e/ou da totalidade de morfemas periféricos ou de pseudomorfemas (derivativos e/ou flexivos: vermelhíssimos-cansadíssimos; pseudomorfemas: ‘pinha’, que *não* é constituído de morfema do diminutivo feminino, diferente do vocábulo ‘azulzinha’) em determinado segmento textual. No conjunto dos dispositivos retóricos já comumente associados à linguagem literária, essa categoria de certa forma *se aproxima* das acepções correntes dos fenômenos de paronímia, paronomásia, poliptóton, cognato, *figura etymologica* e rima soante.

Partindo das noções de paronímia (cf. BURDORF ET AL 2007: 834), paronomásia (cf. GREENE ET AL 2012: 1003-1004; cf. BURDORF ET AL 2007: 834), poliptóton (cf. GREENE ET AL 2012: 1086-1087; cf. BURDORF ET AL 2007: 834), *figura etymologica* (cf. IDEM: 834) e rima soante (cf. GREENE ET AL 2012: 1199; cf. BURDORF ET AL 2007: 637-638) apresentadas pelo *Metzler Lexikon Literatur* e pela *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, seria possível afirmar que o que irmana todos esses mecanismos

⁵³ Pseudomorfemas *não* são morfemas, apenas parecem ser por coincidência na escrita (como no vocábulo ‘vinho’, que *não* é constituído de morfema do diminutivo masculino, diferente de ‘sorrisinho’). Marcus Maia e Antonio Ribeiro afirmam que pseudomorfemas seriam “palavras como *vizinha* ou *madeira*, em que há **apenas uma coincidência ortográfica com a forma dos morfemas** (pseudomorfemas) [-inha e -eiro, morfemas encontrados de fato em *malinha* e *baleiro*, por exemplo]” (MAIA; RIBEIRO 2014: 144).

retóricos é a semelhança sonora ou a repetição exata de morfemas (sejam eles nucleares ou periféricos) vocabulares e pseudomorfemas. Se o próximo nível rítmico (subcapítulo 1.2.4., “O nível rítmico dos vocábulos”) se refere à repetição de palavras inteiras, este nível rítmico do morfema ou pseudomorfema se refere à repetição (ou semelhança sonora de morfemas sem qualquer parentesco entre si e de pseudomorfemas) de *partes* de palavras: repetições de radical, de flexão, de semelhança sonora fortuita.

Aqui se faz necessário explicitar brevemente o motivo da classificação de tipos diferentes de rima em níveis rítmicos diferentes – rimas *toantes* abarcadas pelo nível rítmico de fonemas e rimas *soantes* abarcadas pelo nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas. Tomemos como exemplo os pares de rimas “chave”-”alarde” e “chave”-”agrave”.

O par “chave”-”alarde” (rima toante) rima nos sons vocálicos /a/ e /ɪ/, mas não nos sons consonantais. Assim, a rima toante não se estende à sequência pós-tônica, e sim se restringe à repetição de alguns sons fonemáticos, o que justifica sua classificação no nível rítmico de fonemas. Por outro lado, o par “chave”-”agrave” (rima soante) rima na *sequência* de **todos** os sons pós-tônicos (em parte dos dois diferentes e não relacionados morfemas nucleares e também na totalidade sonora do morfema periférico /ɪ/), o que justifica sua classificação no nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas⁵⁴.

Vejamos, por exemplo, como se estrutura o nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas nos seguintes versos do “Sonnet 43” de William Shakespeare (1564-1616):

[...]
and **darkly** bright, are **bright** in **dark** directed.
Then thou, whose **shadow shadows** doth make **bright**,
how would thy **shadow's** form form happy show
to the **clear** day with thy much **clearer light**,
[...]
(SHAKESPEARE 2002: 467; cf. GREENE ET AL 2012: 1086)

No excerto do soneto acima é possível apontar diversos elementos de repetição ou de semelhança morfemática. É bastante ostensiva no poema a recorrência de morfema nuclear em vocábulos aparentados (“shadow” [substantivo singular], “shadows”

⁵⁴ É claro que, *mutatis mutandis*, a repetição dos três sons na rima *chave-agrave* é em última instância uma repetição de três fonemas (como a repetição de palavras ou de frases inteiras também é, em última instância, repetição de longa sequência de fonemas): o todo contém a parte. Aqui e onde mais se procure, a divisão conceitual do todo em partes cumpre a função de facilitar a operacionalidade das análises das partes.

[substantivo plural], “shadow’s” [substantivo singular, caso possessivo]; “darkly” [advérbio de modo], “dark” [substantivo singular]; “clear” [adjetivo], “clearer” [adjetivo comparativo]).

Além disso, há a recorrência de *partes* de diferentes morfemas nucleares sem qualquer relação entre si, que no caso resultam em rima soante (“bright”-”light” no excerto citado, mas o soneto inteiro apresenta outros exemplos de rima soante).

Como o leitor atento já notou, o nível rítmico da tonicidade silábica também tem um papel bastante destacado na configuração rítmica do “Sonnet 43” de Shakespeare como um todo (no caso, tendência a sequências de sílaba fraca precedendo sílaba forte), e o trabalho *conjunto* de (no mínimo) esses dois níveis rítmicos é responsável por boa parte da força do trecho acima do soneto. Não me detenho aqui em seu nível rítmico da tonicidade silábica para me ater ao objetivo de abstrair das demais para descrever um único nível rítmico por subcapítulo.

É possível apontar também nos versos abaixo do poema “Zur Kindheit” de Else Lasker-Schüler (1868-1945) alguns elementos do nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas:

[...]
Die Bäume prangen seiden**fein**
Und Liebe duftet von den Zwe**igen**.
Du musst mir Vater und Mutter **sein**
Und Frühlingsspiel und Schätze**lein**
Und – ganz **mein Eigen**...
[...]
(LASKER-SCHÜLER 2016: 14)

O elemento mais ostensivo do nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas nos versos acima é a repetição sonora de partes de diferentes morfemas ou então de morfemas inteiros no final de cada verso (e, no caso do último verso, também uma repetição interna) – como já afirmado, mecanismo semelhante ao mecanismo retórico da rima soante. Outros níveis importantes no excerto são os níveis rítmicos da tonicidade silábica (tendência a sequências de sílaba fraca precedendo sílaba forte) e dos fonemas (/a/, /i/, /t/).

Vejamos também como as repetições ou semelhanças morfemáticas se dão nos versos abaixo de “Jogo de bola”, poema da obra infantil *Ou isto ou aquilo* de Cecília Meireles (1901-1964):

A **bela bola**
rola:
a bela bola do Raul.

Bola amarela,
a da Arabela.

A do Raul,
azul.

Rola a amarela
e pula a azul.

A **bola é mole,**
é mole e **rola.**

A **bola é bela,**
é bela e **pula.**

É **bela, rola e pula,**
é mole, amarela, azul.

A de Raul é de Arabela,
e a de Arabela é de Raul.
(MEIRELES 2002: 21)

O poema acima tem uma configuração rítmica tão densa que se torna ainda mais difícil do que o normal abstrair dos demais níveis rítmicos para tratar do nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas. A reiterada paronímia entre “bela”, “bola”, “mole”, “pula” e “rola” – além das repetições de partes de morfemas diferentes ou então de morfemas inteiros em rimas soantes (“Arabela”, “amarela”, “bela”) – dão densidade impressionante ao nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas. Mesmo em palavras não aparentadas, como “pula”, “mole” e “bela”, a paronímia salta aos olhos e aproxima os morfemas por semelhança sonora – *semelhança sonora* (“bela”, “bola”) que, como já apontado anteriormente, é tão relevante nesse nível quanto a *identidade sonora* (“Arabela”, “bela”), a *identidade de raiz morfológica* (“amava”, “amor”) ou a *identidade de morfema periférico* (“azulzinho”, “amarelinho”).

En passant, também importantes na configuração rítmica do poema “Jogo de bola” são os níveis de repetição vocabular (o poema todo contém 63 ocorrências de palavras, porém só 15 palavras diferentes entre si – e que, portanto, se repetem em média quatro vezes ao longo do poema [“bela” cinco vezes, 7,9% de todo o poema; “bola” cinco vezes, também 7,9% do poema; “Raul” quatro vezes, 6,3% do poema etc]), de tonicidade silábica (tendência a sequências de sílaba fraca precedendo sílaba forte e a sequências de

sílabas fortes espaçadas por duas sílabas fracas) e de fonemas (aliterações e assonâncias decorrente tanto das repetições morfológicas quanto das repetições vocabulares).

Por fim, vejamos de que maneira o nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas se configura no seguinte excerto do romance *Lavoura arcaica* (1975) de Raduan Nassar (1935):

Não agüento mais esta prisão, **não** agüento mais os sermões do pai, nem o trabalho que me **dão**, e nem a vigilância do Pedro em cima do que **faço**, quero ser dono dos meus próprios **passos**[...] quero conhecer também os lugares mais proibidos, desses lugares onde os ladrões se encontram, onde se joga só a dinheiro, onde se bebe muito **vinho**, onde se cometem todos os **vícios**, onde os **criminosos** tramam seus **crimes**; vou ter a companhia de mulheres, quero ser **conhecido** nos bordéis e nos becos onde os **mendigos** dormem
(NASSAR 2005: 78)

Assim como o poema de Cecília Meireles, o trecho de romance de Raduan Nassar exponencia o trabalho conjunto de dois ou mais níveis rítmicos de modo a tornar a importância do *conjunto* de níveis ainda mais marcada do que o normal. Destaco no nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas as rimas soantes internas (“prisão”-”não”-”dão”, “faço”-”passos” – que obviamente *não* são morfemas), além de ligeira paronímia (“vinho”-”vício”, “mendigos”-”conhecido”) e de aparente redundância causada pelo uso de vocábulos de mesma raiz morfológica (“criminosos”-”crimes”); mas os níveis de repetição vocabular (“agüento”, “onde”, “quero”), dos fonemas (repetição de /i/, /ẽ/, /o/, /ε/) e das seqüências semântico-sintáticas de maior porte (“não agüento mais [...]”, “quero [+ verbo]”, “onde se [+ verbo]”) têm importância inegável no romance de Nassar, que, de resto, traz toda sorte de ecos de textos religiosos fundantes, como o Velho e o Novo Testamentos, além do Corão (cf. FERREIRA 2014: 22).

Em resumo, a rede de repetições e/ou de semelhanças linguísticas concretizada no nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas se refere a morfemas (ou *partes* de morfemas de som semelhante, mas sem relação de parentesco) e a pseudomorfemas. Em termos retóricos, esse nível abarca o que se convencionou chamar de paronímia, paronomásia, poliptóton, cognato, *figura etymologica* e rima soante – abarca (por se referirem todos eles a coincidência e/ou semelhança sonora entre morfemas, partes de morfemas e pseudomorfemas), mas não se restringe a eles, que possuem individualmente especificidades conceituais que por vezes coincidem e por vezes divergem dos princípios apresentados no nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas. Em um texto, o nível rítmico aqui descrito funciona, geralmente, entretido a pelo menos mais um outro nível

– frequentemente a vários outros – na tessitura daquilo que chamo de configuração rítmica de um texto.

1.2.4. O nível rítmico dos vocábulos

A quarta categoria de níveis rítmicos textuais diz respeito à instância de recorrências regulares e/ou irregulares de vocábulos.

Essa categoria compreende os fenômenos de repetição de palavras inteiras em determinado segmento textual. No conjunto dos dispositivos retóricos já comumente associados à linguagem literária, essa categoria de certa forma *se aproxima* das acepções correntes dos fenômenos de polissíndeto, anáfora, anadiplose, diácope, epístrofe e epizêuxis.

Partindo das noções de polissíndeto (cf. GREENE ET AL 2012: 1088), anáfora (IDEM: 50; cf. BURDORF ET AL 2007: 23), anadiplose (cf. GREENE ET AL 2012: 48; cf. BURDORF ET AL 2007: 20), diácope (cf. GREENE ET AL 2012: 1440), epístrofe (cf. IDEM: 50; cf. BURDORF ET AL 2007: 196) e epizêuxis (cf. GREENE ET AL 2012: 1043-1044; cf. BURDORF ET AL 2007: 199, 272) também apresentadas pela *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* e pelo *Metzler Lexikon Literatur*, seria possível afirmar que o que irmana todos esses mecanismos retóricos é simplesmente a repetição de palavras inteiras – seja essa uma repetição de palavras consecutivas no segmento textual, repetição de palavras intercaladas por uma palavra diferente, de palavras espaçadas por várias palavras diferentes, de palavras em início e/ou em final de verso/oração/estrofe/parágrafo. Ou seja, cada um desses mecanismos simplesmente especifica a posição de uma palavra repetida em relação à outra.

Como já afirmado no subcapítulo 1.1.1 (“Definindo a configuração rítmica”), os mecanismos retóricos (ou traços deles) subentendidos neste e em todos os demais níveis rítmicos se mostram elementos *ativos* na criação de sentido do texto literário, e têm papel no mínimo tão destacado quanto o do aspecto semântico das palavras. Não são elementos supérfluos na construção de sentidos textuais, não são adereços em torno do supostamente

essencial – pelo contrário: constituem sua “fiscalidade” (ou “forma significante”), que ocuparia o centro das preocupações analíticas e tradutórias se pensarmos aqui na formulação de Haroldo de Campos.⁵⁵

No seguinte excerto do poema “Valor” de Henriqueta Lisboa (1901-1985) é possível indicar as possibilidades expressivas das repetições de palavras – a força expressiva do nível rítmico dos vocábulos – de modo exemplar na reiteração do verbo conjugado “quero”. Outras repetições (“mais”, “para”) reforçam a obstinação ou insistência do Eu articulado (o “artikuliertes Ich” [BURDORF 2015: 194-196]) no poema:

Eu **quero** a vida **mais** cálida,
mais incisiva, **mais** densa,
para um esforço maior.

Quero a realidade lúcida
de provações e misérias
para então me engrandecer.

Quero o veneno das áspides,
a vertigem dos abismos,
para me purificar.

[...]

(LISBOA 1936: 11-12; cf. MACHADO 2013: 81)

As reiterações anafóricas e os polissíndetos dos versos acima contribuem de modo extrassemântico para o sentido do poema – no caso, para o fortalecimento de uma certa “ascese” (MACHADO 2013: 81), visto que “evidencia-se um movimento que descreve como que “estados” de uma iniciação espiritual, [...] [movimento] marcado por um ritmo anafórico, a cada repetição do enfático verbo “querer”, tal um credo professado, deliberadamente” (IDEM). As repetições de palavras atuam aqui como força hierática, força de matiz ritualístico, o que parece bastante adequado à obra de uma autora que se dedicou em diversos livros à figuração “mística, realçando a influência da formação espiritual cristã e do universo simbólico, assinalando “as variações rítmicas de índole musical”” (IBIDEM: 78).

⁵⁵ “Traduzir a iconicidade do signo implicava recriar-lhe a “fiscalidade”, a “materialidade mesma” (ou, como diríamos hoje, as propriedades do significante, abrangendo este, no meu entender, tanto as formas fonoprosódicas, e grafemáticas da expressão, como as formas gramaticais e retóricas do conteúdo). Estas formas, por definição, seriam sempre formas significantes, uma vez que o parâmetro semântico (o significado, o conteúdo), embora deslocado da função dominante que lhe conferia a chamada tradução literal, termo a termo, não era vanificado (esvaziado), mas, ao contrário, constituía-se por assim dizer num horizonte móvel, num virtual “ponto de fuga”: “a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora” (como eu então escrevi).” (CAMPOS 2011: 17)

É quase desnecessário lembrar aqui que os muitos usos possíveis dos níveis rítmicos não têm em si, abstratamente, ‘significado’. Assim, por exemplo, sequências predominantemente jâmbicas no nível rítmico da tonicidade silábica não representam em si um ‘andamento sereno’, do mesmo modo que as reiteraões de palavras no nível rítmico dos vocábulos não representam em si uma ‘ascese’ semelhante à do poema de Henriqueta Lisboa. Qualquer ocorrência de níveis rítmicos (ou de quaisquer mecanismos retóricos tradicionais) só tem significado a partir dos elementos semânticos, a partir de sua fusão com os elementos semânticos daquele poema específico⁵⁶.

Vejamos, em seguida, como se estrutura o nível rítmico dos vocábulos nos seguintes versos do poema “Alone” de Maya Angelou (1928-2014):

[...]
I came up with one thing
And I don’t believe I’m wrong
That **nobody**,
But **nobody**
Can make it out here **alone**.

Alone, all **alone**
Nobody, but **nobody**
Can make it out here **alone**.
[...]
(ANGELOU 1994: 74)

Nota-se o uso ostensivo de repetições vocabulares (“nobody”, “alone”, “I”), concretizadas em estruturas de diácope (“Alone, all alone”, “Nobody, but nobody”) e de epístrofe (“That nobody”, “but nobody”), o que confere ao nível rítmico dos vocábulos um lugar de destaque na estrutura do poema de Angelou. No entanto, quase tão destacados quanto esse nível são o nível rítmico dos fonemas (“wrong”, “alone”) e o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte (*vide* subcapítulo 1.2.5) – este último se concretiza nos paralelismos sintáticos e no uso de refrão no decorrer destes e dos

⁵⁶ Em minha dissertação de mestrado (ou seja, lidando apenas com as estruturas métricas dos poemas que analisava, já que ainda não havia ampliado meus estudos à análise rítmica e à formulação do conceito da “configuração rítmica”), apontei noção semelhante acerca da dependência dos mecanismos retóricos em relação ao sentido semântico de cada texto especificamente:

“Pode-se recorrer, por exemplo, à clássica análise que Antonio Candido fez do poema “Meu sonho”, de Álvares de Azevedo, “Cavalgada ambígua”. Candido afirma que as sequências recorrentes de duas sílabas átonas seguidas de uma sílaba tônica remeteriam o poema a uma cavalgada (que é de fato descrita nos versos do poeta), nesse caso específico uma cavalgada também de cunho sexual (cf. CANDIDO, 1998). Assim, tal sequência rítmica pode de fato conferir ao verso diversas associações, uma delas a associação a uma cavalgada; no entanto, duas sílabas átonas seguidas de uma tônica *não são sempre cavalgadas, não significam cavalgadas*. Podem sê-lo, como podem ser uma miríade de outras coisas a depender da vontade e da habilidade do autor.” (BARRETO 2018: 94-95)

demais versos do poema. Os três níveis são, aliás, bastante marcados em parte significativa da produção de Angelou – talvez isso se explique pelo projeto consciente da autora de aproximação da poesia escrita às (muitas) tradições de poesia oral e/ou performática (cf. PAGANINE 2019: 68; cf. LUPTON apud BRAXTON 1999: 147).

Nos versos de Cecília Meireles (1901-1964) abaixo é possível divisar um modo semelhante de construção do poema – através da marcação ostensiva tanto do nível rítmico dos vocábulos (anáforas, polissíndetos) quanto do nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte. Por ser o objeto deste subcapítulo, marco em negrito *apenas* as ocorrências do nível rítmico dos vocábulos:

Eu não tinha este rosto de hoje,
Assim calmo, **assim** triste, **assim** magro,
Nem estes olhos tão vazios,
Nem o lábio amargo.
[...]
(MEIRELES 2001: 232)

As palavras “assim” e “nem” se repetem no excerto acima, mas também no restante do poema outras palavras são reiteradas de modo semelhante (“**tão** simples, **tão** certa, **tão** fácil:” [IDEM] aparece um pouco adiante).

No entanto, o leitor atento notará que, em versos como o segundo (“Assim calmo, assim triste, assim magro,” [IBIDEM]), boa parte da força do verso parece vir da estrutura sintática paralela: “assim + (adjetivo)”. O mesmo ocorre entre o primeiro verso da primeira estrofe (“Eu não tinha este rosto de hoje,” [MEIRELES 2001: 232]) e o primeiro verso da segunda estrofe (não citado acima; “Eu não tinha estas mãos sem força,” [IDEM]): “eu não tinha + (complemento)”. Há nos versos citados de Henriqueta Lisboa e de Maya Angelou estruturas sintáticas paralelísticas semelhantes às de Cecília Meireles. Como já afirmado anteriormente, essas ocorrências de paralelismo sintático se referem ao nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte e serão apresentadas no subcapítulo 1.2.5 – assim, por ora apenas registro sua importância nos poemas das três autoras, atendo-me às reiterações vocabulares individuais.

Como último exemplo de nível rítmico vocabular, observemos como as reiterações de palavras podem ser apontadas na estruturação de um trecho do poema longo “The woman of water dreams” da autora trans nipo-americana Ryka Aoki:

[...]

Vigils, Birthdays, Vigils.

Don't **know**
what else I've learned,
except we **know**
a lot of dead people.

Candles, more candles,

more candles, more...
[...]
(AOKI 2015: 6)

As recorrentes estruturas de diácope (“Vigils, Birthdays, Vigils.”, “Candles, more candles,”, “more candles, more...”) e de epístrofe (“Don't know”, “except we know”) exercem funções bastante específicas ao longo do caudaloso poema (seis partes, que se estendem por mais de dez páginas) – entre elas, o de adensamento linguístico que parece momentaneamente diminuir a velocidade de leitura, além da contraposição de trechos mais ostensivamente líricos em relação ao fluxo narrativo dos demais excertos. Outros excertos de nível rítmico vocabular fortemente marcado são, parece-me, “The hole in my heart murmurs yes, / yes, yes...” (IDEM: 4) ou “Who loved? Who bled? Who / recorded the first / words I said? Who read / to shut my careless eyes? // Who said, before they realized / that I could one day be dead” (IBIDEM: 10).

Em resumo, a rede de repetições e/ou de semelhanças linguísticas concretizada no nível rítmico dos vocábulos se refere a palavras inteiras. Em termos retóricos, esse nível abarca o que se convencionou chamar de polissíndeto, anáfora, anadiplose, diácope, epístrofe e epizêuxis – abarca (por se referirem todos eles à repetição de palavras, ainda que cada mecanismo retórico determine uma posição específica para tal repetição), mas não se restringe a eles, que possuem individualmente especificidades conceituais que por vezes coincidem e por vezes divergem dos princípios apresentados no nível rítmico dos vocábulos. Em um texto, o nível rítmico aqui descrito funciona, geralmente, entretecido a pelo menos mais um outro nível – frequentemente a vários outros – na tessitura daquilo que chamo de configuração rítmica de um texto.

1.2.5. O nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte

A quinta categoria de níveis rítmicos textuais diz respeito à instância de recorrências regulares e/ou irregulares de estruturas sintáticas, de sinonímia e antonímia semânticas e de agrupamentos vocabulares.

Essa categoria compreende os fenômenos de repetição de conjuntos inteiros de palavras, de aproximação ou oposição (sempre parciais) de sentido, além de repetição, inversão ou semelhança de estruturas gramaticais em determinado segmento textual. No conjunto de dispositivos retóricos já comumente associados à linguagem literária, essa categoria de certa forma *se aproxima* das acepções correntes dos fenômenos de *parallelismus membrorum*, quiasmo, exergásia (ou *expolitio*), *enjambement* (em relação à quebra na distribuição frasal frente aos demais versos, no caso de poemas), sinonímia e antonímia.

Partindo das noções de *parallelismus membrorum* (cf. GREENE ET AL 2012: 997-999; cf. BURDORF ET AL 2007: 570; cf. SLOANE ET AL 2006: 570; LOWTH 1778: x; cf. BACH; GALLE 1989: 34), quiasmo (cf. GREENE ET AL 2012: 225-226; cf. BURDORF ET AL 2007: 121); exergásia (*expolitio*) (cf. BURDORF ET AL 2007: 653-654; cf. SLOANE ET AL 2006: 257, 341); *enjambement* (cf. BURDORF ET AL 2007: 190-191); sinonímia (cf. GREENE ET AL 2012: 611; cf. SLOANE ET AL 2006: 463) e antonímia (cf. GREENE ET AL 2012: 611, 1282; cf. BURDORF ET AL 2007: 700) apresentadas pela *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, pelo *Metzler Lexikon Literatur*, pela *Encyclopedia of Rhetoric* da Universidade de Oxford, por Robert Lowth, e por Inka Bach e Helmut Galle, seria possível afirmar que o que irmana todos esses mecanismos retóricos é a repetição de estruturas: quer seja ela uma repetição de sequências de vocábulos (“**cada palavra tua** é um homem de pé / **cada palavra tua** faz do orvalho uma faca” [ANDRADE

[EUGÊNIO DE] 1971: 257]), quer seja uma repetição de estruturas gramaticais (“Te fazes árabe, me faço israelita” [HILST 2001: 91]), uma inversão de estruturas gramaticais (“**Love without end, and without measure Grace**” [MILTON 2005: 83]), semelhança semântica (“Em se tratando dos negócios de Deus era **fogo**, era **raio**, era **corisco**” [SOUZA apud PINHEIRO 1885: 70) ou oposição semântica (“De repente do **riso** fez-se o **pranto**” [MORAES 1997: 65])⁵⁷.

Vejamos, então, como se estrutura o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte no poema abaixo de Hilda Hilst (1930-2004), que integra o ciclo “Sonetos que não são” de *Roteiro do silêncio*:

Aflicção de ser eu e não ser outra.
Aflicção de não ser, amor, aquela
Que muitas filhas te deu, casou donzela
E à noite se prepara e se adivinha

Objeto de amor, atenta e bela.
Aflicção de não ser a grande ilha
Que **te retém e não te desespera**
(A noite como fera se avizinha)

Aflicção de ser água em meio à terra
E ter a face **conturbada e móvel.**
E a um só tempo múltipla e **imóvel**

Não saber se **se ausenta** ou se te **espera.**
Aflicção de te amar... se te comove.
E sendo **água**, amor, querer ser **terra.**
(HILST 2017: 90)

Reproduzo inteiro o poema de Hilda Hilst porque através da leitura de todos os seus versos se torna possível sustentar que, dentre os muitos elementos de sua construção linguística, talvez seja justamente o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte (em suas diversas concretizações) o seu elemento mais chamativo. Em outras palavras, do primeiro ao último verso há uma parcela bastante significativa de orações

⁵⁷ É quase ocioso reafirmar que, se destaco em cada um dos três exemplos apenas uma possibilidade do nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte, o faço para fins de categorização. O entrelaçamento de níveis rítmicos nos textos literários é, como já dito inúmeras vezes nesta tese, mais a regra do que a exceção no recorte temporal e geográfico desta tese (áreas lusófonas e germanófonas, séculos XVI a XXI). Na estruturação dos excertos acima é possível, por exemplo, apontar outros níveis rítmicos tão importantes quanto: em Hilda Hilst também há o nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas (“fazes”-“faço”), além de outra possibilidade do nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte (a [aqui tomada como] oposição semântica “árabe” e “israelita”); em Vinicius de Moraes há também o nível rítmico dos fonemas (fonemas /e/ e /i/ em “de repente”-“fez-se”; fonema /r/ em “repente”-“riso”) e o nível rítmico da tonicidade silábica (dez sílabas por verso, levando em conta o restante do soneto); no Frei Luiz de Souza citado pelo Cônego Fernandes Pinheiro há o nível rítmico dos vocábulos (“era” repetido três vezes) e outra possibilidade dentro do nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte (a estrutura sintática “era + (substantivo)” repetida três vezes).

constituídas de repetição frasal (“aflição de ser”, “aflição de não ser”), de oposição semântica (“ser”-“não ser”; “eu”-“outra”; “eu”-“aquela”; “água”-“terra”; “móvel”-“imóvel”; “ausentar-se”-“esperar”) ou de semelhança semântica (“reter-te”-“não te desesperar”; “conturbada”-“móvel”) em relação às demais orações, num jogo de autorreferência quase labiríntico que corrobora, no campo estrutural, a aflição e o atordoamento do Eu articulado no campo semântico do poema: o espelhamento (e, portanto, a aproximação) dos opostos Eu e Tu (e Eu e Ela) do poema, imaginado como espelhamento e oposição entre “água” e “terra”, realiza-se também no espelhamento e na oposição linguísticos.

Além do nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte – que, como afirmado acima, domina o poema –, parece-me relevante também no (não) soneto de Hilst certa força do nível rítmico da tonicidade silábica (dez sílabas por verso, apesar de alguma tensão no terceiro e no quinto versos), no nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas (as rimas soantes de fim de verso, as rimas internas [“desespera”-“fera”]; as variações a partir de uma raiz [“amar”-“amor”]) e no nível rítmico dos vocábulos (repetições de pronomes e de substantivos).

É possível afirmar que o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte também desempenha um papel relativamente importante nos versos finais da balada “Der Knabe im Moor” da autora alemã Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848), que reproduzo abaixo:

[...]
**Die Lampe flimmert so heimatlich,
Der Knabe steht an der Scheide.**
Tief atmet er auf, zum Moor zurück
Noch immer wirft er den scheuen Blick:
**Ja, im Geröhre war's fürchterlich,
O schaurig war's in der Heide!**
(DROSTE-HÜLSHOFF 1973: 62)

De modo bem menos ostensivo do que no soneto de Hilst, interpreto no excerto acima da balada de Droste-Hülshoff duas realizações do nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte – nos dois primeiros e nos dois últimos versos. Nos dois primeiros versos se nota uma repetição na base da estrutura sintática: ambos compostos integralmente por orações em ordem direta (sujeito + verbo + complemento). Já nos dois últimos versos, nota-se uma estrutura em quiasmo, ou seja, uma oposição ou espelhamento paralelísticos da estrutura sintática: “(preposição, artigo, substantivo

[lugar]) + (verbo) + (sujeito) + (adjetivo)” no penúltimo verso e que se transforma, no último verso, em “(adjetivo) + (verbo) + (sujeito) + (preposição, artigo, substantivo [lugar])”.

Quanto aos demais elementos da configuração rítmica do poema, é possível interpretar no nível rítmico da tonicidade silábica uma organização regular de três ou quatro agrupamentos silábicos (pares e trios) por verso; no nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas há as rimas soantes de fim de verso; e, levando em conta outras passagens do poema não citadas acima, é possível apontar recorrências fonemáticas (por exemplo, “**Zischen** und **Singen**” ou “**Knisterndes Röhricht**” logo no início do poema [IDEM: 60]).

Comparando os poemas de Hilst e de Droste-Hülshoff à luz dos níveis rítmicos, pode-se dizer que a diferença de protagonismo do nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte (muito maior em Hilst) oferece uma chave interessante de análise não só dos poemas, mas também das tradições específicas às quais eles se vinculam. A organização circular ou labiríntica do poema de Hilda Hilst simultaneamente *ampara* e *é amparada* por suas repetições sintáticas e semânticas – organização bastante devedora de certas estruturas paralelísticas recorrentes no Velho Testamento que, somadas à rede vocabular do poema, evidenciam a aproximação do poema de Hilst à tradição bíblica. Por outro lado, o caráter *narrativo* da balada “Der Knabe im Moor” de Droste-Hülshoff (são no total 48 versos) parece favorecer *outras* estruturas de repetição (fonemáticas, vocabulares, de tonicidade silábica) que não as sintáticas e semânticas – mas não rechaça de todo estas, é claro, como se pode notar pelas duas estruturas de repetição sintática e semântica já apontadas na página anterior.⁵⁸

Vejamos também de que modo o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte se organiza no poema abaixo de Olga Savary (1933-2020), “Cerne”:

**Nada a ver com a fonte
mas com a sede**

**Nada a ver com o repasto
mas com a fome**

Nada a ver com o plantio

⁵⁸ Não pretendo, com isso, traçar qualquer ‘manual’ de análise de gêneros da poesia lírica a partir dos níveis rítmicos – aponto, apenas, uma tendência encontrada nesses dois poemas específicos de Hilst e Droste-Hülshoff.

mas com a semente
(SAVARY 1998: 139)

No poema acima, *cada uma* das palavras integra uma rede paralelística semântica e/ou gramatical. Das três estrofes, todas têm a mesma estrutura sintática: no primeiro verso, “Nada a ver com + (artigo) + (substantivo)”; no segundo, “mas com + (artigo) + (substantivo)”. Além disso, há sempre entre o substantivo do primeiro e do segundo versos de cada estrofe uma forte relação paralelística de antecedência ou de oposição (a “sede” antes da “fonte”, a “fome” antes do “repasto”, a “semente” antes do “plantio”) – o *cerne* aludido no título do poema estaria não no contentamento (“fonte”, “repasto”, “plantio”), mas justamente na falta (“sede”, “fome”, “semente”) que, sendo falta, guarda ainda todas as possibilidades de contentamento.

É possível dizer, nesse caso, que o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte é precisamente o mecanismo estrutural que ordena a configuração rítmica de todo o poema. Não há repetições fonêmicas (para além das palavras que se repetem), nem repetições de tonicidade silábica (ao menos não repetições válidas para as três estrofes), nem repetições de morfema radical ou periférico e de pseudomorfema (os substantivos ao final de cada verso – únicas palavras fora da repetição das sequências “nada a ver com” e “mas com”, além dos artigos – não têm rima toante ou soante, e não compartilham radical ou semelhança sonora fortuita), nem repetições vocabulares (há repetições de sequências vocabulares, mas não de vocábulos individualmente).

Também nos versos abaixo (poema “Amends”) da estadunidense Adrienne Rich (1929-2012) é possível delinear o papel do nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte na construção do poema como um todo:

Nights like this: on the cold apple bough
a white star, then another
exploding out of the bark:
on the ground, moonlight picking at small stones

as it picks greater stones, as it rises with the surf
laying its cheek for moments on the sand
as it licks the broken ledge, as it flows up the cliffs,
as it flicks across the tracks

as it unavailing pours into the gash
of the sand-and-gravel quarry
as it leans across the hangared fuselage
of the crop-dusting plane

as it soaks through cracks into trailers
tremulous with sleep
as it dwells upon the eyelids of the sleepers
as if to make amends.
(RICH 1995: 8)

Há não só repetição de sequências vocabulares (“as it”, “of the”), mas também repetições sistemáticas de estruturas sintáticas (“as it + [verbo no presente] + [complemento]” e “of the + [adjetivo composto] + [substantivo]” começam a surgir na segunda estrofe, ocupando dez dos dezesseis versos do poema: a totalidade da terceira estrofe, assim como três dos quatro versos da segunda e da última estrofes). As repetições de sequência “as it” (em sete dos dezesseis versos) constroem uma rede de expectativas de reiteração que são simultaneamente satisfeitas e frustradas pelo último verso do poema: a discreta alteração fonemática de “as it” para “as if” deve boa parte de sua força às expectativas que a antecedem, já que é semelhante o suficiente para ser reconhecida como paralelo das formulações anteriores, e diferente o suficiente para causar estranhamento. Também o primeiro verso da terceira estrofe parece ganhar força da tensão entre repetição e variação: a inserção da palavra “unavailing” entre “as it” e o verbo que o acompanha causa o estranhamento daquilo que é inesperado, mas não um estranhamento suficientemente grande para quebrar a sequência de reiterações⁵⁹.

Frustrando e satisfazendo através de repetições e variações as expectativas de estruturação linguística do poema, Rich (assim como os demais autores e autoras aqui citados) indica um voltar de atenção ao texto literário não como simples veículo de sentidos, e sim como *espaço de artifício de linguagem* – espaço de *poiesis* ou feitura em que a linguagem se volta sobre si mesma para comunicar semântica e sonoramente; espaço no qual *modo* de expressar e *o que* se expressa vão progressivamente se fundindo.

Há também, no poema de Rich, sequências metricamente regulares que afloram, mantêm-se por algumas sequências silábicas e logo depois se desfazem em irregularidade métrica: excertos como “[...] as it rises with the surf”, “as it licks the broken ledge [...]”, “as it flicks across the tracks” e “of the sand-and-gravel quarry” coincidem entre si no nível da tonicidade silábica; enquanto outros excertos maiores partem dessa estrutura básica e a ampliam, também de modo metricamente regular entre si, como em “as it

⁵⁹ “Any form of parallelism is an apportionment of invariants and variables. The stricter the distribution of the former, the greater the discernibility and effectiveness of the variations.” (JAKOBSON 1966: 423)

unavailing pours into the gash”, “as it leans across the hangared fuselage” e “as it dwells upon the eyelids of the sleepers”.

Além disso, pode-se apontar no nível do morfema ou pseudomorfema do poema uma reiteração de radicais vocabulares (“picking”-”picks”, “sleep”-”sleepers”) e também rimas soantes internas (“picks”-”licks”-”flicks”).

A fim de apresentar algumas possibilidades de realização do nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte em excertos de prosa, reproduzo abaixo três deles – dois nos quais o nível rítmico me parece mais sutil, um terceiro no qual me parece mais ostensivo.

Primeiramente, um trecho do conto (ou crônica) “Nada de novo na frente ocidental” de Lygia Fagundes Telles (1923), livro *Invenção e memória* (2000):

Eu teria que dizer alguma coisa que a deixasse calma e de repente me vi repetindo o que disse meu pai sobre a loucura do Tio Garibaldi: **Vai passar**, mãe. Tudo isso **vai passar**. **Vai passar** esta guerra e **vai passar** a outra que vier em seguida com todos os seus **dementes** e **endemoniados**, **vai passar**. **Vai passar**. Você mesma, mãe, e também eu, **vamos todos passar** sem deixar memória como esse camundongo que saiu ali da touceira e já desapareceu no gramado — **vai passar**, repeti em silêncio enquanto acenava para o jipe que já se aproximava.
(TELLES 2000: 122)

Fica relativamente marcado – comparando o excerto acima com, por exemplo, o poema de Hilda Hilst ou o de Olga Savary – que o nível rítmico em questão tem importância secundária: o fluxo da narrativa tradicional linear (na prosa ou na poesia) não impede de modo algum os mecanismos de repetição, mas frequentemente se abstém de utilizá-los em favor do fluir da narração. Texto em prosa mais afeitos às experimentações linguísticas (o que não é, via de regra, o caso de Lygia Fagundes Telles, que tende a experimentar em outros âmbitos, como o narrativo) frequentemente se inclinam à mobilização de mecanismos historicamente reservados à poesia, o que explicaria a recorrência maior dos níveis rítmicos nesses textos experimentais (MONTE 2000: 16-17). De qualquer forma, como já mencionado, a configuração rítmica se organizaria de maneiras diferentes na prosa e na poesia por questões históricas de cada gênero textual, o que não impede que tais modos de organização se modulem e alterem no decorrer de certa

história literária; como apontado anteriormente em mais de um subcapítulo, enfim, tal diferença de organização seria apenas de *gradação*, não de *tipo*.⁶⁰

Em narrativas linguisticamente tradicionais como a de Telles, os níveis rítmicos tendem a se adensar em episódios comumente descritos como “líricos”: episódios de tensão emocional, devaneios das personagens ou ‘perturbações’ temporais de outra ordem no fluxo narrativo. No trecho acima, vê-se justamente um ponto da narrativa no qual a alteração de ânimos de mãe e filha se reflete na alteração da estrutura linguística do texto: os anseios e as dúvidas da mãe e da filha acerca do futuro da família, do fim iminente da Segunda Guerra Mundial e de um casamento ‘seguro’ para a filha se refletem na afirmação hipnoticamente repetida: “Vai passar”. A busca por segurança se reflete de modo sutil, porém pungente, na repetição já quase desesperançada de que tudo “vai passar”. São oito repetições em pouco mais de seis linhas – entre elas, uma ligeira variação da sequência vocabular, que se torna “vamos todos passar”. Ainda mais sutis, há paralelismos de sentido (semelhante, mas não idêntico) em pares como “doentes e endemoniados”. A diferença, no entanto, entre esse excerto e os que o antecedem e sucedem no texto de Telles é bastante marcada no que diz respeito ao adensamento de níveis rítmicos.

O segundo excerto de prosa que reproduzo neste capítulo é um trecho da narrativa *Kassandra* de Christa Wolf (1929-2011):

Gern wüßte ich (was denk ich da! **gern! wüßte? ich?** Doch. Die Worte stimmen.) **gern wüßte ich**, welche Art Unruhe, unbemerkt von mir, **mitten im Frieden, mitten im Glück**: so redeten wir doch! solche Träume schon heraufrief.
(WOLF 2004: 20; cf. MATZKOWSKI 2008: 64)

Semelhantes aos mecanismos apontados no texto de Lygia Fagundes Telles, os mecanismos de repetição no trecho acima de Wolf são discretos, mas me parecem colaborar na criação de sentido (ou sentidos) do excerto: as frases cortadas, interrompidas e saltadas se somam à repetição de sequências vocabulares (“Gern wüßte ich”) e ao paralelismo sintático de “mitten im Frieden” e “mitten im Glück” – que configuram, também, paralelismo semântico no par “Frieden” e “Glück”. Esses e outros mecanismos

⁶⁰ “By 1800 Wordsworth could boldly assert that “there neither is, nor can be, any essential difference between the language of prose and metrical composition.” This shift in aesthetics goes a long way toward explaining the evolution of the eighteenth-century *poème en prose* into its nineteenth-century namesake, for the arguments and examples adduced for the possibility of writing poetry in prose are increasingly subsumed under issues of expression during the course of the eighteenth century.” (MONTE 2000: 17)

(por exemplo, sequências tônico-silábicas que podem ser descritas como jâmbicas [cf. MATZKOWSKI 2008: 65]) contribuem para o adensamento retórico do trecho em questão – e dos demais trechos de prosa analisados nesta tese, que se diferenciam do fluir da narração ao dobrar a linguagem sobre si mesma, ao trazer à tona uma linguagem consciente de ser linguagem, já não exclusivamente veículo de sentidos semânticos.

Muito mais ostensivo do que nos dois exemplos acima, no entanto, é o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte no seguinte excerto de Charles Dickens (1812-1870) – terceiro e último trecho em prosa que trago neste subcapítulo. Trata-se do primeiro parágrafo de seu romance *A tale of two cities*:

It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everything before us, we had nothing before us, we were all going direct to Heaven, we were all going direct the other way--in short, the period was so far like the present period, that some of its noisiest authorities insisted on its being received, for good or for evil, in the superlative degree of comparison only.
(DICKENS 2005: 5)

Ao contrário dos trechos de Telles e Wolf, nos quais o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte tem sua importância, porém é discreto, em Dickens o parágrafo inicial do romance é dominado por esse nível rítmico, que concretiza nas oposições paralelísticas do campo linguístico as oposições de uma época descrita como conturbada, confusa e efervescente. O nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte se organiza principalmente de dois modos no trecho em questão: através de estruturas sintáticas paralelas (“it was the + [adjetivo] + of times”; “it was the age of + [adjetivo]”; “we had + [substantivo] + before us”; e assim por diante) e através de oposições semânticas (“best”-”worst”, “wisdom”-”foolishness”, “belief”-”incredulity”, “Light”-”Darkness” e assim por diante).

A frase que se segue quebra as reiterações paralelísticas de um jeito quase brutal, trivial (“in short, the period was so far like the present period, that some of its noisiest authorities [...]”), e essa quebra de níveis rítmicos anteriormente tão marcados também tem suas consequências estéticas como quebra de expectativas estabelecidas. Um ligeiro sinal de retorno às estruturas paralelísticas (“for good or for evil”) é logo frustrado pelo autor, que segue a narrativa no tom trivial, quase sarcástico (“some of its noisiest authorities”).

O sarcasmo e a exuberância no uso de mecanismos literários, tais quais descritos acima, são frequentemente tomados como importantes marcas de estilo em Charles Dickens (cf. MACKAY 1983: 197; cf. SCHLICKE 2011: 89, 181). Assim, levando em conta ou não o conceito de *configuração rítmica* ora formulado, dificilmente se sustentaria como projeto tradutório internamente coerente um que nem ao menos levasse em conta a criação de mecanismos retóricos análogos aos mais associados a Dickens (ou aos demais autores e autoras citados, todos restritos a um determinado intervalo cronológico e a certas tradições ocidentais) – sejam eles os mecanismos apontados acima ou outros totalmente diferentes, não importa. Talvez somente um projeto tradutório voltado à paráfrase do enredo (com fins didáticos – adaptações para públicos de outras faixas etárias) conseguisse manter coerência interna ao ignorar o *modo* de narrar (ou *um modo*, tal qual interpretado por aquele tradutor particular em sua fusão de horizontes) em favor exclusivamente *daquilo* que se narra. Concebido de diversas maneiras, *algum* sistema de organização linguística dará coerência à tradução do texto literário – seja ele o sistema da configuração rítmica ou outro que pareça mais relevante ao tradutor em questão.

Em resumo, a rede de repetições e/ou de semelhanças linguísticas concretizada no nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte se refere à repetição, inversão ou semelhança de estruturas sintáticas, à aproximação ou oposição de sentido semântico e à repetição de sequências vocabulares. Em termos retóricos, esse nível abarca o que se convencionou chamar de *parallelismus membrorum*, quiasmo, exergásia (ou *expolitio*), *enjambement*, sinonímia e antonímia – abarca mas não se restringe a eles, que possuem individualmente especificidades conceituais que por vezes coincidem e por vezes divergem dos princípios apresentados no nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte. Em um texto, o nível rítmico aqui descrito funciona, geralmente, entretecido a pelo menos mais um outro nível – frequentemente a vários outros – na tessitura daquilo que chamo de configuração rítmica de um texto.

1.2.6. A não repetição

Os mecanismos de repetição e de variação descritos nos cinco subcapítulos anteriores – mecanismos que englobam parte significativa dos recursos retóricos entendidos como ‘poéticos’ no recorte temporal e geográfico desta tese (áreas lusófonas e germanófonas, séculos XVI a XXI) – começam a perder relevância quando aplicados à análise e à tradução de parte da produção literária recente.

Enquanto uma parcela significativa dos textos entendidos como experimentais no século passado criavam sua força a partir da quebra de expectativas em relação àquilo coletivamente aceito como ‘poético’⁶¹ (a quebra de expectativas *pressupõe* necessariamente uma *relação* com o tradicionalmente poético: a quebra de regras no campo das artes só faz sentido quando tais regras quebradas são do conhecimento daquele público específico⁶²), alguns autores e autoras mais recentes tendem a nem ao menos se remeter a esses mecanismos tradicionais na estruturação de seus textos – nem para desafiá-los nem para mantê-los.

⁶¹ Importa lembrar a proposição de Eliot em “Reflections on *Vers libre*”, segundo o qual boa parte da poesia ocidental chamada de ‘verso livre’ na primeira metade do século XX era assombrada pelo “ghost of some simple metre”:

“We may therefore formulate as follows: the ghost of some simple metre should lurk behind the arras in even the ‘freest’ verse; to advance menacingly as we doze, and withdraw as we rouse. Or, freedom is only truly freedom when it appears against the background of an artificial limitation.

Not to have perceived the simple truth that *some* artificial limitation is necessary except in moments of the first intensity is, I believe, a capital error [...]” (ELIOT 1917)

⁶² Em relação à consolidação e à quebra de tradições – se uma não existe sem a outra -, interessa citar a seguinte fala justamente de um dos mais radicais poetas brasileiros, o concretista Augusto de Campos (1931), sobre tradição e experimentação: “Se enfatizo a forma é porque é o ponto mais frágil das traduções brasileiras, muitas delas bem intencionadas, mas invalidadas desde logo pela falta de domínio artístico — “o teste da sinceridade”. **Creio que o preconceito é, em grande parte, uma atitude defensiva, originária de deficiências técnicas, que colocam a arte poética, sem a qual o poema é nada, em segundo plano. Não é à toa que Pignatari recomendou aos jovens, irônica mas objetivamente, que lessem Bilac.**” (CAMPOS [AUGUSTO DE]. “Augusto de Campos: em busca da “alma” e da “forma”, Revista do Instituto Humanitas Unisinos, 6 de outubro de 2008 [Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/2212-augusto-de-campos> . Acesso em: 1 de março de 2021]. Grifo meu).

Nascem lentamente, assim, outros paradigmas de texto literário, regidos por outros mecanismos e avaliados segundo outros critérios – paradigmas, mecanismos e critérios que não são objeto desta tese.

Tomemos como exemplo o poema “Svetlana” de Marília Garcia (1979), autora que venceu em 2018 um dos mais prestigiosos prêmios da língua portuguesa, o Prêmio Oceanos (antigo “Prêmio Portugal Telecom”):

na véspera de sua partida para
ny, emmanuel hocquard datilografa
um poema de george oppen
em sua máquina de escrever
underwood n. 3. é como svetlana querendo voltar
para barcelona *aqui não fico*
mais nem um dia dizia no café
com nome grego que
lhe fazia falta ver as coisas
invisíveis daquela cidade e seu marido
na contramão carregando
no braço o menino sem língua,
tentando alcançar o que
aparecia do outro lado do mar
se alguém ainda viria
para ajudá-los

nesta época
do ano a tormenta não costuma
demorar (o poema era em inglês)
e tinham medo de se perder,
ela dizia, por isso a distância,
ritmo de degrau seguindo
cortado, por isso

o modo de andar e
o ziguezague do avião sempre que saíam juntos.
tinham medo e todos os dias fazia
algo para evitar. depois queria
encontrá-lo na rua,
perdido, como um acidente:
cruza uma esquina e vê. Desligou
a chamada na hora
precisa, a voz cortada outra
vez antes de seguir
pelas ramblas.
(GARCIA 2006: 7-8)

É possível afirmar que o poema acima se organiza de modo muito mais afim aos pressupostos historicamente estabelecidos *do ensaio ou do relato de viagens* do que aos pressupostos historicamente estabelecidos *da poesia*. Sua força como *poema inserido em um livro de poemas do início do século XXI* parece nascer justamente do inesperado de sua composição, do frescor de sua linguagem, que abre possibilidades não só de leitura,

mas também *de escrita* – de escrita para outros poetas contemporâneos, à medida em que textos como esse vão se canonizando no panorama da produção brasileira recente.

Não há nele elementos de repetição ou de variação (além, talvez, das simples quebras de verso no espaço da página e de um discretíssimo *parallelismus membrorum* em “por isso a distância” e “por isso / o modo de andar” [versos 21, 23 e 24]): nem no campo fonemático, nem no campo da tonicidade silábica, nem no do morfema ou pseudomorfema, nem no vocabular, nem (à parte o discreto par mencionado acima) no de sequências vocabulares de maior porte. Em poucas palavras, o poema “Svetlana” torna obsoletas para certas frentes da poesia contemporânea as ferramentas que apresentei até o momento nesta tese, demonstrando concretamente o ponto no qual venho insistindo em diversos subcapítulos: a não universalidade do que proponho.

O poema de Garcia não é raridade no campo de certa poesia contemporânea, poesia que parece lentamente se consolidar no Brasil. Vejamos como se estrutura o poema abaixo de Ana Martins Marques (1977), uma das – se não a – poeta contemporânea brasileira de reconhecimento mais próximo do unânime entre leitores e críticos:

Você fez questão
de dobrar o mapa
de modo que nossas cidades
distantes uma da outra
exatos 1720 km
fizessem subitamente
fronteira
(MARQUES 2015: 38)

Também no poema acima de Marques não é possível apontar repetições e/ou variações além da quebra de versos. Antes de retomar as reflexões sobre a estrutura dos poemas citados, somo ao conjunto o poema “Santo Antônio dos Crioulos” de Edimilson de Almeida Pereira (1963), outro autor brasileiro de destaque:

Há palavras reais.
Inútil escrever sem elas.
A poesia entre cães e bichos
é também palavra.
Mas o texto captura é o rastro
de carros indo, sem os bois.
A poesia comparece
para nomear o mundo.
(PEREIRA 1998: 2)

Marília Garcia, Ana Martins Marques e Edimilson de Almeida Pereira representam vozes já relativamente estabelecidas no atual cenário da poesia brasileira – três autores que publicam livros novos frequentemente, mas que já se diferenciam cronologicamente da novíssima poesia brasileira de autores nascidos entre as décadas de 80 e 90. Assim, é possível afirmar que poemas como os três citados acima já integram um recente e sempre movente cânone da poesia brasileira contemporânea. Interessa, ainda, apontar que o modo de construção de poemas como os citados (a partir de outros mecanismos que não os retóricos de repetição de variação) já rendem frutos *entre autores mais jovens* – frutos cujos paradigmas, mecanismos e critérios estéticos estão, como já afirmado anteriormente, fora do escopo desta tese, mas que julgo interessante apontar.

Importa, no entanto, frisar por ora que os três poetas acima *experimentam* em seus processos de escrita com outras estruturas que não as de repetição de variação, como nos poemas citados acima – e apesar de esses experimentos serem já relativamente presentes em suas obras, eles ainda representam, até onde me foi possível averiguar, a *menor* parte das produções dos três. Em pesquisa para a escrita deste subcapítulo, encontrei mais poemas dos três autores estruturados a partir de níveis rítmicos do que poemas não estruturados por tais níveis – que só fui capaz de selecionar com alguma dificuldade. Não apenas a maior parte das produções de Marília Garcia, Ana Martins Marques e Edimilson de Almeida Pereira à qual tive acesso ainda se estrutura a partir de níveis rítmicos, mas se nota também que o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte⁶³ é aquele que mais frequentemente surge (especialmente os mecanismos de *parallelismus membrorum*: tanto o sintático quanto o de semelhança e oposição semânticas) – o que ainda pretendo apontar com maior vagar futuramente, em artigo especificamente dedicado a esses três grandes poetas.

⁶³ Muito mais significativos da produção dos três autores são, por exemplo, os poemas abaixo (que, via de regra, têm no nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte seu elemento de repetição mais marcado [e, no caso de Edimilson de Almeida, também o nível rítmico dos fonemas]): “giorgio agamben diz que / no cinema / a montagem é feita de dois processos *corte* / e *repetição* / parece que giorgio agamben / está falando de poesia / posso deslocar a leitura do giorgio agamben / (ou *cortar*) / e *repetir* para pensar na poesia / *corte* e *repetição* // gertrude stein diz / que não existe repetição / mas *insistência*” (“Blind light [3]”. In: GARCIA 2014: 16); “As casas pertencem aos vizinhos / os países, aos estrangeiros / os filhos são das mulheres / que não quiseram filhos / as viagens são daqueles / que nunca deixaram sua aldeia / como as fotografias por direito pertencem / aos que não saíram na fotografia / – é dos solitários o amor” (“[Sem título]”. MARQUES 2015: 60); “Dançar o nome com o braço na palavra: como / em sua casa um maconde. // Dançar o nome pai dos deuses que pode tudo / neste mundo e suportar o lagarto querendo ser / bispo na sombra. // Dançar o nome miséria, estrepe e tripa que a / folha do livro é. E se entender dono das letras / em sua cozinha. // Dançar o nome em sete sapatos limpos para / domingo. // Dançar o nome com a mulher nhora dele: a / mulher no seu coração tempestade e ciranda. // Dançar o nome com o braço na palavra berço.” (“Orelha furada”. In: PEREIRA 2003: 167)

Como já afirmado algumas vezes nesta tese, historicamente há um adensamento *menor* da configuração rítmica em textos em prosa. Por consequência, encontrar longos trechos ou inúmeras páginas de prosa nas quais nenhuma repetição ou variação sistemática se dá é relativamente mais fácil do que encontrá-los em poemas. Vejamos, por exemplo, como o grotesco excerto final do conto “Os anões” de Veronica Stigger (1973) flui sem repetições linguísticas sistemáticas, opondo de uma maneira quase farsesca a fluência do narrar ao terrível da cena descrita:

A balconista, que até então estava quieta — acho que em respeito a nós, que éramos clientes assíduos da confeitaria —, interveio. Gente, disse ela, dá para parar com isso que a dona Sílvia vem chegando, estou vendo ela dobrar a esquina. Eu já estava cansada mesmo e parei de chutar o que já se tornara uma massa quase informe, vermelha. Arfando, fui lentamente me dirigindo à saída. Ao me ver sair meio cambaleante, meu marido também parou de pular e veio atrás de mim. A mulher de 30 anos, com a respiração também alterada pelo esforço, se sentou encostada à parede e pôs na testa as duas mãos com as quais batera com a cabeça do sujeitinho contra o chão. Ele estava transformado numa espécie de pasta de carne e sangue, com pequenos fragmentos de ossos desarranjando a uniformidade da mistura. A aparência de sua mulherzinha não era muito diversa. A senhora ainda deu uma última bengalada no que tinha sido um rosto, ajeitou o vestido, se apoiou na bengala e saiu. Seu Aristides, exausto de tanto chutar o homenzinho, parou e fez sua neta também parar. Vamos, querida, deixa isso aí e vamos embora, disse ele para a neta, enquanto a pegava pela mão. Já do outro lado da calçada, olhei para trás para cumprimentar dona Sílvia, que entrava na confeitaria, e vi a balconista, com um grande rodo, empurrando para um canto toda aquela sujeira.

(STIGGER 2010: 12)

Estrutura semelhante de narrativa (ou seja, narrativa que flui sem repetições linguísticas programáticas) pode ser apontada no excerto abaixo do romance *Der Fuchs war damals schon der Jäger* de Herta Müller (1953):

Die Schnapsflasche geht von einer Hand zur anderen. Die Stimmen verknäulen sich. Ein schöner Abend. In einem schönen Land. Wir können uns alle aufhängen. Zusammen sterben ist verboten. Wenn wir tot sind, verlassen wir in Ruhe den Saal. Ich stell uns die Totenscheine aus, sagt Paul. Sorin hebt die Flasche an den Mund, sagt in den Hals der Flasche, in den Schnaps, der vor seinen Zähnen schwappt, mir bitte meine Lieblingsdiagnose, TROMMELFELLENTZÜNDUNG.

Paul geht die Treppen hinunter, Adina hüpfte neben den Treppen von der Bühne. Er geht im Saal, zwischen den vielen Wegen der leeren Stühle, den gleichen Weg, den Anna gegangen ist. Adina geht hinter ihm her.

(MÜLLER 1992: 130)

Trechos como os de Stigger e de Müller acima se constroem através do ‘ir adiante’ da narrativa, espelhado no ‘ir adiante’ do narrar – parece-me não haver adensamento da configuração rítmica como um todo, nem de níveis rítmicos específicos. Ainda que palavras como artigos ou conectores surjam algumas vezes nos excertos em questão, sua posição e sua recorrência não parecem exercer papel algum em tais excertos (além, é claro, do papel de não exercer papel e, portanto, de favorecer o fluir de um texto): parece-

me que os conectores dos dois textos acima, por exemplo, não chegam a formar polissíndeto porque não aparecem tantas vezes e porque não ocupam posições análogas umas em relação às outras. O mesmo pode ser dito dos nomes próprios no trecho de Müller (“Paul” e “Adina” são os únicos que surgem mais de uma vez – duas vezes cada –, mas em posições aparentemente irrelevantes) e do adjetivo “schön” ou o verbo “gehen”; e, em Stigger, dos diminutivos (“sujeitinho”, “homenzinho” e “mulherzinha” surgem uma vez cada e, apesar do diminutivo que partilham, não me parecem suficientes para configurar nível rítmico do morfema ou pseudomorfema [talvez à fusão de horizontes de outro leitor já bastem para configurar esse nível]).

No entanto, assim como no caso dos poemas de Marília Garcia, Ana Martins Marques e Edimilson de Almeida Pereira, no caso de Veronica Stigger e Herta Müller me foi sempre mais fácil encontrar textos que têm em algum trecho configuração rítmica densa do que textos que não apresentam repetição alguma. Foi de fato *maior* a dificuldade para encontrar textos sem qualquer repetição no caso dos três *poetas*, o que se explica pelos motivos históricos já explicitados nesta tese, porém encontrá-los entre as *prosadoras* foi tarefa que também ofereceu sua dificuldade.⁶⁴

A dificuldade para encontrar excertos longos ou textos completos que abdicuem do uso de repetições linguísticas talvez indique que a análise e a tradução através da configuração rítmica ainda seja um caminho válido para o trabalho com parte significativa dos textos lusófonos e germanófonos das últimas décadas – no entanto, os limites da proposta ficam gradualmente mais marcados. Como, porém, obviamente não há prazo para a tradução e a retradução de poemas, contos e romances escritos no período ao qual minha tese se refere (textos esses que parecem responder bem à análise estrutural de

⁶⁴ Bem mais representativos das obras de Veronica Stigger e de Herta Müller são, por exemplo, os trechos a seguir: “Josefina não gostava de teatro. Nem de circo. Ela gostava de novelas, de crianças, de bichos, de banana amassada, de espirrar, de arrumar o cabelo no salão da esquina, de passear no conversível de seu namorado rico e feioso, de cornear seu namorado rico e feioso com o bonitão do jipe velho, de dar banho no seu cocker-spaniel, de fazer tricô e sexo anal, de ouvir pagode e confissões das amigas, de ler Jane Austen e bula de remédio, de comer quiabo ensopado e pizza de tomate seco, de se embebedar com coquetéis de frutas sem álcool, de dançar tango, de comprar roupas de grife, de roer o esmalte vermelho das unhas, de pentear macacos, de arrotar em sala de aula, de ser sempre o centro das atenções, de implicar com sua irmã paraplégica, de beijar com língua, de cozinhar língua com batatas, de plantar bananeira na sala, de andar nua pela casa, de seduzir o primo com síndrome de Down, de usar saias curtíssimas, de mostrar os peitos na janela, de peidar em elevador, de visitar velhinhos em asilos, de catar coquinhos na estrada, de contar histórias, de escrever poemas idiotas, enfim, Josefina gostava de um monte de coisas. Mas não gostava de teatro. Nem de circo.” (STIGGER 2004: 20); “Er steht auf, schaut von oben, ob man den Schnitt sieht. Er geht ins Bad. Er klappt den Klodeckel hoch. Er spuckt in die Klomuschel. Er pißt, er zieht das Wasser nicht, er klappt den Klodeckel zu. Er geht zur Wohnungstür und sperrt auf. Er streckt kurz den Kopf auf den Gang, er geht hinaus. Er sperrt die Wohnungstür zu.” (MÜLLER 1992: 159)

níveis rítmicos), julgo que os ganhos da sistematização do conceito de configuração rítmica neste momento superem quaisquer limitações que o conceito porventura apresente quando aplicado à análise e à tradução de parte dos textos literários mais recentes.

1.3.

Traduzir um texto a partir da configuração rítmica
nele interpretada

1.3.1. Processos gerais da tradução a partir da configuração rítmica

Nos subcapítulos anteriores me dediquei à descrição de cada um dos cinco níveis rítmicos possíveis na configuração rítmica de um texto literário, além de, brevemente, apontar os limites do conceito em textos que não se estruturam através de tais níveis.

Se a materialidade ou fisicalidade interpretada nos textos literários é entendida nesta tese como a configuração rítmica desses textos, o tradutor que parta dos pressupostos aqui apresentados deveria 1) apontar e analisar os níveis da configuração rítmica que interpreta no texto literário de saída; 2) traçar para si mesmo uma hierarquia de níveis que *julga* menos ou mais importantes na constituição de tal texto; 3) e, por fim, criar no texto literário de chegada níveis rítmicos *análogos* aos do texto de saída.

É importante notar que não falo aqui nem de *equivalência* de níveis rítmicos nem de *transporte* de níveis rítmicos, e sim de *analogia* de níveis rítmicos. Não pode haver *equivalência* de fato entre produções textuais estéticas nascidas em línguas diferentes, visto que os elementos, normas e associações de cada língua não se equivalem uns aos outros. Por esse motivo, Haroldo de Campos repensou o conceito de “isomorfismo” que havia proposto em 1962, de modo a renomeá-lo anos depois “paramorfismo”: entre a igualdade pressuposta no prefixo “iso-” e a analogia ou semelhança pressuposta no prefixo “para-” está o reconhecimento da impossibilidade da identidade total (entre textos, entre línguas, entre culturas) (cf. TÁPIA 2007: 11).

Pelo mesmo motivo, não pode haver *transporte* de níveis rítmicos: se a materialidade ou fisicalidade de um texto literário está fundida com o sentido semântico das palavras e com a macroestrutura da língua na qual foi criado, de modo que coisa representada e modo de representação tendam a não se diferenciar muito claramente (cf. CAMPOS 2011: 17; cf. BENSE 1965: 269; cf. FABRI 2000: 436), então se desfaz a possibilidade de *transporte* de tal fisicalidade ao texto de chegada em outra língua. Nesse sentido, parece-me hoje enganosa a palavra alemã “übersetzen” (“traduzir” se recebe

tônica em “übersetzen”, mas também “passar de uma margem à outra” se recebe tônica em “**ü**bersetzen”): toda tradução de textos literários – partindo ou não partindo dos pressupostos da configuração rítmica ora descritos – seria um trabalho não de transporte, mas de *criação*, numa segunda língua, de texto estruturalmente *análogo* ao texto de uma primeira língua; texto que, a partir das possibilidades da língua em que é criado, remete estruturalmente a outro texto em outra língua. Como Haroldo de Campos afirma em sua palestra de 1962, analisada detalhadamente no segundo capítulo desta tese: “Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca” (CAMPOS 2011: 34). Importa recordar sempre que quem lê uma tradução nunca lê o autor traduzido, lê o tradutor. Dito de outra maneira: quem lê uma tradução nunca lê o autor traduzido, lê a leitura de um tradutor. Parece óbvio, mas não é.

Proponho, então, para o trabalho de criação paralela de um texto literário a partir da configuração rítmica, as três etapas apontadas no início deste subcapítulo, quais sejam: 1) interpretação de níveis rítmicos do texto de saída; 2) hierarquização (idiossincrática e em certa medida irrepitível) de tais níveis para aquele trabalho tradutório específico; 3) criação de níveis análogos no texto de chegada. É quase desnecessário indicar que as três etapas acontecem de modo muito mais difuso na prática tradutória cotidiana (e, por isso, nas dez traduções do terceiro capítulo) – se as apresento artificialmente neste ponto em três subcapítulos diferentes com limites claros entre si, o faço apenas para tornar o processo compreensível. As três etapas frequentemente se sobrepõem na prática tradutória.

De modo a exemplificar tal processo tradutório, recorro aos versos iniciais do poema “Chor der Geretteten” da autora Nelly Sachs (cuja tradução completa só será feita no subcapítulo “3.6”).

1.3.1.a) Interpretação dos níveis rítmicos do texto

Tomemos como exemplo os primeiros versos do poema metricamente irregular de Nelly Sachs, “Chor der Geretteten”:

WIR GERETTETEN,
Aus deren hohlem Gebein der Tod schon seine Flöten schnitt,
An deren Sehnen der Tod schon seinen Bogen strich —
Unsere Leiber klagen noch nach
Mit ihrer verstümmelten Musik.
Wir Geretteten,
Immer noch hängen die Schlingen für unsere Häse gedreht
Vor uns in der blauen Luft —
Immer noch füllen sich die Stundenuhren mit unserem tropfenden Blut.
[...]
(SACHS 1961: 50)

Partindo de minha *Horizontverschmelzung* (cf. GADAMER 1990: 392), é possível dizer que o excerto de Sachs tem configuração rítmica bastante densa – o entretecer de seus níveis (notadamente os níveis de fonemas, de tonicidade silábica e o de sequências semântico-sintáticas de maior porte, como aponto mais abaixo) colabora, neste caso, com o vocabulário macabro do trecho (“Gebein”, “Tod”, “Leiber”, “Schlingen”, “Blut”) para, juntos, evocarem uma espécie de *danse macabre* para a “música mutilada” dos cadáveres ali descritos (esse imaginário de pesadelo é, mais adiante no poema, modulado por palavras ligadas ao imaginário místico ou extático judaico-cristão, sem perder, no entanto, o ar sombrio).

Especificamente em relação ao nível rítmico dos fonemas, é possível afirmar que quase todas as sonoridades vocálicas da língua alemã se repetem no excerto, no entanto o que as salva da aleatoriedade é o modo como cada sonoridade parece se repetir em uma sequência específica do poema, como um eco quase hipnótico que se firma e reforça para, logo depois, ser substituído por outro tão forte quanto (o fonema /o/ [e, em certa medida, o fonema vagamente similar /ø/, apesar de não configurar rima com /o/] se repete diversas vezes no segundo e no terceiro versos do poema [“hohlem”, “Tod”, “schon”, “Bogen”, “Flöten”]; o fonema /a/ no quarto verso [“Leiber”, “klagen”, “nach”]; os fonema /u/ e /y/ no nono verso [“füllen”, “Stundenuhren”, “unserem”, “Blut”]). Há, ainda, as rimas toantes no final de alguns versos (“schnitt”-”strich”-”Musik”, “Luft”-”Blut”), que colaboram para os ecos fonemáticos do restante do excerto.

No nível rítmico da tonicidade silábica é possível apontar uma tendência bastante marcada em relação a certa sequência silábica formada por sílaba forte seguida de duas sílabas fracas (o que, nos mecanismos de poética associados à poesia germanófona, pode ser descrito como sequência de dáctilos), porém os versos não são, como um todo, metricamente regulares: tais sequências não ocupam as mesmas posições de verso a verso, não surgem em intervalos regulares ou previsíveis, e não formam versos de uma mesma

extensão (os sétimo e nono versos têm sequências especialmente longas e regulares de repetição). Em outras palavras, as sequências de sílaba forte seguida de sílaba fraca surgem, repetem-se brevemente, mas logo se desfazem em irregularidade métrica, funcionando como uma espécie de eco irregular bastante adequado ao imaginário descrito nos versos em questão (“Geretteten”, “**hohlem Gebein**”, “**Sehnen der Tod**”, “**unsere**”, “**klagen noch**”, “**immer noch**”, “**hängen die**”, “**Schlingen für**”, “**unsere**”, “**Hälse gedreht**”, “**füllen sich**”, “**unserem**”, “**tropfenden Blut**”).

Em relação ao nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte, é possível apontar as repetições do verso que abre o poema, “Wir Geretteten” (que aparece duas vezes nesse excerto, mas que se repete cinco vezes no poema, sempre na posição inicial de uma oração gramatical); da sequências “immer noch” (que ecoa também o “noch” de “Unsere Leiber klagen noch”) e “der Tod”; e, talvez mais marcadas ainda, as repetições de estrutura sintática entre o segundo e o terceiro versos (“Aus deren hohlem Gebein der Tod schon seine Flöten schnitt” e “An deren Sehnen der Tod schon seinen Bogen strich”) e entre o sétimo e o nono versos (“Immer noch hängen die Schlingen für unsere Hälse gedreht” e “Immer noch füllen sich die Stundenuhren mit unserem tropfenden Blut”) – que são, como afirmado mais acima, justamente os versos nos quais as sequências tônico-silábicas regulares se impõem com maior força, de modo que paralelismo sintático e repetição tônico-silábica os ligam de forma ainda mais marcada.

Unindo na análise do excerto do poema a atenção aos mecanismos de repetição de fonemas, às sequências tônico-silábicas e às sequências semântico-sintáticas de maior porte (assim como ao entretecer dos mecanismos de cada nível com os dos demais níveis, além do campo semântico do trecho em questão), tem-se uma descrição bastante detalhada da materialidade ou fisicalidade de um poema, de seu “modo de significar” (BENJAMIN apud CAMPOS 2011: 24); descrição que pode, então, servir de baliza ao projeto de tradução daquele poema especificamente, como veremos abaixo.

1.3.1.b) Hierarquização particular dos níveis rítmicos do texto

Após a interpretação dos níveis rítmicos do texto literário, proponho uma hierarquização por parte do tradutor de quais níveis rítmicos *lhe pareçam* mais importantes na constituição de tal texto de saída e/ou quais níveis rítmicos *lhe pareça* mais possível emular no texto de chegada⁶⁵.

Não se trata de uma escolha de quais níveis rítmicos do texto de saída serão ou não serão emulados no texto de chegada, e sim de identificar estrategicamente quais níveis terão *prioridade* nas atenções do tradutor. Ou seja, trata-se de identificar a quais níveis rítmicos do texto de saída o tradutor se dedicará com maior afinco, por julgar que aquele ou aqueles níveis em questão sejam especialmente importantes na construção do texto de chegada. Idealmente, seria possível que o tradutor crie no texto de chegada níveis rítmicos análogos a cada um dos níveis que interpreta no texto de saída, mas esse nem sempre é o caso na lida com os textos literários.

Pensando na importância dos textos místicos judaico-cristãos na formação de Nelly Sachs como leitora e autora, assim como nas constantes referências da própria Sachs a essas tradições dentro e fora de seus poemas (cf. GALLE 2006: 94; cf. DA FONSECA 2017: 44; cf. SCHUBACK 2011: 101; cf. HÖRSTER 2007: 76); julgo que o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte seja um nível importante em sua poética, especialmente em suas facetas mais afins aos paralelismos sintático, de oposição semântica e de semelhança semântica; que são, por sua vez, tão estruturantes em textos do *Tanakh* ou do *Velho Testamento*, assim como no trabalho de autores místicos judeus e cristãos.

Parece-me também importante o nível das tonicidades silábicas, com seus jogos de sequências regulares e irregulares ao longo dos versos, que criam uma espécie de sonoridade quebrada (a irregularidade de alguns trechos se torna mais gritante justamente pela vizinhança de trechos regulares).

Em minha interpretação dos primeiros versos de “Chor de Geretteteten” e, conseqüentemente, em minha tradução dos versos, os dois níveis mencionados acima são aqueles que têm prioridade – são os que julgo mais importantes no texto de saída e são os que julgo ter capacidade de emular com maior sucesso no texto de chegada. Criarei

⁶⁵ Eventualmente, também quais níveis rítmicos *lhe* parecem mais adequados a um determinado objetivo para o texto de chegada em seu próprio contexto cultural – traduções voltadas a leitores que têm proximidade com a língua de saída em questão, traduções voltadas a um público leigo e assim por diante.

sequências análogas ao nível rítmico dos fonemas sempre que possível, mas essa atenção estará sempre subordinada à criação dos níveis de tonicidade silábica e das sequências semântico-sintáticas de maior porte.

1.3.1.c) Criação de níveis rítmicos análogos

Tendo interpretado os níveis rítmicos que percebo nos versos iniciais de “Chor der Geretteten” e tendo hierarquizado minhas atenções a eles no processo tradutório, passo finalmente à tradução dos versos.

Assim como para o primeiro Haroldo de Campos da década de 60, nesta tese o “parâmetro semântico” (CAMPOS 2011: 17) de um texto literário não é de modo algum invalidado no processo tradutório, porém fica *submetido* à estruturação desse texto; servindo (o parâmetro semântico) como “horizonte móvel” ou “baliza demarcatória da empresa recriadora” (IDEM). Em outras palavras, para além da hierarquização muito idiossincrática dos níveis rítmicos de um texto realizada por cada tradutor no processo tradutório; *a tradução a partir do conceito de configuração rítmica* pressuporia também que o *modo* de representar algo tem sempre primazia sobre *aquilo* que é representado – apesar de frequentemente uma coisa não anular a outra. Trata-se, portanto, de uma *priorização* de base na interpretação e na tradução de um texto, não de uma anulação de elementos do texto.

Por esse motivo, minhas opções e alterações tradutórias relacionadas ao campo semântico dos poemas só serão aqui mencionadas na medida em que colaborarem com os mecanismos de construção daquele excerto especificamente.

Pensando especialmente na criação em português de níveis rítmicos análogos aos níveis de tonicidade silábica e das sequências semântico-sintáticas de maior porte que interpreto no texto em alemão de Sachs, proponho, como primeira opção tradutória para o poema em questão, o poema “Coro dos salvos” reproduzido abaixo:

NÓS, OS SALVOS,
De cujos ossos a Morte já talhou suas flautas,

Em cujos tendões a Morte já tocou seu arco —
 Soa ainda o clamor dos corpos nossos
 Com sua música mutilada.
 Nós, os salvos,
 Pendem ainda as cordas com nós para os nossos pescoços
 No céu azul ante nós —
 Enchem-se ainda as ampulhetas com o nosso gotejante sangue.
 [...]

No que diz respeito, primeiramente, ao nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte que interpretei no poema de Sachs, é possível afirmar acerca do excerto acima que o segundo e o terceiro versos têm entre si uma relação de paralelismo sintático que emula o paralelismo sintático dos segundo e terceiro versos de Sachs (“De cujos ossos a Morte já talhou suas flautas” e “Em cujos tendões a Morte já tocou seu arco”); e também entre os sétimo e novo versos há certo paralelismo sintático análogo ao de Sachs (“Pendem ainda as cordas com nós para os nossos pescoços” e “Enchem-se ainda as ampulhetas com o nosso gotejante sangue”). O verso inicial “Nós, os salvos” – que, como já afirmado, aparece duas vezes nesse excerto, mas cinco vezes no poema inteiro, como uma espécie de refrão coral (devido ao plural da frase, que evoca as muitas vozes que o enunciam) retomado sempre em posição destacada de início de oração – foi repetido de modo idêntico no sexto verso, tal qual ocorre no texto de Sachs.

Em relação ao nível rítmico da tonicidade silábica que interpretei em Sachs, procurei criar no texto em português sequências de alternância regular entre sílabas fortes e fracas análogas às de Nelly Sachs (especificamente, sequência de uma sílaba forte seguida de duas fracas, entendida nos mecanismos retóricos como dáctilo). Procurei criar sequências regulares especialmente longas em alguns versos (como no sétimo, que é inteiro formado por dáctilos: “**Pendem a-**”, “**-inda as**”, “**cordas com**”, “**nós para os**”, “**nossos pescoços**”), e outras que surgem brevemente e já se desfazem (“**Enchem-se a-**”, “**ossos a**”, “**cujos ten-**”); além disso, pensando ainda na importância da tensão entre regularidade e irregularidade entre as sequências tônico-silábicas, optei também por outras sequências regulares que não o dáctilo, mas que também podem efetuar o papel de estabelecer regularidades que logo se perdem. Para esse papel, escolhi frequentemente a sequência de sílaba fraca e forte e a sequência de sílaba forte e fraca (jambo e troqueu, respectivamente): os jambos “**De cu-**”, “**-jos o-**”, “**-cos os-**”, “**Em cujos**”, “**clamor**”, “**dos cor-**”, “**-pos nossos**”, “**no céu**”, “**azul**”, “**o nos-**”, “**-so go-**”, “**-tejan-**” e “**-te sangue**”; além dos troqueus “**Nós os**”, “**salvos**”, “**já ta-**”, “**-lhou suas**”, “**flautas**”, “**já to-**”, “**-cou seu**”, “**arco**”, “**Soa-**” e “**-inda**”.

Note-se, ainda, que além do paralelismo sintático criado entre o segundo e o terceiro versos em português, há também um espelhamento de parte de suas sequências tônico-silábicas, especialmente os finais dos versos (“De cujos ocos ossos **a Morte já talhou suas flautas**” e “Em cujos tendões **a Morte já tocou seu arco**”).

Em relação ao nível rítmico dos fonemas, que, como afirmado, não estava entre minhas prioridades, criei em português principalmente repetições dos fonemas /ɔ/ e /o/ (“Nós”, “os”, “ocos”, “ossos”, “Morte”, “tocou”, “Soa”, “clamor”, “corpos”, “nossos”, “cordas”, “com”, “pescoços”, “gotejante”).

Apesar de o nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfema não terem, em minha interpretação, papel de relevo no excerto inicial de “Chor der Geretteteten”, criei algumas repetições entre palavras de mesma raiz (“nós”-“nossos”) e inseri no poema em português a duplicidade das palavras diferentes, mas homófonas, “nós” (pronome) e “nós” (substantivo plural referente ao nó de uma corda), que podem contribuir para a densidade rítmica do poema (“Pendem ainda as cordas com **nós** para os **nossos** pescoços / No céu azul ante **nós**”), especialmente quando somados à já citada repetição dos fonemas /ɔ/ e /o/ nesse trecho. Não fosse o poema de Nelly Sachs um poema denso em níveis rítmicos (se, por exemplo, apenas um ou dois níveis tivessem nele algum papel relativamente discreto), a criação de níveis rítmicos adicionais na tradução em português não se justificaria. No entanto, como o poema de Sachs é já bastante denso em suas repetições, julgo adequado aproveitar as possibilidades adicionais abertas pela língua portuguesa nesse ponto do poema.

Assim, através das etapas de interpretação de níveis, hierarquização de níveis e feitura de níveis análogos me foi possível criar, em português, uma tradução para o poema de Nelly Sachs que levasse em conta a configuração rítmica que interpreto no texto alemão da autora.

A tradução do restante do poema “Chor der Geretteteten” será apresentada e descrita no terceiro capítulo desta tese, subcapítulo “3.6”. Por ora, julgo que a tradução comentada dos versos iniciais do poema cumpre seu papel de apontar ao leitor as possibilidades de sistematização de trabalho tradutório abertas pelo conceito da configuração rítmica. Como já apontado mais de uma vez, a tradução a partir da configuração rítmica não apresenta novos elementos ao tradutor de textos literários, e sim *sistematiza* esse trabalho de tradução, de modo que possa ser levado adiante por qualquer sujeito competente no par linguístico em questão – seja essa pessoa um tradutor experiente ou um tradutor iniciante, poeta ou não poeta.

A base teórica que possibilitou a formulação do conceito da configuração rítmica (paralelismos em Herder, Hopkins e Jakobson; paramorfismo em Haroldo de Campos; e, de modo menos central, o “*discontinuu*” de Meschonnic) será apresentada com minúcia no segundo capítulo desta tese, visto que por ora apenas fiz referências breves a esses fundamentos teóricos. No terceiro capítulo, coloco à prova a tradução por configuração rítmica ao empreendê-la nos dez textos germanófonos já referidos.

SEGUNDO CAPÍTULO

AGUÇANDO O FARO – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

2.1.

Tradução criativa a partir
do primeiro Haroldo de Campos

2.1.1. Isomorfismo & paramorfismo

Em 1987, 25 após a apresentação de seu primeiro texto de fôlego⁶⁶ acerca da natureza do processo tradutório, Haroldo de Campos realiza em retrospectiva uma espécie de périplo por tudo aquilo que propôs em matéria de teoria tradutória até aquele ano. Além de conceber seus 25 anos de reflexão como um só largo raciocínio, no qual um passo conscientemente prepara o seguinte e retoma o anterior – um contínuo processo de transmutação teórica, mas ainda assim um único processo –, Campos afirma que:

Nesta altura da exposição [1987]: a) reencontro-me com Jakobson e com Walter Benjamin na concepção da tradução de poesia como transcrição, *creative transposition*, *Umdichtung* (“transpoetização”); b) **na caracterização da tradução poética por seu *modus operandi*, não como mera tradução do significado superficial, mas como uma prática “paramórfica” voltada para o redesenho da “função poética” (Jakobson), do *Darstellungsmodus*, “modo de re-presentar” (ou de “encenar”) a *intentio* do original**; esta operação, em Benjamin, corresponde a uma “parafiguração” (*Anbildung*)[...]; c) finalmente, na teoria benjaminiana vejo ratificada por antecipação minha concepção da “matriz aberta” do original, como uma nova maneira, deliberadamente paradoxal, de encarar a gradação de translatabilidade dos textos poéticos (“quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação”, – escrevi em meu ensaio de 1962). (CAMPOS 2011: 29-30; grifo meu)

É a esse segundo ponto – o da “prática “paramórfica” – e a alguns de seus desdobramentos teóricos que nos dedicaremos neste capítulo, não – ou apenas de modo secundário – aos intrincados desenvolvimentos posteriores do pensamento de Haroldo de Campos. Em outras palavras, dedicamo-nos nas próximas páginas ao modo como o primeiro Haroldo de Campos propõe em 1962, via Roman Jakobson, Albrecht Fabri e Max Bense, uma prática tradutória da “forma significante” (IDEM: 24) de textos literários, prática que possibilite criar *em outra língua uma outra forma significante*. Dita pelo próprio Campos de maneira muito mais bela, tal prática permitiria “desmonta[r] e [...]”

⁶⁶ Há na imprensa nacional, no entanto, textos de Haroldo de Campos sobre tradução desde ao menos 1957 (cf. MORENO 2001: 95; cf. OSEKI-DÉPRÉ 2019: 90). Mesmo assim, Campos parte do texto de 1962 ao referir-se a seu próprio percurso na área da teoria da tradução (cf. CAMPOS 2011: 9).

remonta[r] a máquina da criação, aquela fragílissima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha.” (IBIDEM: 42).

Campos inaugura, assim, nesse já distante dezembro, um pensamento tradutório brasileiro que supera certas dicotomias (como os pares fidelidade-infidelidade, texto traduzível-texto intraduzível) através de novas questões que, não anulando tais dicotomias, as levam a um novo nível de especulação teórica; questões que, respondidas ou não, apontam, enfim, novas possibilidades àquele que traduz textos literários.

É possível observar nos mais de 40 anos de trabalho teórico de Haroldo de Campos – de 1962 até sua morte em 2003 – um ímpeto por novas e constantes reformulações; uma busca heterodoxa por caminhos para a teoria tradutória em concepções de outras áreas das humanidades; inquietude e criatividade; possível observar, enfim, uma postura de perquirição e de pesquisa que, sem favor algum, ecoa alguns versos de certa figura muito cara a Campos⁶⁷: o já velho e cansado Fausto em seu monólogo inicial:

[...]
Drum hab' ich mich der Magie ergeben,
Ob mir durch Geistes Kraft und Mund
Nicht manch Geheimniß würde kund;
Daß ich nicht mehr mit sauerm Schweiß,
Zu sagen brauche, was ich nicht weiß;
Daß ich erkenne, was die Welt
Im Innersten zusammenhält,
Schau' alle Wirkenskraft und Samen,
Und thu' nicht mehr in Worten kramen.
[...]
(GOETHE 1977, 17)⁶⁸

⁶⁷ A obra *Faust* de Goethe, em especial a sua segunda parte, tem um papel bastante significativo nas reflexões poéticas e tradutórias de Haroldo de Campos, destacadamente em artigos como “O *Segundo Fausto*: um poema enciclopédico-barroquizante” (CAMPOS, Haroldo de. *Revista USP*, São Paulo, n. 47, p. 30-43, setembro/novembro 2000) ou no livro *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (Campos, Haroldo de. São Paulo: Perspectiva, 1981).

Importante notar que Campos traduziu também algumas cenas da obra e redigiu um longo texto sobre ela, como explicado por Susana Kampff Lages: “Haroldo de Campos traduz cenas finais do *Segundo Fausto* e acrescenta um longo estudo interpretativo dessa obra goethiana, memorável pelo lugar dado à questão da tradução como fundamental para a constituição de uma poética e de uma hermenêutica do texto. No próprio título, a oscilação mítica entre o Bem e o Mal remete duplamente ao nacional (a Glauber Rocha e a Guimarães Rosa, leitores radicais do modernismo) e ao universal (tema bíblico). Se lembrarmos as palavras de Michelet, sancionando uma visão corrente entre os românticos, que via na *Melencolia I* de Dürer “todo o pensamento de *Fausto*”, pode-se também perceber no “mefistofáustico” [termo de Haroldo de Campos] tema goethiano a ação dos antigos influxos melancólicos, em sua benigna e maléfica duplicidade.” (LAGES 2007: 96)

⁶⁸ (Tradução de João Barrento: “Por isso me entreguei à magia, / Para ver se por força da mente / Tanto mistério se abre à minha frente; / Para que não tenha, com o fel que suei, / De dizer mais aquilo que não sei; / Para conhecer os segredos que o mundo / Sustentam no seu âmago mais fundo, / Para intuir forças vivas, sementes, / E largar as palavras indigentes.” (GOETHE 1999: 49)

Se a ciência de “manch Geheimniß” é, por definição, interdita, restaria ao pesquisador opor à justa interdição o também justo protesto: “Admitida a tese da impossibilidade em princípio [...], parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio” (CAMPOS 2011: 34). Já em dezembro de 1962, quando apresenta sua primeira reflexão tradutória de fôlego (cf. IDEM: 137), Haroldo de Campos denuncia sua longa perquirição dos “manch Geheimniß” possíveis nos impossíveis caminhos da tradução.

Debatendo-se com a tarefa da tradução de poesia (ou de textos criativos⁶⁹), o primeiro Haroldo de Campos apresenta no *III Congresso de História e Crítica Literária* (1962) a versão inicial do texto que viria a ser publicado no ano seguinte com o título “Da tradução como criação e como crítica”. Nele, o autor formula o conceito de *isomorfismo*, mais tarde denominado *paramorfismo*, a partir de reflexões propostas poucos anos antes pelos filósofos e ensaístas alemães Albrecht Fabri (1911-1998) e Max Bense (1910-1990) em seus respectivos textos da edição de março de 1958⁷⁰ da revista *Augenblick*. Nesses textos, os autores chegam por caminhos diversos a uma conclusão semelhante: a natureza do texto literário estaria, para ambos, no aspecto autocentrado do texto, que se volta para si mesmo como construto de signos (para Fabri: “Das Wesen der Kunst ist Tautologie; ihre Werke *bedeuten* nicht, sondern *sind*. Unmöglich, noch zwischen der Darstellung und dem Darstellten zu unterscheiden! Die Darstellung *sagt* die Darstellung.”⁷¹ [FABRI 2000, 438]; para Bense: “Zeichen treten an die Stelle von Dingen, Funktionen an die Stelle von Substanzen, Bedeutungen an Stelle von Sachverhalten, Seiendes wird nicht festgestellt,

⁶⁹ Refiro-me à categorização cunhada por Haroldo de Campos: ‘textos criativos’ seriam tanto poemas quanto textos em prosa nos quais a língua tem (também) como objeto sua própria materialidade. Como afirma o autor:

“Realmente, o problema da intraduzibilidade da “sentença absoluta” de Fabri ou da informação estética de Bense se põe mais agudamente quando estamos diante de poesia, embora a dicotomia sartriana se mostre artificial e insubsistente (pelo menos como critério absoluto), quando se consideram obras de arte em prosa que conferem primacial importância ao tratamento da palavra como objeto, ficando, nesse sentido, ao lado da poesia.” (CAMPOS 2011: 33)

⁷⁰ Apesar de o texto de Fabri datar originalmente de 1957 (FABRI, Albrecht. *Der schmutzige Daumen: gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2000).

⁷¹ (“A essência da arte é tautologia; suas obras não *significam*, mas *são*. Impossível diferenciar a representação da coisa representada! A representação *diz* a representação.”)

sondern herstellt, es wird nicht inhaltlich, sondern strukturell, nicht extrahiert, sondern konstruktiv aufgefaßt”⁷² [BENSE 1965: 269]).

Assim, cada texto literário estaria necessariamente atrelado à realização linguística exata em que foi escrito, aos signos que o formam em uma determinada língua. Levando essa premissa adiante, Campos julga ver nos autores a afirmação da intraduzibilidade, em princípio, do texto literário. A essa afirmação, Campos opõe um trabalho tradutório que tem sua própria base justamente nessa intraduzibilidade fundamental. Ou seja, se o texto literário só existe como tal em uma determinada formulação de signos de uma determinada língua, restaria ao tradutor desistir da tarefa de *transferência* desse texto a outra língua para se dar à tarefa de *criação*, na língua de chegada, de um texto que o tradutor julgue análogo ao texto de saída. O eco existente nas duas palavras alemãs “übersetzen” é, assim, contradito pelas reflexões de Campos: já não haveria transporte de parte alguma a parte alguma, e sim criação “paralela, **autônoma** porém recíproca” (CAMPOS 2011: 34; grifo meu) de um texto literário *dentro* de uma nova língua – válida só para aquela e naquela língua, assim como o texto de saída era válido apenas para e na língua em que foi escrito. A esse processo Campos dá o nome de isomorfismo.

Propondo, assim, uma prática que parta não apenas da *plausibilidade* da tradução de poesia, mas também e principalmente das *riquezas* inerentes a tal processo (“Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” [IDEM]), Campos nos ensina que o tradutor já não é traidor. Em outras palavras, a tradução de poemas deixa de ser um *mal necessário* para se tornar um *bem possível*.

Entendimentos semelhantes aos que apontei nos parágrafos acima podem ser encontradas, por exemplo, no artigo publicado por Marcelo Tápia em 2007 na *Revista Olhar* da UFSCar:

Valendo-se de noções da cristalografia (“Ciência da matéria cristalizada, das leis que regem sua formação, de sua estrutura, de suas propriedades geométricas, físicas e químicas” – *Larousse Cultural*, 1998, p. 1698), Campos propõe, como se mencionou, o conceito de “isomorfismo” para a designação da operação de traduzir poesia. Para ele, obtém-se, pela tradução

em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas [a da língua de partida e a da língua de chegada] estarão ligadas entre si por uma

⁷² (“Signos assumem o lugar de coisas, funções [assumem] o lugar de substância, significados [assumem] o lugar de acontecimentos; o ser não é constatado, e sim construído; ele [o ser] é apreendido não tematicamente, e sim estruturalmente; [o ser] não é extraído, e sim apreendido em construção.”)

relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema.
Em uma nota [...] de Haroldo de Campos à tradução do poema “Blanco”, de Octavio Paz, o tradutor observa que já procurara, antes (no ensaio *Da tradução como criação e como crítica*, escrito em 1962 e publicado originalmente em 1963), definir a tradução criativa (‘recriação’, ‘transcrição’) como uma prática isomórfica (no sentido da cristalografia, envolvendo a dialética do diferente e do mesmo), uma prática voltada para a iconicidade do signo, para as qualidades materiais deste. (1986, p. 89)

(TÁPIA 2007: 11-12; os trechos em recuo são citações de Campos feitas por Tápia, n. d.a.)

Mais tarde, Campos prefere o termo paramorfismo “para descrever a mesma operação, acentuando no vocábulo (do sufixo grego pará-, ‘ao lado de’, como em *paródia*, ‘canto paralelo’) o aspecto diferencial, dialógico, do processo [...]” (CAMPOS apud TÁPIA 2007: 11). Torna-se ainda mais clara, com essa reformulação do termo, a recusa de Campos em relação ao dualismo pobre “fidelidade-infidelidade tradutórias” – marca-se morfologicamente a impossibilidade de, em matéria de tradução, fazer-se o “mesmo” ou “equivalente” (iso-) em outra língua. Só o paralelo, recíproco ou análogo (para-) estariam no horizonte de possibilidades do tradutor.

Para realizar esse tipo de tradução a partir do signo linguístico, Campos propõe uma atenção bastante firme àquilo que chama de sua materialidade ou sua fisicalidade – como já apontado anteriormente nesta tese – e aponta Fabri e Bense como precursores daquilo que propõe. Apesar de o próprio Campos não se referir ao termo “ritmo” em sua conceituação, julgo que esse seja o ponto – o da materialidade ou da fisicalidade do signo – que mais interessa ao conceito de configuração rítmica.

O filósofo e ensaísta Albrecht Fabri foi uma figura de destaque nas discussões estéticas das décadas de 50 e 60 na Alemanha Ocidental (cf. HILMES 2016), apesar de contar hoje com pouco eco nas universidades e nas discussões alemãs. Em 2000 foram republicados todos os seus escritos no volume *Der schmutzige Daumen – Gesammelte Schriften* ([*O dedo sujo – Escritos reunidos*], 2000), mas ainda há muito a se fazer no trabalho de retomada da obra de Fabri.

Com formação em Germanística, Filosofia e Musicologia, Fabri foi especialmente admirado por seus contemporâneos por ter ampliado as possibilidades do gênero ensaístico, no qual desenvolveu a maior parte de sua obra, tanto por escrito quanto em suas famosas palestras (cf. IDEM); foi também comumente associado ao *Rheinische Gruppe* (grupo renano), que consistia basicamente de quatro autores (Goswin Peter Gath, Erwin Bücken, Max Bense e o próprio Fabri) que se dedicavam ao estudo e à produção de obras musicais e literárias de cunho experimental (cf. EGYPTIEN 2016).

Em sua apresentação da obra de Fabri no artigo “Essay zwischen Kunst und Kritik. Zu Albrecht Fabri”, Carola Hilmes afirma que “Sein schmales Werk weist eine überraschende Nähe zu Positionen Roland Barthes’ auf: in Vielem stimmt Fabri mit Adorno überein, dessen systematischer Zugriff auf Kunst, Literatur und Gesellschaft ihm aber fremd bleibt” (HILMES 2016: 77)⁷³.

A falta de sistematização por parte de Fabri, descrita acima por Hilmes, caracterizaria sua obra através do caráter fragmentário e errático tanto de seus temas quanto de seus textos⁷⁴. Leia-se, por exemplo, o trecho abaixo, tirado justamente de “Präliminarien zu einer Theorie der Literatur” (“Preliminares a uma teoria da literatura”) – texto que Campos cita no já referido “Da tradução como criação e como crítica”:

„Was sagt dieser Satz?“ – Solange sich diese Frage stellen und beantworten läßt, liegt ein unvollkommener Satz vor.

Je vollkommener ein Satz, desto dunkler.

Die Klarheit eines Satzes hängt davon ab, daß sich das, was er sagt, auch anders sagen läßt: von seiner Nicht-Notwendigkeit also ...

(Anders sagen läßt sich nur das Nicht-Gesagte.)

Der vollkommene Satz ist reine Satzgestalt.

Er sagt nicht, er schweigt. [...]

Der vollkommene Satz ist sein Sinn, das heißt, er hat keinen. [...]

Die vollkommene Darstellung vernichtet, was sie darstellt.

Weshalb sich der vollkommene Satz auch nicht übersetzen läßt.

Übersetzung setzt voraus die Ablösbarkeit des Sinns vom Wort.

Der Ort der Übersetzung demnach: die Diskrepanz zwischen dem Gesagten und dem Gesagten. [...]

Sie lebt von der Defizienz des Satzes [...].

Das Wesen der Kunst ist Tautologie; ihre Werke *bedeuten* nicht, sondern *sind*.

Unmöglich, noch zwischen der Darstellung und dem Darstellten zu unterscheiden!

Die Darstellung *sagt* die Darstellung. [...]

(FABRI 2000: 436-438; grifo meu)⁷⁵

⁷³ (“Sua sucinta obra possui uma surpreende proximidade com posições de Roland Barthes: em muitos assuntos Fabri está de acordo [também] com Adorno, apesar de não partilhar do trabalho sistemático deste [de Adorno] em arte, literatura e sociedade”).

⁷⁴ “In his essays on such disparate subjects as the medieval mystic Meister Eckhart, the sculptor Ernst Barlach, the Romantic political philosopher Adam Müller, and the institution of Carnival, Fabri expounded the idea of closing the gap between what he saw as primeval unity and modern consciousness.” (EGYPTIEN 2016: 298)

⁷⁵ (““O que quer dizer esta formulação?” – Enquanto for possível fazer e responder a essa pergunta, trata-se de uma formulação não absoluta.

Quanto mais absoluta uma formulação, menos clara.

A clareza de uma formulação depende de aquilo que ela diz poder ser dito também de uma outra maneira: ou seja, depende de sua não imprescindibilidade...

(Só é possível dizer de outra maneira o não dito.)

A formulação absoluta é pura *estrutura* frasal.

Ela não diz, ela cala. [...]

A formulação absoluta é seu sentido, ou seja, ela não *tem* nenhum. [...]

A representação absoluta anula o que ela representa.

É exatamente por isso que não é possível traduzir a formulação absoluta.

Tradução parte do pressuposto da separação entre sentido e palavra.

O *espaço* da tradução é, por isso: a discrepância entre o dito e o dito. [...]

Como já referido no início deste capítulo, é precisamente pelo caráter mais aporístico (para os estudos de tradução) do pensamento de Fabri que Campos se interessa: traça sua teoria tradutória a partir de um pensamento que, em princípio, nega a potência (e até a possibilidade) da tradução. Campos parte de todos os pressupostos apresentados por Fabri, mas deduz deles justamente o caminho contrário ao da falha essencial e inelutável atribuída por Fabri à prática tradutória. Na impossibilidade, a possibilidade. No áporo, o caminho.

No mesmo volume da revista *Augenblick* onde fora (re)publicado o “Präliminarien zu einer Theorie der Literatur” de Fabri, Campos encontra (cf. CAMPOS 2011: 31) o ensaio de outro membro do grupo renano, bastante afim ao primeiro: Max Bense.

Com formação nas áreas de Filosofia, Matemática, Geologia, Química e Física, Max Bense foi, como Fabri, um influente teórico de e em seu tempo, mas, diferente deste, continua presente nos debates teóricos alemães e estrangeiros contemporâneos, especialmente nas áreas da semiótica, da poesia concreta internacional e da *computer art*. Foi especialmente popular no Brasil devido à sua promoção das artes brasileiras de vanguarda, exercendo grande influência sobre a literatura e as artes plásticas do país nas décadas de 60 e 70, principalmente, época em que publica *Brasilianische Intelligenz: eine cartesianische Reflexion* (1965), livro no qual fundem-se o desenvolvimento de suas teorias e as reflexões que tecia na época acerca das obras de artistas como Clarice Lispector, Décio Pignatari, Lucio Costa, Lygia Clark, Guimarães Rosa, Volpi, Haroldo e Augusto de Campos.

Sua tentativa de aparelhar o pensamento estético crítico com a linguagem das ciências biológicas e da matemática, e, conseqüentemente, seu ímpeto na busca de leis que supostamente regeriam as artes e seriam passíveis de avaliação minimamente verificável, apontam ambos para o pensamento unificador ou totalizante buscado por Bense em sua *Zeichentheorie* (“teoria dos signos”) (cf. WERNER 1990: 17). Ou, como afirmaria Campos no texto “Umbral para Max Bense”, publicado como uma espécie de introdução a uma edição brasileira do autor, *Pequena estética* (1971): “[Bense] [a]spira, para sua estética, o status da ciência e vê nela o corretivo para o “palavrório especulativo” da crítica de arte e o “irracionalismo pedagógico” das academias” (CAMPOS

Ela existe da deficiência na formulação [...].

A essência da arte é tautologia; suas obras não *significam*, mas *são*. Impossível diferenciar a representação da coisa representada! A representação *diz* a representação. [...])”

2003: 15; grifo meu). João Cabral de Melo Neto apresenta esse gesto cartesiano do autor na abertura do célebre poema “Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961”, publicado em *Museu de tudo*: “Enquanto com Max Bense eu ia / como que sua filosofia / mineral, toda esquadrias / do metal-luz dos meio-dias, / arquitetura se fazia” (MELO NETO 1994: 371).

Da longa e multifacetada obra de Bense, interessa-nos especialmente nesta tese o texto retomado por Campos em “Da tradução como criação e como crítica”: “Das Existenzproblem der Kunst” (“A questão da existência da arte”, “A questão-existência da arte”). Nele, leem-se as seguintes teses:

Es gibt daher für uns kein Problem der modernen Kunst, es gibt für uns nur ein Problem der Kunst überhaupt, das große Existenzproblem der Kunst in der Zivilisation [...]. Wir haben also Grund genug, den klassischen, ontologischen Begriff von „ästhetischer Realität“ **durch einen modernen, semantischen zu ersetzen, durch den der „ästhetischen Information“**. „Ästhetische Realität“ ist also kein Gegenstand, **sondern Information** [...] (nur das „Gemachte“ kann im vollen Sinne des Worts „gegenständlich“ sein). Und davon abgesehen, daß die ästhetische Nachricht wie jede Nachricht **aus Zeichen, aus ästhetischen Zeichen gebaut ist** und jeder ästhetische Prozeß, wie wir seit Morris sagen, **ein Zeichenprozeß ist** [...] (BENSE 1965: 269-270; grifo meu)⁷⁶

Bense frisa no texto em questão a natureza inerentemente semiótica (“a mensagem estética [...] é construída de signos, de signos estéticos”) da arte verbal⁷⁷. Em outras palavras, frisa a centralidade do *material* linguístico na obra de arte verbal. Como Fabri, Bense não entende o texto literário como uma obra que *fale sobre* algo, e sim como obra que linguisticamente (em sua fisicalidade, como quer Campos, ou seja, no material verbal) *seja* algo, *faça* linguisticamente algo. Seguindo esse raciocínio, o ponto central do texto literário estaria especificamente no modo como ele foi elaborado, em sua “informação estética”, não necessariamente em seu tema ou em sua informação semântica; no *como*, não no *o quê*. Surge para Bense a questão da ““fragilidade” da “informação estética”, que seria “inseparável de sua realização singular”” (CAMPOS 2011: 16). Justamente essa dependência absoluta que o texto literário teria para Fabri e Bense dos signos que o formam – e que levariam à “rua sem saída” (cf. IDEM 2011: 15) da

⁷⁶ (“Portanto não existe, para nós, uma questão da arte moderna; existe para nós somente uma questão da arte em geral [de qualquer tempo], a grande questão da existência da arte na civilização [...]. Por isso temos motivos suficientes para substituir o conceito clássico e ontológico da “realidade estética” por um moderno e semântico, o conceito da “informação estética”. “Realidade estética” não é, portanto, matéria, e sim informação [...] (só o “feito” pode ser “material” no sentido profundo da palavra). E isso sem contar que a mensagem estética, como toda mensagem, é construída de signos, de signos estéticos; e que todo processo estético, como se diz desde Morris, é um processo sógnico [...]).”

⁷⁷ Poesia, prosa literária – os “textos criativos” na acepção de Campos (cf. CAMPOS 2011: 134).

intraduzibilidade, também absoluta – torna-se ironicamente, como já afirmado, o ponto de apoio mais importante dessa primeira teoria tradutória de Campos: a exigência da *recriação*. Se o texto literário só *é* nos signos que o formam em determinada língua, resta ao tradutor criar (recriar) um texto que só *seja* nos signos que o formarão em outra língua, um texto que se estruture autônoma e profundamente nas possibilidades de outra língua, só guardando relação de “reciprocidade” (cf. IBIDEM: 34) com o texto original. A carga semântica das palavras seria apenas – para usar outra vez as palavras de Campos – “baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora” (CAMPOS 2011: 34).

A “sentença absoluta” (ou “formulação absoluta”) de Fabri e a “informação estética” de Bense ocupariam então o papel de ‘elo’ entre o pensamento linguístico e o pensamento tradutório haroldianos, tornando-se ambos, o linguístico e o tradutório, um pensamento só. E assim se mantiveram nas quatro décadas seguintes.

Nesse ponto da argumentação, importa trazer brevemente as considerações de Campos sobre como, concretamente, esse tipo de “empresa recriadora” isomórfica da sentença absoluta e da informação estética aconteceria em um texto.

Os elementos que, para Campos, constituiriam a realização linguística da sentença absoluta ou da informação estética são os elementos da *fisicalidade* ou *materialidade* do texto literário – em outras palavras, “o próprio signo” (IDEM). Campos segue e especifica, no texto de 1962, o que caracterizaria “o próprio signo”: as “propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por “signo icônico” aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota” (IBIDEM).

Em 1991, Campos associa sucintamente em seu *Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfigidor* a fisicalidade do texto literário à “função poética” de Jakobson (“aquela função que promove a “autorreferencialidade”, a “palpabilidade”, a “materialidade” dos signos linguísticos” [CAMPOS 2011: 48]). No texto retrospectivo de 1987, no qual faz um panorama de seus (até então) 25 de reflexão teórica, Campos dá mais alguns elementos para o entendimento da fisicalidade do texto literário:

Traduzir a iconicidade do signo implicava recriar-lhe a “fisicalidade”, a “materialidade mesma” (ou, como diríamos hoje, as propriedades do significante, abrangendo este, no meu entender, tanto as formas fono-prosódicas, e grafemáticas da expressão, como as formas gramaticais e retóricas do conteúdo). Estas formas, por definição, seriam sempre formas significantes, uma vez que o parâmetro semântico (o significado, o conteúdo),

embora deslocado da função dominante que lhe conferia a chamada tradução literal, termo a termo, não era vanificado (esvaziado), mas, ao contrário, constituía-se por assim dizer num horizonte móvel, num virtual “ponto de fuga”: “a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora” (como eu então escrevi). (IDEM: 17)

É possível depreender de seus apontamentos que *o material linguístico inserido em um determinado contexto semântico* constituiria a fisicalidade do texto literário. Ou seja, nem apenas o material linguístico abstrato, sem relação com um texto, nem apenas o contexto, sem relação com aquela realização linguística específica. Em termos mais concretos: uma aliteração em /g/ em um determinado texto (tomemos como exemplo o verso goetheano traduzido e comentado por Campos em *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* [CAMPOS 2005: 181-189], “grau, grämlich, griesgram, greulich, Gräber, grimmig” [GOETHE 1977: 207]) não é simples repetição de som – é, muito mais, um elemento que traz novos sentidos ao sentido semântico; *elemento que, desde que inserido em um determinado contexto, colabora no sentido semântico ao invés de apenas veiculá-lo*. São, como quer Campos, formas significantes.

Daí sua centralidade na tradução de textos literários. Os elementos linguísticos da fisicalidade do texto (entre eles, as instâncias retóricas de aliteração, assonância e demais usos programáticos do material linguístico) deixam de ser, para Campos, um arcabouço de truques supérfluos que um autor insere ou tira de seu texto para ‘embelezá-lo’, e tornam-se parte inseparável do texto literário.

No entanto, o uso inicial do termo *isomorfismo*, a teorização a partir das premissas de Fabri e Bense e, principalmente, o entendimento de que alguns elementos seriam ‘intrínsecos’ ao texto literário escancaram o caráter essencialista do texto “Da tradução como criação e como crítica”, como Silene Moreno aponta em *Ecos e reflexos: a construção do cânone de Augusto e Haroldo de Campos a partir de suas concepções de tradução* (cf. MORENO 2001: 105; 108-109; 135). Segundo Moreno, esse essencialismo ou traços dele estariam presentes até nos textos mais radicais do autor, que não teria levado às últimas consequências os preceitos derridianos que integra às suas reflexões a partir de meados da década de 70 (cf. MORENO 2001: 127) nem mesmo quando apregoa o caráter luciferino da tradução, “não desconstruindo, de fato, o original como **detentor de uma verdade** a ser **resgatada** pela tradução” (IDEM: 128; grifo meu). Em outras palavras, “[c]olocando-se explicitamente como “radical”, a estratégia adotada por Haroldo de Campos, no entanto, tenta “**recuperar**” os procedimentos “**poéticos**” do

original [...] Na proposta de Haroldo de Campos, a “usurpação” coexiste [...] com a preocupação de “responder” ao original, **recuperando os elementos que lhe são supostamente intrínsecos** [...] o que torna sua postura teórica não tão inovadora como aparenta.” (IBIDEM: 147-148; grifo meu).

Como já apontado no subcapítulo 1.1.1.a, apesar de partir de certos pressupostos do isomorfismo e do paramorfismo de Campos ao formular meu conceito de configuração rítmica, não entendo a análise textual (que precede e guia uma tradução) como uma simples ‘*identificação*’ de elementos da materialidade do texto literário, e sim como uma *interpretação* da materialidade do texto literário (interpretação válida na medida em que for internamente coerente; porém sempre interpretação idiossincrática, nascida da fusão de horizontes).

Uma vez aventada por Campos a possibilidade de entrever no texto literário aquilo que chamou de elementos de sua ‘fiscalidade’, interessa-nos nesta tese 1) saber se seria possível propor a interpretação de certas *recorrências* no modo de organização desses elementos de fiscalidade em determinado recorte de textos, e 2) estruturar um modo de sistematicamente *descrever as recorrências de organização textual* ali interpretadas para, a partir delas, 3) traduzir textos literários. Em linhas gerais, é isso o que pretendi com o conceito de configuração rítmica tal qual apresentado anteriormente em “Primeiro capítulo: ferramentas de caça – a configuração rítmica no processo tradutório”.

2.1.2. Outros caminhos de Haroldo de Campos na tradução criativa

Como já mencionado anteriormente, seria possível afirmar que, após esse primeiro texto teórico de fôlego, Campos desenha uma única e longa linha de reflexão tradutória que se complexifica e radicaliza continuamente, “à qual novos referenciais teóricos foram sendo gradativamente incorporados” (COSTA; GUERINI; MELO 2019: 7) – no mínimo até o texto “Transluciferação mefistofáustica” (cf. FLORES 2016: 14), mas provavelmente ainda além, até seus últimos textos (cf. MORENO 2001: 139-145). Assim, seus grandes referenciais teóricos são raramente descartados ao longo dos anos – Fabri, Bense, Pound, Jakobson, Benjamin –, e sim ressignificados, extremados, postos em contraposição com novos teóricos ou novos textos (cf. IDEM: 95; 125).

Apesar de delimitar, em grande parte, minhas referências a Campos nesta tese aos seus primeiros passos teóricos, creio que possa ser de algum interesse acadêmico um *breve* panorama de suas investigações tradutórias nas décadas seguintes.

Longe de propor qualquer estudo detalhado dos seus 40 anos de teorização documentada⁷⁸ ou de propor uma análise cronológica obra a obra de seus textos teóricos, limito-me a pontuar, em poucas páginas, três elementos que me parecem significativos ao conjunto e que poderiam introduzir o leitor pouco experimentado a questões que julgo centrais no pensamento tradutório de Campos. São elas:

⁷⁸ Os que se interessarem por um trabalho detalhado dessa natureza podem recorrer, por exemplo, à tese de doutorado de Silene Moreno, *Ecos e reflexos: a construção do cânone de Augusto e Haroldo de Campos a partir de suas concepções de tradução* (UNICAMP, 2001); à revista *CIRCULADÔ – Tradução como criação e crítica* (Ano IV – Nº 5 – setembro 2016); ou ao volume recentemente organizado por Andréia Guerini, Simone Homem de Mello e Walter Costa, *Haroldo de Campos: tradutor e traduzido* (Perspectiva, 2019).

- a) A oposição (ou melhor: complementariedade) de teses de Benjamin e Jakobson;
- b) A quebra da hierarquia original-tradução – que pode ser lida como uma radicalização de ideias do texto de 1962 (onde ainda havia uma relação textual de equidade “paralela, autônoma porém recíproca” [CAMPOS 2011: 34] entre original e tradução) em direção à relação luciferina da tradução para com o original (IDEM: 113);
- c) E, por fim, a formulação propriamente dita do conceito de *transcrição* – apesar de sabermos que, encarado o pensamento tradutório haroldiano como um *continuum*, a gênese do conceito seria muito anterior ao seu registro textual.

2.1.2.a) A metafísica de Benjamin & a física de Jakobson

O próprio Campos é quem originalmente articula Benjamin e Jakobson no par “metafísica” e “física” do traduzir, respectivamente (cf. CAMPOS 2011: 18). Para entender tal oposição (e sua importância no pensamento tradutório haroldiano) se faz necessário, primeiro, expor em linhas gerais a leitura de Campos dos dois autores.

No ano de 1962, quando apresentou o texto “Da tradução como criação e como crítica” e formulou o isomorfismo, Haroldo de Campos ainda não conhecia (cf. CAMPOS 2011: 17) dois ensaios que viriam a se tornar centrais em suas investigações tradutológicas nas décadas seguintes: o “On Linguistic Aspects of Translation” de Roman Jakobson e o “Die Aufgabe des Übersetzers” de Walter Benjamin (1892-1940). Mais do que ‘centrais’, os ensaios se tornaram – desde que lidos em oposição complementar – a confirmação de suas teses de 1962 e a base a partir da qual pôde ampliá-las, aprofundá-las e radicalizá-las nas décadas seguintes.

A leitura dos dois estudos fundamentais que acabo de mencionar, um procedente da área de filosofia da linguagem, outro do campo da ciência linguística aplicada à poética, teve

para mim o sabor de um verdadeiro *hasard objectif*, de uma surpreendente confirmação (por antecipação) daquilo que minha prática de tradutor de poesia (uma prática radical, compartilhada por Augusto de Campos e Décio Pignatari) me levava a excogitar no plano reflexivo da teoria.

(IDEM)

Benjamin publica “Die Aufgabe des Übersetzers” em 1923 como prefácio à sua tradução do volume *Tableaux parisiens* de Charles Baudelaire (1821-1867). Quando escreve o texto “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora” em 1987, Haroldo de Campos afirma que dois pontos específicos no ensaio de Benjamin lhe foram mais produtivos na confirmação e na ampliação de seu texto de 1962: a) o papel da “comunicação” na obra de arte verbal (*Dichtung*) e b) o arquétipo da “língua pura” (cf. CAMPOS 2011: 22-24).

Segundo Campos, algumas das teses que deduzira em 1962 de suas leituras de Fabri e Bense – mais notadamente o entendimento da “sentença absoluta” (Fabri) e da “informação estética” (Bense) como elemento essencial ao texto literário, em detrimento da centralidade do conteúdo semântico – seriam teses que ele veria confirmadas durante a leitura do ensaio de Benjamin, ainda que este tenha partido de pressupostos e formulações bastante diferentes⁷⁹. O importante, no entanto, é comum a Campos e Benjamin: não num suposto ‘conteúdo’ – e, no caso de Campos, nem puramente na ‘forma’ – estaria o elemento central do texto literário, e sim no *modo de significar* (*Art des Meinens* [BENJAMIN 2010: 212]), na *forma significante* (CAMPOS 2011: 24) do texto.

De fato, Benjamin começa por questionar o caráter “comunicativo” da “obra de arte” (*Kunstwerk*) ou da “forma artística” (*Kunstform*). [...] Afirma quanto à obra de arte verbal (*Dichtung*): “sua essência não é a comunicação, não é a asserção” (*Ihr Wesentliches ist nicht Mitteilung, nicht Aussage*). A partir desta colocação principal, passa a definir como “características da má tradução” (de poesia): a) a inessencialidade (que decorre da preocupação com o conteúdo); b) a inexatidão (que decorre da inapreensão do que é essencial, daquilo que está além do conteúdo comunicável, ou seja, *das Unfassbare, Geheimnisvolle, Dichterische* – o inaferrável, o misterioso, o “poético”). Donde a sua conclusão, em modo quase aforismático, quanto à má tradução: “uma transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (*eine ungenaue Übermittlung eines unwesentlichen Inhalts*). (CAMPOS 2011: 22-23).

Como Campos aponta na passagem acima, Benjamin proporia com uma “insistência, aparentemente tautológica” (IDEM: 22) o caráter secundário do elemento comunicativo da obra de arte verbal – ou, como intui no texto de 1962, antes de ler o ensaio de Benjamin, “[o elemento comunicativo como] apenas e tão-somente a baliza

⁷⁹ No entanto, apesar das diferenças gritantes entre o Benjamin pré-marxista e o Max Bense das décadas de 50 e 60, este reconhece em Benjamin “o maior estilista da língua alemã moderna” (BENSE apud CAMPOS 2011: 25).

demarcatória do lugar da empresa recriadora” (IBIDEM: 34). Disso *não* se deduz que o caráter comunicativo da obra de arte verbal é inexistente, e sim que ele estaria *submetido* a um outro elemento, que moldaria e daria caráter de fisicalidade à linguagem: os já citados *modo de significar* (*Art des Meinens* [BENJAMIN 2010: 212]) benjaminiano e *forma significante* (CAMPOS 2011: 24) haroldiana.

É difícil não flagrar uma grande semelhança entre os dois conceitos citados acima, assim como é também difícil não flagrar a grande diferença entre o caráter quase místico das formulações do Benjamin pré-marxista (e fascinado pela cabala) e o vocabulário ‘laico’ ou cientificista de Campos, herdado, como se apontará mais adiante, do linguista Jakobson. Sobre o lugar secundário dos aspectos comunicativos da obra de arte verbal no pensamento de Benjamin – assim como sobre seus ecos no pensamento de Campos –, Susana Kampff Lages afirma em seu *Walter Benjamin: tradução e melancolia* o que se segue:

Sua interpretação [interpretação de Campos acerca do comentário benjaminiano das traduções hölderlinianas de Sófocles] destaca um aspecto que, valorizado pelo estruturalismo dos anos de 1960 e 1970 e reinterpretado pelas reflexões pós-estruturalistas, está **presente no texto benjaminiano, sobretudo em suas principais reflexões sobre a linguagem: uma tendência a tentar definir o “poético” como aquilo que escapa à comunicação de conteúdos meramente informativos, ou então a ultrapassa.** Para apoiar sua diferenciação entre um plano da comunicação como transmissão de significados e um outro, especificamente poético, ligado à forma de construção de significados, **Haroldo de Campos interpreta a negação, por parte de Benjamin, da importância do fator comunicativo nas obras literárias como equivalente à noção da função poética de Jakobson e à de informação estética de Max Bense.** (LAGES 2007: 188; grifo meu)

Ou seja: se, segundo a leitura de Benjamin por parte de Campos, o elemento central ao texto literário não está naquilo que se comunica, e sim no modo específico como algo se comunica, então o tradutor de textos literários teria como tarefa criar *a partir de um texto de uma língua* um *outro* modo específico de comunicar um *outro* algo em *outra* língua. A noção de alteridade ou outridade passa, assim, a caracterizar a natureza do processo tradutório, e substitui a noção tradicional do ‘mesmo’ (a tradução como modo de dizer o ‘mesmo’ em duas línguas) que embasara por séculos o entendimento do processo tradutório. A relação de alteridade entre os dois textos se manteria como uma *relação tradutória* na medida em que houvesse *modos correlatos* de comunicar entre os dois textos em questão (ou, como quer Campos, modos paralelos, autônomos e recíprocos [cf. CAMPOS 2011: 34]). A natureza desses modos correlatos de comunicar dependeria das concepções tradutórias de cada tradutor (no caso de Campos, na década de 60, ela

seria isomórfica, como já apontado anteriormente), o importante, no entanto, é que haver algum modo correlato ou recíproco de comunicar salvaria o processo tradutório de qualquer noção de liberdade total (ou seja, a criação no processo tradutório não é livre, tem balizas: o texto a ser traduzido).

Se o tradutor deve dedicar-se à criação de outra estrutura estética, mas sem perder de vista o original⁸⁰, como querem Benjamin e (o primeiro) Haroldo de Campos, então um tipo de *alteridade relacional* se torna chave para o entendimento do traduzir.

A segunda questão do ensaio de Benjamin que Campos indica como produtiva na confirmação e na ampliação de seu texto de 1962 é a questão da *língua pura* arquetípica no processo tradutório.

Em seu texto retrospectivo de 1987, Campos afirma que aquilo que ele chama de “metafísica em Benjamin” se mostraria o mais claramente justo nesse segundo ponto (cf. IDEM: 24). Partindo do pressuposto apresentado acima – do papel secundário do elemento comunicativo na tradução –, Benjamin afirma que a verdadeira tarefa do tradutor estaria muito além da mera criação de comunicação entre línguas. Sua tarefa seria, em primeira instância, a de ‘salvar’ (no sentido místico, cabalístico) *em sua própria língua* tudo aquilo que, *na língua do texto de saída*, poderia ser intuído como pertencente à chamada *língua pura*: uma língua que é língua nenhuma⁸¹, que existe acima de todas como arquetipo e horizonte ao qual as demais tendem, mas nunca alcançam. A língua ideal, utópica, última.

Worin kann die Verwandtschaft zweier Sprachen, abgesehen von einer historischen, gesucht werden? In der Ähnlichkeit von Dichtungen jedenfalls ebensowenig wie in derjenigen ihrer Worte. Vielmehr beruht alle überhistorische Verwandtschaft der Sprachen darin, **daß in ihrer jeden als ganzen jeweils eines, und zwar dasselbe gemeint ist, das dennoch keiner einzelnen von ihnen, sondern nur der Allheit ihrer einander ergänzenden Intentionen erreichbar ist: die reine Sprache.** [...] Bei den einzelnen, den unergänzten Sprachen nämlich ist ihr Gemeintes **niemals in relativer Selbständigkeit** anzutreffen, wie bei den einzelnen Wörtern oder Sätzen, sondern vielmehr in stetem Wandel begriffen, **bis es aus der Harmonie all jener Arten des Meinens als die reine Sprache herauszutreten vermag. So lange bleibt es in den Sprachen verborgen.** (BENJAMIN 2010: 212; grifo meu)⁸²

⁸⁰ “Die Übersetzung ist eine Form. Sie als solche zu erfassen, gilt es zurückzugehen auf das Original. Denn in ihm liegt deren Gesetz als in dessen Übersetzbarkeit beschlossen.” (BENJAMIN 2010: 204).

⁸¹ É interessante pensar nos ecos do ideal de *língua pura* (via Benjamin, Wittgenstein ou idealistas alemães, por exemplo) no trabalho de certos autores do pós-guerra, como Paul Celan ou Ingeborg Bachmann.

⁸² (Tradução de Susana Kampff Lages: “Onde se deveria buscar a afinidade entre duas línguas, abstraíndo-se de um parentesco histórico? Certamente não na semelhança entre obras poéticas, nem tampouco na semelhança entre suas palavras. Toda afinidade suprahistórica entre as línguas repousa no fato de que, em cada uma delas, tomada como um todo, uma só e a mesma coisa é visada; algo que, no entanto, não pode ser alcançado por nenhuma delas, isoladamente, mas somente na totalidade de suas intenções reciprocamente complementares: a pura língua ou linguagem [Sprache]. [...] Pois, nas línguas tomadas

Benjamin traça assim uma espécie de parentesco entre todas as línguas através daquilo que as uniria: todas *tenderiam* à intenção de expressar o *mesmo*, que, no entanto, não se expressa de fato em nenhuma delas individualmente. Esse *mesmo* ao qual todas as línguas tendem só encontraria morada na língua pura – e é justamente esse *mesmo* inalcançável o que o tradutor teria como tarefa maior produzir em sua tradução.

Intuindo, no texto de saída, os traços da língua pura, o tradutor tentaria (fadado sempre à falha) libertar *em sua própria língua* os traços da língua pura que jaziam *presos* nesse texto de saída. No entanto, a língua utópica será em Benjamin sempre, por definição, língua inalcançável – língua adiada. Em outras palavras, o que Benjamin impõe ao tradutor e à operação tradutória é a tarefa impossível.

Haroldo de Campos comenta que o “aspecto “esotérico”, “platonizante”, “idealista” deste Benjamin pré-marxista, fascinado pela cabala e pela hermenêutica bíblica” (CAMPOS 2011: 25) levou diversos comentadores a apontarem uma suposta “metafísica do inefável” (IDEM) em seu pensamento tradutório, ao menos em seus escritos até meados da década de 20. Susana Kampff Lages afirma em seu *Walter Benjamin: tradução e melancolia* que tal aspecto metafísico foi apontado de modo recorrente na bibliografia acerca do “Die Aufgabe des Übersetzers” (cf. LAGES 2007: 164), e destaca, por exemplo, leituras como a de George Steiner sobre uma suposta “metaphysic of translation” (cf. STEINER 1998) que se concretizaria em teses como a da “multiplicidade das línguas em oposição a uma hipotética ou potencial unidade de Deus, cuja existência com frequência é expressa como essencialmente lingüística [...], como em grande parte das correntes da cabala judaica” (LAGES 2007: 164); ou, ainda, a leitura de Antoine Berman, que perceberia no texto de Benjamin uma “essência platônica” (IDEM) que “determinará [...] a “visada metafísica”” (IBIDEM) de uma teoria tradutória que, segundo Berman, representaria uma etapa necessária, porém ainda não totalmente lograda, do pensamento tradutório: a etapa “tendencialmente sublimatória” (cf. LAGES 2007: 164).

A essa “metafísica do inefável” benjaminiana, Haroldo de Campos opõe aquilo que lhe seria supostamente o oposto complementar, a outra face de Janus: a “física” laica

isoladamente, incompletas, aquilo que é visado nunca se encontra de maneira relativamente autônoma, como nas palavras e frases tomadas isoladamente; encontra-se em constante transformação, até que da harmonia de todos aqueles modos de visar ele consiga emergir como pura linguagem. Até então, permanece oculto nas línguas.” [BENJAMIN 2010: 213]).

do linguista Roman Jakobson, concretizada no texto “On Linguistic Aspects of Translation”, publicado mais de 35 anos após “Die Aufgabe des Übersetzers”.

Lançado em 1959, o curto ensaio “On Linguistic Aspects of Translation” se tornou um texto-chave tanto na área da linguística quanto nos estudos tradutórios modernos. Nele, o linguista russo propõe brevemente a tese de que o sentido de um signo seria, mais do que uma relação direta com a ‘realidade’, um fato semiótico (“semiotic fact” [JAKOBSON, 1971: 260]).

O sentido de um determinado signo se daria em contraposição aos sentidos dos demais signos daquele mesmo código linguístico, a partir de uma espécie de *tradução* dentro de uma mesma língua (tradução intralingual [IDEM: 261]). Assim, o autor afirma, por exemplo, que entendemos sem grandes problemas palavras referentes a seres e objetos mitológicos, aos quais obviamente nunca tivemos ou teremos acesso ‘real’ (“We never consumed ambrosia or nectar and have only a linguistic acquaintance with the words *ambrosia*, *nectar*, and *gods* - the name of their mythical users; nonetheless, we understand these words and know in what contexts each of them may be used” (IBIDEM: 260). Mesmo em palavras tão simples quanto “queijo” (que, curiosamente, Jakobson usa como exemplo para se opor frontalmente à proposição de Bertrand Russell, segundo o qual “no one can understand the word ‘cheese’ unless he has a nonlinguistic acquaintance with cheese” [RUSSELL apud JAKOBSON 1971: 260]), Jakobson afirma que *não* bastaria “conhecer o queijo não linguisticamente” para saber o que é a palavra queijo. A experiência de comer ou de apontar um pedaço de queijo não bastaria para que um hipotético sujeito sem código linguístico entendesse a palavra “queijo”, já que ele não saberia se a palavra se refere unicamente ao alimento que tem naquele instante à sua frente, a qualquer ocorrência daquele alimento, a qualquer alimento feito de leite, a qualquer alimento (carnes, massas, alimentos derivados do leite, folhas etc), a qualquer pacote e assim por diante, *ad absurdum* (“Mere pointing will not teach us whether *cheese* is the name of the given specimen, or of any box of camembert, or of camembert in general, or of any cheese, any milk product, any food, any refreshment, or perhaps any box irrespective of contents” [JAKOBSON 1971: 260]). Faltar-lhe-iam os meios para delimitar ou recortar – e entender – a experiência física. E segue Jakobson, então, concluindo que o sentido de qualquer palavra – seja ela queijo, espírito, deuses, pedra – só pode ser um sentido linguístico, um sentido que se dê *dentro* de um código linguístico e em contraposição às demais palavras desse código: o sentido de um signo só poderia ser um fato semiótico (IDEM).

A esse processo de compreensão de um signo através dos demais signos do código linguístico (“rosa: flor da roseira; gênero tipo da família das rosáceas” [CAMPOS 2011: 19]) Jakobson chama, como afirmado acima, de “tradução intralingual” (JAKOBSON 1971: 261). Essa é, no entanto, apenas *uma* das três modalidades que o autor propõe para o entendimento processo tradutório. As três seriam “tradução intralingual”, “tradução interlingual” e “tradução semiótica” (IDEM), que o autor define da seguinte maneira:

We distinguish three ways of interpreting a verbal sign: it may be translated into other signs of the same language, into another language, or into another, nonverbal system of symbols. These three kinds of translation are to be differently labeled:

1) Intralingual translation or *rewording* is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language.

2) Interlingual translation or *translation proper* is an interpretation of verbal signs by means of some other language.

3) Intersemiotic translation or *transmutation* is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems.

(IDEM)

Tal acepção pouco ortodoxa do termo *tradução* abre novas possibilidades à linguística, à teoria da tradução e aos estudos literários, e talvez sua radicalidade explique a posição paradigmática desse breve ensaio de Jakobson nas respectivas áreas.

No entanto, o que especificamente mais interessa Haroldo de Campos no ensaio de Jakobson é aquilo que o autor deduz dessas premissas tradutórias.

Partindo da própria afirmação de que em princípio qualquer experiência cognitiva pode ser sim verbalizada em qualquer língua (JAKOBSON 1971: 263), e portanto passível de tradução interlingual de *qualquer* língua para *qualquer* língua através de paráfrases, explicações, detalhamentos (“dual forms like Old Russian *brata* are translated with the help of the numeral: ‘two brothers’“ (IDEM)]; Jakobson contrapõe a tese de que em “trocadilhos, sonhos, mágica”, “naquilo que se poderia nomear mitologia verbal” e “acima de tudo, em poesia” (IBIDEM: 265) o pressuposto da traduzibilidade anteriormente defendido já não teria validade. Nos poemas, nos trocadilhos e nas demais estruturas de “mitologia verbal”, as estruturas linguísticas se tornariam princípio constitutivo do texto (cf. JAKOBSON 1971: 266), não mais simples veículos do sentido, tornando assim, em princípio, impossível a tradução desse tipo de textos.

Syntactic and morphological categories, roots, and affixes, phonemes and their components (distinctive features) - in short, any constituents of the verbal code - are confronted, juxtaposed, brought into contiguous relation according to the principle of similarity and contrast and carry their own

autonomous signification. Phonemic similarity is sensed as semantic relationship. The pun, or to use a more erudite, and perhaps more precise term - paronomasia, reigns over poetic art, and whether its rule is absolute or limited, **poetry by definition is untranslatable.**
(IDEM; grifo meu)

Jakobson apresenta, no entanto, uma solução para o impasse da intraduzibilidade de textos literários: a transposição criativa. Afirmando que *apenas* através da transposição criativa (intra-lingual, inter-lingual ou inter-semiótica) seria possível traduzir um texto literário, Jakobson representa para Campos a confirmação (involuntária) das teses apresentadas por este no texto “Da tradução como criação e como crítica”. O isomorfismo formulado por Campos antes de ter acesso ao ensaio de Jakobson seria a concretização da tese de transposição criativa inter-lingual, visto que justamente os aspectos apontados por Jakobson como essenciais ao texto literário (e não passíveis de tradução na acepção tradicional da palavra tradução: transporte de uma língua à outra) ocupam o centro da operação isomórfica – quais sejam: os “constituents of the verbal code” (IBIDEM), a “Art des Meinens”(BENJAMIN apud CAMPOS 2011: 24) a “materialidade” do signo linguístico (CAMPOS 2011: 48), a “informação estética” (BENSE apud CAMPOS 2011: 16) ou a “sentença absoluta” (FABRI apud CAMPOS 2011: 16).

O encontro (ou confronto) entre a suposta metafísica tradutória de Benjamin e a suposta física tradutória de Jakobson, somado às reflexões iniciais de Campos no texto “Da tradução como criação e como crítica”, teria o papel de prover o autor de uma base sólida para os caminhos que toma na teoria tradutória nas décadas seguintes. Não seria exagero afirmar que inclusive proposições muito posteriores, como a transluciferação (que subverte as metáforas celestes benjaminianas, radicalizando a quebra da hierarquia original-tradução) ou a transcrição (que enfatiza o caráter criativo do processo tradutório), têm sua gênese no encontro entre “Die Aufgabe des Übersetzers”, “On Linguistic Aspects of Translation” e “Da tradução como criação e como crítica”.

2.1.2.b) Quebra da hierarquia original-tradução: proposta luciferina & luciferida

Dentre as muitas nomenclaturas criadas por Haroldo de Campos para o processo tradutório⁸³, merece especial destaque neste capítulo a *transluciferação mefistofáustica* por trazer à tona alguns elementos centrais de um dos períodos mais fecundos da obra teórica de Campos: o chamado “momento de transgressão”, terceira das quatro fases delineadas por Silene Moreno⁸⁴ na trajetória do autor⁸⁵.

Como já apontei anteriormente, uma das leituras possíveis do conjunto da obra teórica de Campos é a de um caminho contínuo – aprofundado, complexificado e radicalizado ao longo dos anos (cf. COSTA; GUERINI; MELO 2019: 7; cf. MORENO 2001: 86-87), mas ainda assim uma só busca. A formulação da transluciferação (em 1981 no texto “Transluciferação mefistofáustica”, que integra o livro *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*) corresponde a um momento de acentuação de alguns elementos encontrados já na palestra de 1962, “Da tradução como criação e como crítica”, em especial o elemento de não submissão da tradução frente ao original.

Quando afirma em 1962 que a tradução de textos literários seria uma espécie de criação paralela, Campos já abre o caminho para a radicalização dessa ideia no início da década de 80, visto que desloca, em 62, o tradutor e sua tradução da posição à qual são habitualmente confinados – a posição de servitude ou servidão frente a um original (cf. IDEM: 57) – e lhes abre a possibilidade de equidade, a possibilidade de autonomia “recíproca” (IBIDEM: 34) entre original e tradução. Tenta-se, enfim, *equilibrar* nesse primeiro momento a hierarquia original-tradução – o que já é bastante radical para o início da década de 60.

⁸³ Em compilação de Silene Moreno: “[...] além de “recriação” e “transcrição”, presentes com mais frequência em seus artigos, são utilizados ainda: “transluciferação” (1978a: 7), “hiper-tradução” (1981 b: 182), “transconfiguração” (ibid.: 196), “transtextualização” (ibid.: 200), “transfusão” e “vampirização” (ibid.: 208), “transparadisação” (1985b/1987a: 54), “transmutação” (ibid.: 71), “reinvenção” (1986b/1994b: 190), além de verbos como “tresler”, “tresluzir” (em relação ao procedimento de Pound), “hipertraduzir” (1978b: 11) e “transluzir” (ibid.: 17). Nomeia ainda [ainda] “transblanco” a “operação tradutora” que organiza para traduzir o poema “Blanco”, de Octavio Paz (1986b/1994b: 185).” (MORENO 2001: 127)

⁸⁴ Neste subcapítulo específico, apoio-me largamente nos questionamentos propostos por Silene Moreno em sua impressionante tese de doutorado sob orientação de Rosemary Arrojo, *Ecossistemas e reflexos: a construção do cânone de Augusto e Haroldo de Campos a partir de suas concepções de tradução* (UNICAMP, 2001).

⁸⁵ As quatro fases aventadas por Silene Moreno seriam “O momento inicial: a proposta (1957-1963)”, “O segundo momento: a consolidação (1964-1971)”, “O terceiro momento: a transgressão” (1974-1986) e “O quarto momento: a radicalização (1987-1998)”. (cf. MORENO 2001)

No entanto, o que Campos aventa em 1981 com a tese da “transluciferação” é já a radicalização desse elemento, propondo, ao invés da equidade entre original e tradução, a *derrubada* em sentido teológico do original – a usurpação luciferina ou satânica do original/criador:

Flamejada pelo rastro coruscante de seu Anjo instigador, a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei “transluciferação” (CAMPOS 1981: 209)

A operação ou “desmemória parricida” haroldiana buscaria, na obliteração potencial do original, “transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução” (CAMPOS 2011: 71-72), destroná-lo.

Susana Kampff Lages afirma no artigo “Walter Benjamin, tradutor de Baudelaire” (2007) que, nesta fase do pensamento tradutório de Haroldo de Campos, “para existir, toda tradução deve necessariamente realizar uma diabólica operação de esquecimento do texto original” (LAGES 2007b: 241). Através desse ataque frontal ao paradigma central da imensa maioria das teorias tradutórias ocidentais (sejam elas tradicionais ou de vanguarda), ou seja, do ataque à primazia ou à autoridade do texto original frente ao texto traduzido, o pensamento tradutório de Campos parece atingir “o ápice da sua radicalidade” (FLORES 2016: 14)⁸⁶.

Campos procuraria, ainda, que essa operação “parricida” se desse sem “culpa luciferina” (CAMPOS apud MORENO 2001: 236), visto que tal ímpeto se justificaria por uma “hiperfidelidade”, uma “fidelidade à re-doação da forma” (retomando, nisso, a “Treue in der Wiedergabe der Form” benjaminiana [BENJAMIN 2010: 220]). Justificar-se-ia, enfim, por ser “capaz de captar as “afinidades eletivas” entre original e texto traduzido através de uma hiperfidelidade estranhante, melhor definível como “fidelidade à redoação da forma”” (CAMPOS 2011: 29).

Estranha, no entanto, que justamente em um de seus momentos mais radicais Campos escolha retomar um termo como “fidelidade” (ainda que, claro, o use de maneira diferente da tradicional, transformando-o em “hiperfidelidade”). Estranha que ele justifique suas opções tradutórias a partir de uma noção tão tradicional quanto a de que haveria um elemento estável e inerentemente poético no original, um “núcleo”⁸⁷ – ecoo

⁸⁶ Na nomenclatura de Silene Moreno, essa radicalidade escala ainda mais no período de 1987 a 1998 (cf. MORENO 2001: 139)

⁸⁷ Como argumenta Silene Moreno: “A estratégia de leitura derridiana transforma a concepção tradicional de significado, a partir da desestabilização de que nele existe uma origem clara e demarcável, um centro e uma presença, independentes do leitor e das interpretações que faz. Como Derrida afirma, “não existe

aqui, como Silene Moreno, a nomenclatura de Derrida (cf. DERRIDA apud MORENO 2001: 77), autor ao qual, segundo Moreno, Campos teria se dedicado nesse período específico⁸⁸ – núcleo ao qual o tradutor teria acesso e ao qual poderia se referir à guisa de justificativa tradutória. Marcelo Tápia afirma em artigo no *Haroldo de Campos, Tradutor e Traduzido* (2019) que a reflexão de Campos “distancia-o daqueles que entendem a tradução como uma operação regida pela “fidelidade” ao significado do texto, ainda que se possa constatar, em suas traduções [...] um nível bastante elevado de correspondência com os originais em seu plano de conteúdo.” (TÁPIA 2019: 137). O afastamento de uma suposta “fidelidade” em sentido tradicional e a aproximação a uma suposta “hiperfidelidade” (cf. CAMPOS 2011: 29) – movimento que teria até esse ponto uma coerência interna – parece se tornar incoerente quando somado às desconstruções derridianas. Não há como pensar em hiperfidelidade a algo quando esse algo é essencialmente sem essência⁸⁹, quando “não existe nenhum núcleo intacto e nunca existiu” (DERRIDA apud MORENO 2001: 77). Mais do que isso, não há como se propor avaliar e justificar objetivamente um texto, descobri-lhe elementos intrínsecos que justificariam avaliar uma determinada tradução como boa e outra como má. Após Derrida, a avaliação (possível) de uma tradução só pode se dar a partir do estabelecimento – frágil, temporário – de pressupostos comuns entre leitor e tradutor, e da coerência interna do tradutor com seu próprio projeto tradutório – sua aproximação ou seu afastamento daquilo que propõe a si mesmo realizar. À parte a existência de eventuais erros resultantes do desconhecimento linguístico do tradutor, a avaliação de uma tradução é necessariamente tautológica.⁹⁰

O que se percebe nas formulações teóricas de Campos – de modo geral, em todo o percurso teórico de Campos – é uma espécie de *fé* (se já estamos no campo semântico

nenhum núcleo intacto e nunca existiu [...] [”]. As conseqüências dessas considerações para a tradução são inevitáveis. Se não há um “centro” que se instaura como verdade no texto, seu significado não está “imune à leitura e à mudança de contexto” (Arrojo, 1993: 75). Se não existe um “núcleo intacto” no original, é porque tal “núcleo” vai ser deslocado em cada leitura realizada por leitores com diferentes objetivos, com diferentes visões de mundo. A inexistência de um “núcleo”, ou seja, de um centro estável e demarcado no texto, impede a possibilidade de leituras únicas e desvinculadas do contexto.” (MORENO 2001: 77-78).

⁸⁸ Bastante citado em textos de Campos de meados da década de 70 a meados da década de 80 (cf. MORENO 2001: 127).

⁸⁹ “Permito-me [...] discordar de autores que enfatizam a associação entre a teorização dos Campos e a desconstrução, como fazem, por exemplo, Bassnett (apud Gentzler, 1993: 192) e Lages (1996: 200). Apesar de o próprio Haroldo de Campos apontar, em entrevista a Lages (1998: 1), suas “afinidades” com o pensamento derridiano, a proposta teórica de “transcrição” ainda guarda resquícios logocêntricos, como venho sugerindo.” (MORENO 2001: 128)

⁹⁰ Em muitos momentos desta tese, avalio como negativas certas práticas tradutórias que não levam em conta os mecanismos de repetição linguística e como positivas outras propostas tradutórias atentas a tais mecanismos – no entanto, à parte eventuais erros irreconciliáveis nascidos de desconhecimento linguístico de um tradutor, minha avaliação negativa ou positiva de uma proposta tradutória (ou a avaliação de qualquer pessoa) só se sustenta caso o leitor partilhe de meus pressupostos.

religioso da transluciferação mefistofáustica) em um núcleo de elementos intrínsecos ao texto literário, supranacionais e suprahistóricos (o que a “função poética” de Jakobson lhe parece confirmar); e, ainda, *uma fé na possibilidade de acessá-lo*.

Paulo Oliveira corrobora, em seu artigo “Benjamin, Derrida e Wittgenstein: forma e percepção de aspectos na tradução” (2010), a leitura de uma concepção tradicional de linguagem na base da obra teórica de Haroldo de Campos. No artigo em questão, Oliveira aponta que Campos (em especial – mas não só – o primeiro Campos, que propõe o conceito de isomorfismo) pressupõe a existência de e o acesso a um núcleo poético do texto de saída, que o tradutor-poeta reformularia no texto de chegada, de modo que original e tradução não teriam “necessariamente a mesma forma (empírica), [mas] teria[m] (seria[m]) uma de igual valor, i.e., onde as relações entre as partes fossem iguais.” (OLIVEIRA 2010: 212). Desse modo, “pode-se afirmar que, apesar de todo o caráter vanguardista na concepção poética em questão, ela mobiliza a tradicional concepção referencialista de linguagem, de caráter essencialista.” (IDEM).

Oliveira segue sua argumentação propondo três indícios do que afirmava acima acerca da existência e do acesso ao núcleo poético de um texto: 1) Campos, assim como Benjamin (de *Die Aufgabe des Übersetzers*), não esclarece de que modo exatamente o tradutor chegaria ao reconhecimento do *modo de significar (Art des Meinens)* do texto de saída, pressupondo talvez que o bom tradutor simplesmente *saberá* chegar de alguma forma a esse reconhecimento (cf. IBIDEM: 213); 2) em Campos, a relação isomórfica pressupõe a possibilidade de um funcionamento *igual*⁹¹ de textos *diferentes* (texto de saída e texto de chegada) (cf. OLIVEIRA 2010: 213); e 3) assim como Benjamin e Wittgenstein teriam formulado instâncias mediadores e ideais entre texto de saída e texto de chegada (a língua pura e a forma lógica, respectivamente) que proveriam *valores absolutos* para a avaliação de uma tradução, Campos tem como instância de valoração das traduções “as características que definem o poético em si, com base nas quais poderá então realizar a assim-chamada tradução da forma” (IDEM), características que “definem o que é poético ou não [...], dados, inerentes ao original” (IBIDEM).

A noção em Campos de uma poeticidade inerente ao texto de saída, que seria passível de tradução correta e tradução incorreta, é apresentada em numerosos exemplos por Silene Moreno:

⁹¹ Noção relativizada mais tarde com o termo paramorfismo, que descreveria uma relação de funcionamento *paralelo* ou *análogo* entre textos; noção – como já afirmado em outros subcapítulos – mais afim à que proponho para as traduções a partir da interpretação da configuração rítmica textual.

Colocando-se explicitamente como “radical”, a estratégia adotada por Haroldo de Campos, no entanto, tenta “recuperar” os procedimentos “poéticos” do original: de Hagege, o tradutor procura “extrair as metáforas encasuladas nos ideogramas” (1989/1993c: 19) e, no Canto da *Ilíada*, busca “estabelecer uma correspondência verso a verso com o original (ou seja, obter, em português, o mesmo número de versos do texto grego)” (1991/1994c: 14). [...] Na tradução do Gênesis, procura “redesenhar o jogo fonossemântico do original” (1984a/1993a: 27); tenta “reter” a “cumplicidade de ressonâncias que perpassa na poesia bíblica”, julgando ter “recuperado” a “imagem precedente” desse original (ibid.: 29) [...] Na proposta de Haroldo de Campos, a “usurpação” coexiste, como se pôde notar, com a preocupação de “responder” ao original, recuperando os elementos que lhe são supostamente intrínsecos [...] [,] à interferência no texto traduzido, por ele defendida, subjaz a busca por uma fidelidade aos aspectos “poéticos” supostamente inerentes ao original, o que torna sua postura teórica não tão inovadora como aparenta.
(MORENO 2001: 147-148)

Ou seja, nota-se que mesmo em meio a todo o ímpeto luciferino e à “desmemória parricida” (CAMPOS 1981: 209), mesmo em meio à *hybris* satânica, Campos ainda busca salvar ou redimir elementos *do original*, ser-lhe hiperfiel – busca, enfim, uma redenção bastante angélica de um núcleo poético do original, sua redenção no texto traduzido⁹². Seria possível dizer que a tradução luciferina proposta nos paratextos do livro *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* se torna, pelo contrário, prática tradutória luciferida – e o original segue, apesar de tudo, reinante; goetheanamente “gloriosa [“majestosa”, “senhoril”] como no primeiro dia [da criação]” (“herrlich wie am ersten Tag” [GOETHE 1977: 14]).

O que talvez explique, ao fim e ao cabo, a altíssima qualidade das traduções de Haroldo de Campos.

2.1.2.c) Transcrição: alguns apontamentos

No entanto, foi através do conceito de *transcrição* que Haroldo de Campos exerceu maior impacto nos estudos tradutórios brasileiros – fonte aparentemente

⁹² Silene Moreno aponta que Campos chega a fazer, em entrevista, uma diferenciação entre dois processos de tradução propostos por ele, a saber: a *transcrição* e a *reimaginação*. Campos afirma que a segunda seria mais parafrásica (cf. MORENO 2001: 145) e, portanto, mais independente, mais livre de validações através do original. Talvez, então, na reimaginação o impulso teórico luciferino tenha de fato se concretizado em prática luciferina, usurpatória.

inesgotável de artigos, ensaios e, claro, traduções nos meios editorial e universitário, mesmo quase 20 anos após a morte de Campos.

O termo foi utilizado pelo autor nos mais diversos contextos, o que torna difícil defini-lo com precisão (cf. GESSNER 2016: 144). Thelma Médici Nóbrega afirma que “não é descabido dizer que “hiperfidelidade” é outro nome para a “transcrição”” (NÓBREGA 2006: 253). O próprio Campos, trazendo de modo subjacente muitos dos conceitos retomados até aqui (a função poética de Jakobson, a sentença absoluta de Fabri, a informação estética de Bense), declara em 1987 que “A tradução como transcrição é o pôr em poesia da poesia. [...] entendo por transcrição a operação que traduz, no poema de chegada, a coreografia da “**função poética**” jakobsoniana surpreendida e desocultada no poema de partida.” (CAMPOS 2011: 60-62; grifo meu). Da mesma forma, aquilo que Jakobson entendia por “creative transposition” (JAKOBSON 1971: 266) e aquilo que Benjamin entendia por “Umdichtung” (BENJAMIN 2010: 224) parecem ser sinônimos da “transcrição” haroldiana (“[...] reencontro-me com Jakobson e com Walter Benjamin na concepção da tradução de poesia como transcrição, *creative transposition*, *Umdichtung* (“transpoetização”)” [CAMPOS 2011: 29]).

No entanto, Haroldo de Campos utiliza pela primeira vez (cf. MORENO 2001: 111) o termo transcrição no artigo “Píndaro, hoje”, ainda na década de 60 (em 1967). Nessa primeira ocorrência do termo, Campos afirma que o texto transcrito a partir de Píndaro seria um texto “para os que se interessam por um texto de poesia como poesia, [...] [pela] **função poética** do texto” (CAMPOS apud MORENO 2001: 111).

É interessante notar a coerência entre ambas as afirmações, em que pesem os 20 anos que as separam. O que talvez não fique claro em um primeiro momento, no entanto, principalmente na afirmação de 1967, é em quê exatamente a transcrição diferiria do conceito proposto quatro anos antes, o isomorfismo. Nota-se em ambos os conceitos uma grande atenção aos aspectos estruturais do texto, ao signo linguístico, apesar de essa atenção ter sido embasada em Fabri e Bense no caso do isomorfismo, e em Jakobson no caso da transcrição.

A chave para essa questão parece estar no elemento apresentado no subcapítulo anterior, a saber: a transluciferação mefistofáustica.

Se Haroldo de Campos constrói seu pensamento teórico através de revisões e alargamentos do que havia proposto anteriormente (cf. COSTA; GUERINI; MELO 2019: 7;

cf. MORENO 2001: 95; cf. IDEM: 125), é possível pensar a transcrição haroldiana como fruto de dois movimentos: 1) da radicalização do isomorfismo (ou, como nomeado depois, paramorfismo) e 2) da suposta quebra luciferina de hierarquia entre original e tradução (quebra formulada a partir da leitura do ensaio benjaminiano). Assim, ao fim e ao cabo, seria possível afirmar que tal (suposta) *quebra de hierarquia* presente no conceito de transcrição seria uma radicalização da *equidade* entre original e tradução, equidade que havia sido proposta quando da formulação do isomorfismo.

Parece-nos que essa leitura da transcrição como resultado da radicalização tanto do isomorfismo quanto de determinada leitura do ensaio de Benjamin se sustenta pela referência constante de Campos aos mesmos conceitos e autores lidos nas décadas de 50 e 60 (primeiro Pound, Bense, Fabri, Jakobson, Benjamin), que formariam uma espécie de eixo ao qual Campos traria sempre novos conceitos, novos autores (Derrida, Eco) que complexificariam tal eixo sem, no entanto, desfazê-lo. Os textos de Jakobson e Benjamin estão intimamente ligados aos conceitos de isomorfismo e paramorfismo porque, apesar de Campos ter lido ambos os autores apenas *depois* de ter formulado o isomorfismo, os textos de ambos os autores lhe serviram, como já afirmado, de *confirmação* ou *validação* do isomorfismo. Concretamente, corrobora a proposição acima o fato de, por exemplo, Haroldo de Campos afirmar em entrevista publicada em 1988 (concedida a Thelma Médice Nóbrega e Giana Maria Gandini Giani) o que se segue:

A lei de compensação vige no caso: um efeito perdido aqui, pode ser ganho acolá, explorando-se as latências e possibilidades da língua do tradutor, que deve ser exposta ao impulso violento da língua estranha (como gosta de salientar **Walter Benjamin**, citando Rudolf Pannwitz), ao invés de ser timoratamente preservada desse abalo transgressor. Quanto à fidelidade, já Walter Benjamin ressalta, como “característica da má tradução” (de poesia), **a mera “transmissão inexata de um conteúdo inessencial”**. Na “transcrição”, ao invés de uma fidelidade pobre e equivocada e um mero conteúdo ou significado de superfície, busca-se uma “hiperfidelidade”, que aspira a dar conta **não apenas desse conteúdo de comunicação** (que lhe serve de bastidor ou pano de fundo), mas ainda da própria **semantização das categorias sintáticas e morfológicas, da semantização de que também se imanta o nível fônico de um poema**, como **Jakobson** costumava enfatizar, referindo-se à tradução de poesia, que ele só julgava possível em termos de *creative transposition* (‘transposição criativa’).
(CAMPOS 2011: 138)

Ou seja, no final da década de 80, imerso em leituras desconstrucionistas (Derrida começou a ser citado em trabalhos de Campos já em meados da década de 70 [cf. MORENO 2001: 127]), Campos prefere fundamentar sua argumentação *acerca da transcrição* tendo como pano de fundo aqueles mesmos conceitos trabalhados na década de 60: “função poética” jakobsoniana, “língua pura” benjaminiana, “informação semântica”

bensiana. Na mesma entrevista, ao ser questionado sobre o recomendaria de mais essencial a um tradutor iniciante, responde:

Se se quiser dedicar à tradução poética, será decisivo que **considere o exemplo paradigmático de Ezra Pound**, que, segundo expressão de George Steiner, está para a tradução de poesia em nosso tempo como o cubismo para o pintor moderno. **Ler, no plano teórico, os textos básicos de Walter Benjamin e de Roman Jakobson**. Mas, sobretudo: ler, o mais que possa, a poesia dos “inventores” e dos “mestres” das várias épocas e literaturas. Estudar, ecumenicamente, quantas línguas o fascinem... A linguagem – dizia Emerson – “é poesia fóssil”. “A mais morta das palavras foi algum dia uma figura brilhante”.

(CAMPOS 2011: 145-146)

Some-se aos dois exemplos acima mais um, de 1987, texto no qual Campos retrospectivamente apresenta alguns dos elementos centrais de seu pensamento tradutório até aquele momento (excerto já citado em outro ponto da tese, mas aqui retomado pela força da formulação de Campos):

Nesta altura da exposição [1987]: a) **reencontro-me com Jakobson e com Walter Benjamin na concepção da tradução de poesia como transcrição**, *creative transposition, Umdichtung* (“transpoetização”); b) na caracterização da tradução poética por seu *modus operandi*, não como mera tradução do significado superficial, mas **como uma prática “paramórfica”** voltada para o redesenho da “**função poética**” (Jakobson), do *Darstellungsmodus*, “modo de re-presentar” (ou de “encenar”) a *intentio* do original; esta operação, em Benjamin, corresponde a uma “parafiguração” (*Anbildung*), capaz de captar as “afinidades eletivas” entre original e texto traduzido através de uma hiperfidelidade estranhante, melhor definível como “fidelidade à redação da forma” (*Treue in der Wiedergabe der Form*); c) finalmente, na teoria benjaminiana vejo ratificada por antecipação minha concepção da “matriz aberta” do original, como uma nova maneira, deliberadamente paradoxal, de encarar a gradação de translatabilidade dos textos poéticos (“quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação”, – **escrevi em meu ensaio de 1962**).

(CAMPOS 2011: 29-30)

O excerto acima, no qual o autor esclarece o conceito de *transcrição* a partir de Jakobson, Benjamin e formulações como “prática paramórfica”, parece fortalecer 1) tanto a leitura da obra teórica de Campos como um *continuum*; 2) quanto a percepção do conceito de transcrição como radicalização do isomorfismo – afinal, os autores e textos acima citados são justamente os que tiveram para Campos o papel de “uma surpreendente confirmação (por antecipação) daquilo que minha prática de tradutor de poesia [...] me levava a excogitar no plano reflexivo da teoria” (CAMPOS 2011: 18; citado anteriormente).

De que forma e até que ponto essa radicalização teórica se reverteu de fato em radicalidade de prática tradutória – essas questões foram já discutidas no subcapítulo anterior.

2.2.

Ritmo e paralelismo:

três autores e um ponto de partida para uma
definição de ritmo em textos literários

2.2.1. Paralelismo: *parallelismus membrorum*

Após encontrar, na formulação de Haroldo de Campos acerca do isomorfismo/paramorfismo, uma exigência de atenção do tradutor à *fisicalidade* do texto literário, um segundo passo para a formulação da configuração rítmica era a *sistematização* desses elementos da fisicalidade textual sob a égide de uma definição de ritmo no texto literário. Ou seja, o segundo passo era a descrição e a categorização desses elementos, de modo que se organizasse a partir delas um sistema de trabalho tradutório baseado na configuração rítmica interpretada no texto que se vai traduzir.

Concluí que através do conceito de *paralelismo* se chega a uma solução viável para tal questão – porém não através da acepção tradicional do paralelismo, que descreve um fenômeno muito preciso e já estabelecido na bibliografia de teoria literária; e sim através de outras três acepções heterodoxas do termo.

Com isso não suponho que Haroldo de Campos tinha em mente conceitos de paralelismo ou de ritmo ao formular seu isomorfismo. Seu pensamento tradutório seguia outros objetivos e cruzou outros caminhos, não os que pretendo propor nesta tese.

A proposta de tradução a partir da interpretação da configuração rítmica de um texto, tal qual elaborada no primeiro capítulo desta tese, é, ao fim e ao cabo, uma proposta de caráter operacionalizável⁹³. Ela pressupõe uma sistematização de trabalho com os textos literários que, em princípio, poderia ser posta em prática por qualquer sujeito linguisticamente competente no par de línguas em questão – de modo que, como já

⁹³ É verdade que Campos, por sua vez, reivindica também certo caráter operacionalizável ou didático quando propõe um “laboratório de textos”, no qual traduções seriam feitas em equipe – haveria ao menos um sujeito competente no par linguístico e um artista, e cada um poderia colaborar em uma determinada etapa do processo tradutório (cf. CAMPOS 2011: 46). Tenho críticas, no entanto, à ideia de que a figura do *artista* teria algum tipo de acesso privilegiado aos elementos estéticos do texto de saída.

mencionei anteriormente, não partilho do pressuposto haroldiano de que “para traduzir eficientemente poesia, é quase um pré-requisito ser poeta” (CAMPOS 2011: 145).

Pretendo, neste capítulo, apresentar primeiramente uma acepção mais amplamente aceita do termo paralelismo. Em seguida, apresento três acepções heterodoxas do termo, acepções essas que foram formuladas nos séculos XVIII, XIX e XX pelos autores Herder, Hopkins e Jakobson, respectivamente. A partir dessas três propostas e da noção de configuração rítmica deduzida delas, pretendo formular as questões que foram centrais para a conceituação da configuração rítmica tal qual apresentada no capítulo um desta tese.⁹⁴

Maria Lichtmann afirma que o termo *parallelism* foi primeiramente utilizado na língua inglesa (à qual faço aqui referência por ter sido nessa língua que o conceito mais influente de paralelismo foi formulado, como se verá adiante⁹⁵) nas áreas da astronomia e da geometria, e relativamente tarde: apenas no século XVII (cf. LICHTMANN 1989: 4). Somente no século seguinte, após 1753, o termo inglês começou a ser utilizado na área da literatura, particularmente como referência a uma obra escrita em latim e publicada naquele ano, no qual o termo latino análogo *parallelismus* foi mobilizado para a leitura do texto bíblico. Refiro-me às palestras *Praelectiones Academicae de Sacra Poesi Hebraeorum* (1753) de Robert Lowth (1710-1787), que o autor vinha formulando desde pelo menos 1741.

Nessas palestras, Robert Lowth⁹⁶ – bispo anglicano, professor de Poesia na Universidade de Oxford, estudioso da *Bíblia* – apresenta o conceito de *parallelismus*

⁹⁴ Os próximos subcapítulos (“2.2.1. Paralelismo: *parallelismus membrorum*”, “2.2.2. Paralelismo em textos teóricos de Herder”, “2.2.3. Paralelismo em textos teóricos de Hopkins” e “2.2.4. Paralelismo em textos teóricos de Jakobson”) repetem diversas citações textuais utilizadas já no subcapítulo “1.1.1. Definindo a configuração rítmica”. Isso se explica pelo fato de o subcapítulo 1.1.1 pressupor uma apresentação resumida das acepções de paralelismo, acepções que só são de fato discutidas com vagar nos subcapítulos 2.2.1, 2.2.2, 2.2.3 e 2.2.4. Parece-me que tanto a apresentação resumida quanto as apresentações aprofundadas (e os leitores desta tese) ganham muito em termos de clareza com a retomada direta dos teóricos (retomada sempre mediada, no entanto, por minhas paráfrases, como não poderia deixar de ser em uma tese de doutorado).

⁹⁵ Apesar de já haver desde Aristóteles (385-323 a.C.) referências a um fenômeno semelhante (nos textos gregos, é claro), como se nota em sua *Retórica* (cf. BACH; GALLE 1989: 36).

⁹⁶ “Lowths Arbeiten über die hebräische Poesie und insbesondere über den *parallelismus membrorum* blieben nicht ohne Auswirkungen in Europa. Herder zeigte sich in seiner Schrift „Vom Geist der ebräischen Poesie” sehr beeindruckt, und auch in der deutschen Theologie wurde Lowths Untersuchung rezipiert und ihrerseits zum Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen gewählt. So übertrug z. B. de Wette in seinem in mehreren Auflagen erschienenen „Commentar über die Psalmen” (1. Aufl. 1811) den *Parallelismus* auch auf den Rhythmus und den Reim, und bereits vorher kam es zu einem fruchtbaren Gedankenaustausch zwischen Lowth und dem deutschen Bibelforscher Johann David Michaelis, dessen Bemerkungen zu Lowths ursprünglich in lateinischer Sprache verfaßten Vorlesungen über die Poesie der Hebräer bei der

membraorum, propõe três subdivisões para o termo e o proclama elemento central da estruturação de parte significativa do texto bíblico. Há nisso uma grande virada para a área de estudos das escrituras: o texto bíblico passa então a ser entendido como *texto*, como construto linguístico, e o paralelismo de sua estrutura passa a ser tomado como elemento *estético* (cf. IDEM: 44)⁹⁷ – movimento que poderia ser entendido já como um eco de certas correntes do Iluminismo nos estudos bíblicos (cf. BACH; GALLE 1989: 32). Ainda que Lowth não tenha sido o primeiro a observar o fenômeno no texto bíblico⁹⁸, foi seu estudo o que propiciou a virada acima referida, visto que sua obra excedeu os limites da área de estudos bíblicos e chegou a exercer grande impacto cultural no público letrado europeu como um todo.

A publicação das palestras latinas em 1753, a tradução que Lowth publica do *Livro de Isaías* (com um texto preliminar e muitas notas) em 1778 e a tradução para o inglês de suas palestras (traduzidas por George Gregory) em 1787 firmam e ampliam a importância do termo *parallelism* nos estudos bíblicos e, por extensão, nos estudos literários.

Concretamente, o que Lowth afirma acerca do *parallelismus membraorum* em suas palestras é o que se segue (na tradução inglesa de Gregory):

The poetical conformation of the sentences, which has been so often alluded to as characteristic of the Hebrew poetry, **consists chiefly in a certain equality, resemblance, or parallelism between the members of each period**; so that in two lines (or members

englischen Übersetzung von 1787 mitabgedruckt wurden. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts wurde Lowths Theorie in Deutschland noch immer als vollgültig akzeptiert und seine wesentlichsten Erkenntnisse haben selbst Eingang gefunden in die von Alex Preminger herausgegebene Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.” (KÜPER 1988: 52; [“Os trabalhos de Lowth sobre a poesia hebraica e em especial sobre o *parallelismus membraorum* não ficaram sem eco na Europa. Herder se mostrou bastante impressionado [por eles] em seu “Vom Geist der ebräischen Poesie”; também na teologia alemã a pesquisa de Lowth teve recepção, sendo tomada, por sua vez, como ponto de partida para novas pesquisas. Assim, por exemplo, de Wette transpôs o paralelismo em [conceito de] ritmo e [de] rima também em seu “Commentar über die Psalmen” (1ª edição em 1811), que contou com várias edições; e mesmo antes disso já houve um fecundo diálogo entre Lowth e Johann David Michaelis, estudioso alemão da Bíblia, cujas observações acerca das palestras de Lowth sobre a poesia dos hebreus, palestras originalmente editadas em latim, foram impressas junto da tradução inglesa de 1787. Em meados do século passado, a teoria de Lowth ainda era integralmente reconhecida na Alemanha; e suas concepções mais centrais foram até mesmo integradas [aos pressupostos] da Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics editada por Alex Preminger.”])

⁹⁷ Andreas Wagner aponta que a apreensão de uma estética ou poética do texto bíblico é válida, apesar de alheia às preocupações dos redatores de textos do acádio, egípcio e hebraico antigos (cf. WAGNER 2007: 1-2)

⁹⁸ Inka Bach e Helmut Galle afirmam que já havia registros desse fenômeno em textos judaicos da Idade Média, ainda que no período não se empregasse tal termo (cf. BACH; GALLE 1989: 33). Christoph Küper aponta que já havia também pesquisas relacionadas a esse fenômeno em trabalhos comparativos entre o texto bíblico hebraico do Velho Testamento e a poesia popular finlandesa (cf. KÜPER 1988: 53) antes do trabalho de Lowth, apesar de nenhum ter alcançado a ampla difusão deste. Outros autores anteriores a Lowth e que se destacaram no trabalho menos ou mais sistemático com o fenômeno seriam, por exemplo, Johannes Buxtorf (1564-1629) e Christian Schöttgen (1687-1751).

of the same period) **things for the most part shall answer to things**, and **words to words**, as if **fitted to each other by a kind of rule or measure**. This **parallelism has much variety and many gradations**; it is sometimes more accurate and manifest, sometimes more vague and obscure: it may however, on the whole, be said to **consist of three species**.

(LOWTH 1787: 259; grifo meu)

Ou seja, Lowth entende como *parallelismus membrorum* (ou “paralelismo entre membros”) um conjunto de dois⁹⁹ versos no qual há algum tipo de “igualdade” ou, melhor, “semelhança” entre ambos; no qual “coisas respondem a coisas” e “palavras a palavras” de um verso em relação ao outro. Afirma, ainda, que tais versos podem se ligar em *parallelismus membrorum* de ao menos três maneiras diferentes (“três espécies”). De modo complementar, quando publica 25 anos depois sua tradução do *Livro de Isaías* e o texto introdutório que a acompanha, Lowth afirma de modo ainda mais concreto que:

The correspondence of one verse, or line, with another, I call parallelism. When a proposition is delivered, and a second is subjoined to it, or drawn under it, **equivalent, or contrasted with it, in sense**; or **similar to it in the form of grammatical construction**; these I call **parallel lines**, and the words or phrases, answering one to another in the corresponding lines, **parallel terms**. Parallel lines may be reduced to **three sorts; parallels synonymous, parallels antithetic, and parallels synthetic**.

(LOWTH 1778: x; grifo meu)

Haveria então uma relação de *correspondência* entre ambos os versos paralelos, de modo que o segundo verso poderia, em relação ao primeiro, ser-lhe 1) *semanticamente* equivalente ou 2) oposto, ou ainda 3) *gramaticalmente* similar. Seriam essas as três “espécies” de paralelismo – sinonímico, antitético e sintético (ou ‘construtivo’), respectivamente. Lowth segue e dá exemplos de cada tipo. Em relação aos versos paralelos *sinonímicos* (“which correspond one to another by expressing the same sense in different, but equivalent terms”), dá, entre diversos outros exemplos, o par “Honour Jehovah with thy riches; / And with the first-fruits of all thine increase” (Prov. iii. 9 [Lowth 1778: xi-xii]); em relação aos *antitéticos* (“when two lines correspond with one another by an opposition of terms and sentiments”), apresenta “A wise son rejoiceth his father; / But a foolish son is the grief of his mother” (Prov. x. 1 [IDEM: xvi]); e, por fim, em relação aos *sintéticos* (“where the parallelism consists only in the similar form of construction”), Lowth traz “Thou shalt sow, but shalt not reap; / Thou shalt tread the

⁹⁹ Bach e Galle afirmam, no entanto, que o fenômeno pode abarcar três ou até quatro versos, e que em tradições como a ugarítica os agrupamentos maiores são inclusive mais comuns (cf. BACH; GALLE 1989: 33-34). O próprio Lowth afirma mais adiante no texto introdutório à tradução do *Livro de Isaías* que é possível ter até cinco versos em relação paralelística, apesar de apontar que nesses casos as relações de modo geral não são tão claras ou diretas quanto nos pares de versos. (cf. LOWTH 1778: xiv-xvi)

olive, but shalt not anoint thee with oil; / And the grape, but shalt not drink wine” (Micah vi. 15 [IBIDEM: xix]).

Inka Bach e Helmut Galle afirmam que seria possível depreender ainda uma quarta espécie de paralelismo, o *climáctico*, no qual toma-se uma palavra do primeiro verso para, no segundo, complementar ou completar seu raciocínio (cf. BACH; GALLE 1989: 34), levá-lo adiante.

No contexto desta tese, o que mais nos interessa em relação às acepções consagradas do fenômeno do paralelismo é a noção de que em tais acepções *o paralelismo é um fenômeno estético fundamentalmente lógico* (cf. IDEM 1989: 34);¹⁰⁰ ou seja, define-se por uma estruturação de raciocínio ou de sentido, *e não necessariamente pela materialidade textual*¹⁰¹. Diversos intérpretes bíblicos (cf. LICHTMANN 1989: 4) resumizam por isso o *parallelismus membrorum* como “rima do pensamento” ou “rima lógica”.

E é justamente esse ponto – a oposição entre o paralelismo como fenômeno lógico, por um lado, e o paralelismo como fenômeno da materialidade textual, por outro lado – o que diferencia as acepções tradicionais de entendimento do paralelismo (fenômeno lógico) das três acepções heterodoxas que serão trabalhadas nos subcapítulos seguintes (fenômeno da materialidade textual). Herder, Hopkins e Jakobson, os três autores trazidos nas próximas páginas, partem do *parallelismus membrorum* de Lowth, utilizam o termo *paralelismo* em suas reflexões, mas propõem um modo muito mais amplo de entendimento do fenômeno. Cada um a seu modo, os três autores elevam o paralelismo à condição de elemento central da feitura poética, *e chegam a incluir fenômenos linguísticos como a assonância, a aliteração, as rimas e outros em seus entendimentos alargados do paralelismo*.

Em outras palavras, os três autores *rompem* de certa forma com o conceito de *parallelismus membrorum* de Lowth não tanto por recusarem as ocorrências textuais que Lowth entendia como paralelísticas – não as recusam -, e sim por *alargarem* o conceito de paralelismo a tal ponto que suas proposições já não podem ser entendidas a partir

¹⁰⁰ Fenômeno fundamentalmente lógico, apesar de a terceira categoria de Lowth, a do paralelismo sintético, ser dentre as três a categoria lowthiana mais afim às noções de materialidade linguística paralelística propostas depois por Herder, Hopkins e Jakobson.

¹⁰¹ Ainda que haja, segundo Bach e Galle, estudos das décadas de 70 e de 80 que tentam abordar o fenômeno de modo mais estrutural, a partir, por exemplo, da divisão dos versos em partes menores que teriam entre si uma contagem semelhante de consoantes (cf. BACH; GALLE 1989: 33)

apenas de Lowth – os três autores entram em contradição de termos com a definição muito exata, muito precisa de Lowth, que de modo algum englobaria fenômenos como rimas ou assonâncias.

É possível afirmar que os três autores, cada um a seu modo, entendem como ‘relações paralelísticas’ recorrências *linguísticas* dos mais variados tipos – sejam elas recorrências de vogais, de consoantes, de vocábulos, de orações inteiras. Ao ressurgirem sob a égide da repetição e da variação, tais recorrências seriam todas *paralelas* entre si: irmanar-se-iam, enfim, sob um amplo conceito de *paralelismo*.

Dediquemo-nos, então, ao paralelismo alargado, “artifício da poesia” (cf. HOPKINS 2006: 120), nas obras de Herder, Hopkins e Jakobson.

2.2.2. Paralelismo em textos teóricos de Herder

Johann Gottfried von Herder (1744-1803) é uma das figuras mais representativas da e na cultura germanófona do século XVIII, e seus textos – ensaios, resenhas, poemas, tratados – moldaram ativamente, como poucos, boa parte da poesia, da filosofia, da historiografia e da linguística em língua alemã nos séculos seguintes¹⁰².

Abrindo já mão, desde o início, de tentar dar contorno minimamente adequado a uma das figuras mais influentes da idade moderna, limito-me neste capítulo a observar um aspecto muito específico de sua volumosa obra: sua *defesa* da qualidade estética dos textos bíblicos em hebraico, defesa feita através, entre outras coisas, de uma abordagem idiossincrática do conceito de paralelismo, derivada do *parallelismus membrorum* de Lowth¹⁰³, porém estruturalmente diverso deste.

Andreas Wagner afirma que Herder foi uma figura central na virada pela qual os manuais poéticos europeus teriam passado no final do século XVIII: do caráter *prescritivo* das poéticas antigas e dos tratados retóricos desde Aristóteles, Horácio, passando por Cícero, Quintiliano, e até J.C. Scaliger; ter-se-ia chegado no final do século XVIII às

¹⁰² “Herder is a philosopher of the very first rank. Such a claim depends mainly on the intrinsic quality of his ideas, and I shall attempt to give a sense of that in what follows. But another aspect of it is his intellectual influence. This has been immense both within philosophy and beyond (far greater than is generally realized). For example, Hegel’s philosophy turns out to be an elaborate systematic extension of Herderian ideas (especially concerning God, the mind, and history); so too does Schleiermacher’s (concerning God, the mind, interpretation, translation, and art); Nietzsche is strongly influenced by Herder (concerning the mind, history, and morals); so too is Dilthey (in his theory of the human sciences); J. S. Mill has important debts to Herder (in political philosophy); Goethe not only received his philosophical outlook from Herder but was also transformed from being merely a clever but conventional poet into a great artist mainly through the early impact on him of Herder’s ideas; and this list could go on.” (FORSTER 2002: vii)

¹⁰³ Herder não nega o elemento lógico do paralelismo (“So wendet sie das Bild und zeigts von der Gegenseite. Sie wendet den Spruch und erklärt ihn, oder druckt ihn ins Herz: abermals Parallelismus” [HERDER 1782: 24]), mas adiciona a ele novos elementos centrais, como se verá adiante. (“Assim ela inverte a imagem e a mostra do lado contrário. Ela inverte o dito e o esclarece, ou o imprime firme no peito: mais uma vez, paralelismo”)

poéticas de caráter *descritivo-indutivo*, um pouco menos normativas, das quais Herder seria um importante representante – e justamente através de conceitos como o de paralelismo (cf. WAGNER 2007: 4). A partir da virada nos estudos bíblicos levada a cabo por Lowth quando da descrição do *parallelismus membrorum* como um elemento explicitamente estético, Herder encontra um caminho aberto para suas formulações bastante idiossincráticas do paralelismo como elemento *originalmente poético*¹⁰⁴.

Assim como Lowth (cf. BACH; GALLE 1989: 34), Herder também associa à noção de paralelismo os fenômenos primariamente lógicos ou semânticos. Isso fica claro em algumas passagens do primeiro diálogo do livro *Vom Geist der Ebräischen Poesie* (“Do espírito da poesia hebraica”), como a passagem na qual Eutyphron responde ao questionamento de Alciphron sobre a possibilidade de haver alguma beleza nos *sentidos* veiculados em estruturas paralelísticas (HERDER 1825: 35): Eutyphron lhe responde que as ‘partes’ paralelas nos textos hebraicos antigos justamente fortalecem, elevam e confirmam o sentido umas das outras (IDEM).

No entanto, a grande diferença entre Lowth e Herder estaria talvez no fato de Herder ter introduzido à noção de paralelismo certos aspectos materiais da língua (assonâncias, aliterações) e uma reavaliação da retórica poética tradicional (metros e gêneros textuais), que são entendidos ou como paralelismo em si (no caso dos aspectos naturais da língua) ou como estruturas poéticas construídas através de paralelismos (no caso dos metros e gêneros textuais), como se verá mais adiante neste subcapítulo, quando da citação do diálogo herderiano.

Apesar de na obra de Herder o paralelismo ser tomado como elemento estético e, mais do que isso, especificamente *poético*, ele não se justificaria apenas como elemento abstrato ou cerebral presente na estruturação dos textos (cf. IBIDEM: 6). Para Herder, o paralelismo seria, antes, um elemento fundado e justificado nos movimentos básicos da natureza, em seus movimentos originais ou primordiais (o pulsar do coração, o movimento consecutivo das ondas na areia e nas rochas¹⁰⁵) e justamente por isso seria

¹⁰⁴ Daniel Martineschen aponta, por exemplo, que é possível afirmar que Herder se distancia de uma “abordagem exclusivamente filológica e teológica da Bíblia, inscrita necessariamente no âmbito religioso e na tradição ancestral de exegese do texto sagrado. Esse afastamento da exclusividade da exegese teológica e uma valorização maior da forma poética se assemelha também à abordagem reconhecível, no contexto brasileiro, nas traduções que Haroldo de Campos faria dos textos bíblicos – respeitadas as diferenças de local e de tempo de onde falam Herder e Haroldo.” (MARTINESCHEN 2013: 25)

¹⁰⁵ “Für den Verstand allein dichtet die Poesie nicht, sondern zuerst und zunächst für die Empfindung. Und ob diese den Parallelismus nicht liebet? **Sobald sich das Herz ergießt, strömt Welle auf Welle, das ist**

central na poesia (entendida aqui como linguagem primordial dos povos¹⁰⁶). Através do paralelismo, o texto hebraico se torna, para Herder, exemplo da lógica original¹⁰⁷ do pensamento humano e da mais antiga poesia natural (*Naturpoesie*) em toda a criação (cf. HERDER 1825: 38-39); uma “poesia da infância de nossa raça humana” (IDEM: 43).

Em outras palavras, é possível afirmar que na obra de Herder a leitura estética do texto bíblico em hebraico não resulta de qualquer impulso tecnicista ou puramente estetizante, pelo contrário: trata-se de uma tentativa de aproximar as estruturas textuais bíblicas daquilo que o autor entendia por movimentos da natureza e da sensibilidade humana (cf. HERDER 1825: 24) e, justamente por isso, de *justificá-las* e *validá-las* como produto genuíno da ‘alma humana’ ante uma opinião pública que, de modo geral, desdenhava a suposta tautologia, repetição monótona ou rudimentariedade do fenômeno paralelístico¹⁰⁸. No século XX, Jakobson resumiria de modo bastante contundente a ‘tarefa’ herderiana de reabilitação estética do paralelismo:

Parallelismus. Es hat nie ausgeredt, hat immer etwas neues zu sagen. Sobald die erste Welle sanft verfließt, oder sich prächtig bricht am Felsen, kommt die zweite Welle wieder. Der Pulsschlag der Natur, dies Othemenholen der Empfindung ist in allen Reden des Affekts.” (HERDER 1782: 24; grifo meu; [“A poesia não verseja apenas para a razão, mas também e em primeiro lugar para o sentimento. E o quanto o sentimento ama o paralelismo! No momento em que o coração bate, que uma onda se segue a outra onda, temos aí paralelismo. Nunca se esgota, tem sempre algo novo a dizer. No momento em que a primeira onda docemente se esvai ou se esbate, esplêndida, no rochedo, vem de novo a segunda onda. O pulsar da natureza, esse respirar do sentimento, está em todos os discursos do afeto.”])

¹⁰⁶ O que Herder afirma em diversos textos – por exemplo, em “Wie die Philosophie zum Besten des Volkes allgemeiner und nützlicher werden kann” (1765): “In der ältesten Zeit der griechischen und römischen Republik war die Sprache des Schriftstellers und des gemeinen Volks einerlei: so gar der göttliche Homer redete Worte, die zu seiner Zeit Prosa waren, wie Blackwell zeigt, oder das Volk seiner Zeit sprach Poesie, wie sie jeder αἰδιόος sang.” (HERDER 1985: 133; [“No[s] tempo[s] antiquíssimo[s] da[s] república[s] grega e romana, a língua do escritor e a do povo comum era uma só: até mesmo o divino Homero dizia palavras que eram, em sua época, prosa, como apontado por Blackwell; ou então o povo de seu tempo falava poesia tal qual a cantada pelos αἰδιόος”]).

¹⁰⁷ “Poesie, wie sie in der Bibel ist, ist nicht zum Spaß, nicht zur entbehrlichen, müßigen Gemüts ergötzung [...]. Der poetische Ausdruck, die Art der Vorstellung und Wirkung war damals überall Natur”. (HERDER apud BUNTFUß 2012: 148-149; [“Poesia tal qual a que há na Bíblia não se presta ao [simples] divertimento nem [se presta] ao supérfluo e inútil deleite da mente [...]. A expressão poética, o modo de representação e de repercussão era, lá, sempre natureza.”]).

¹⁰⁸ Como afirma Martineschen, “Outro aspecto com relação às concepções herderianas de literatura **diz respeito ao tratamento dos aspectos estéticos do texto bíblico**. Para Herder, muitas partes do texto sagrado (em especial do Antigo Testamento) **são manifestações da poesia do povo hebreu da Antiguidade, característica ignorada ou rejeitada pela tradição exegética de seu tempo**. Tendo isso em vista, Herder dedica vários escritos a esse tema, entre eles *Vom Geist der ebräischen Poesie* [*Sobre o espírito da poesia hebraica*], de 1782, e o projeto de retradução do *Cântico dos cânticos* em *Lieder der Liebe* [*Canções de amor*], publicado em 1776, **que privilegiava um viés estético na leitura desse canto**” (MARTINESCHEN 2013: 24-25; grifo meu).

Ou ainda, nas palavras de Herder acerca das opiniões contrárias ao Velho Testamento:

“Der Grund der Theologie ist Bibel, und der Grund des N. T. ist das alte. Unmöglich verstehen wir jenes recht, wenn wir dieses nicht verstehen: denn Christenthum ist aus dem Judenthum hervorgegangen, der Genius der Sprache ist in beiderlei Büchern derselbe” (cf. HERDER 1782: xiii; [“A base da Teologia é a Bíblia, e a base do N.[ovo] T.[estamento] é o Antigo [Testamento]. É impossível compreendermos bem

Herder, ‘the great advocate of parallelism’ according to his own expression, **resolutely attacked the afterward repeatedly enunciated bias that ‘parallelism is monotonous and presents a perpetual tautology’ and that ‘if everything has to be said twice, then the first saying must have been only half achieved and defective’**. Herder’s [através das falas de Eutyphron no primeiro diálogo da primeira parte de *Vom Geist der Ebräischen Poesie*] succinct reply – ‘Haben Sie noch nie einen Tanz gesehen?’ [‘Será que o senhor nunca viu uma dança?’] – followed by a comparison of Hebrew poetry with such a dance, **transfers grammatical parallelism from the class of genetic debilities and their remedies into the proper category of purposive poetic devices**. (JAKOBSON 1966: 423)

Jakobson afirma, já dotado de uma nomenclatura própria do século XX, que através de um entendimento mais amplo do termo paralelismo haveria em Herder uma transformação do termo, que teria sido resgatado da categoria de falhas ou defeitos estilísticos para tornar-se “categoria adequada de dispositivos poéticos deliberados” (IDEM). Mais do que isso, o paralelismo se tornaria o grande dispositivo estético da poesia por excelência – como apontado mais abaixo, na citação do diálogo herderiano.

O movimento de alargamento do termo paralelismo por parte de Herder e a contundência da justificação ou validação das qualidades estéticas do texto bíblico como *Naturpoesie* frente aos letrados do século XVIII ficam particularmente claras no primeiro diálogo entre Alciphron e Eutyphron, parte do primeiro volume de *Vom Geist der Ebräischen Poesie* (“Do espírito da poesia hebraica”) (1782–1783).

No diálogo, Eutyphron (através do qual argumenta o próprio Herder [cf. GJESDAL 2017: 190; cf. CLARK JR 1969: 296]) defende – ante um Alciphron inicialmente bastante desconfiado, depois entusiasta – a beleza e a potência tanto da língua hebraica antiga (“uma língua de poetas” [HERDER 1825: 42]) quanto dos textos hebraicos do Velho Testamento (“como um Homero ou Ossian” [IDEM]). Ao tratar dos elementos estruturais dos textos bíblicos, surpreende, por exemplo, a afirmação de Eutyphron de que tanto o metro alexandrino quanto o hexâmetro, os hemistíquios do pentâmetro, certas odes, as mais simples canções, os louvores de igreja, os mecanismos de assonâncias e até as rimas *podem ser entendidos como diferentes realizações daquilo que Eutyphron chama de paralelismo*:

E. [...] **Der Hexameter, in dem die ältesten Gedichte gesungen wurden, ist den Tönen nach ein fortgehender, nur immer abwechselnder Parallelismus**. Diesen noch genauer zu machen, setzte man insonderheit bei der Elegie **den Pentameter hinzu, der in seinen zwei Hemistichien offenbar wieder Parallelismus ist**: Die schönsten und natürlichsten Odengattungen sinds durch den Parallelismus [...]. Ich darf Ihnen nur **den Sapphischen und Alcäischen Versbau oder den Choriamb** zum Beispiel anführen. [...] Welchen Vers halten Sie im Deutschen zum Lehrgedicht für den besten?

aquele se não compreendemos bem este: pois o Cristianismo surgiu do Judaísmo; o gênio da língua [linguagem] é o mesmo em ambos os livros”]).

A. Ohnstreitig **den Alexandriner.**

E. Und er ist ganz Parallelismus; ja forschen Sie genau, warum er zu Einprägung der Lehre so kräftig sey, Sie werden finden, er ist's gerade des Parallelismus wegen. Alle simplen Gesänge und Kirchenlieder sind seiner voll, und der Reim, das grosse Vergnügen nordischer Ohren, ist ja ein fortgehender Parallelismus.

A. Den Reim haben uns die Morgenländer zugebracht, und den einförmigen Gang der Kirchenlieder nicht minder. Jenen haben die Saracenen, diesen die Doxologien eingeführt: sonst würden und könnten wir beider entbehren.

E. Glauben Sie das? Lange vor den Saracenen sind Reime in Europa gewesen, Assonanzen vor oder hinter den Wörtern, nachdem sich das Ohr eines Volks gewöhnt hatte, und seine Sprache es ertrug.

(HERDER 1825: 24-25; grifo meu)¹⁰⁹

Se estruturas consagradas como o metro alexandrino ou o hexâmetro, os hemistíquios do pentâmetro, as odes, as canções, os louvores, as assonâncias ou as rimas podem ser entendidas, segundo Herder, sob a égide do paralelismo, surge a questão cabal: o que seria para Herder, concretamente, o paralelismo?

É possível encontrar caminhos para tal resposta na relação estabelecida por Herder entre a presença do fenômeno paralelístico no texto bíblico hebraico (“[...] a mais antiga poesia natural [*Naturpoesie*] em toda a criação [cf. HERDER 1825: 38-39]) e na natureza como um todo (“O paralelismo entre céu e terra” [cf. IDEM 1825: 52]): entendido como espelhamento do paralelismo da natureza, o paralelismo textual estaria concretamente 1) nos processos de oposição (análogos ao paralelismo do céu e da terra) e 2) de repetição (análogos ao paralelismo das ondas do mar, das batidas do coração). Até aqui é possível

¹⁰⁹ (“E. [...] O hexâmetro, no qual os poemas mais antigos foram cantados, é, em relação a seus sons, um constante e sempre alternante paralelismo. Para torná-lo ainda mais preciso, adicionava-se a ele um pentâmetro no caso específico das elegias; [pentâmetro] que é, em seus dois hemistíquios, claramente paralelismo também: os mais belos e genuínos tipos de odes o são por causa do paralelismo [...]. Basta citar ao senhor, como exemplo, a estrutura de verso sáfica e alcaica ou o coriambo. [...] Qual verso o senhor considera o melhor em alemão para o poema didático?”)

A. Sem dúvida o alexandrino.

E. Pois ele é puro paralelismo; sim, pesquise bem o porquê de ele ser tão eficaz para a memorização do que se aprende, e o senhor notará que o motivo é justamente o paralelismo. Todos os mais simples cânticos e canções de igreja são cheios dele [paralelismo], e a rima, o grande deleite para as orelhas dos nórdicos, é de fato um paralelismo constante.

A. A rima nos foi trazida pelos orientais, e o andamento uniforme das canções de igreja também. Aquelas foram introduzidas pelos sarracenos; estas, pelas doxologias: do contrário, teríamos passado sem elas, ou poderíamos ter passado sem elas.

E. O senhor acredita mesmo nisso? Havia rimas na Europa muito antes [da chegada] dos sarracenos, assonâncias no início ou no final das palavras, a depender de a quais as orelhas de um [determinado] povo se acostumaram e [a depender] de quais sua língua comportava.”)

encontrar semelhanças bastante pronunciadas entre a acepção lógica do *parallelismus membrorum* de Lowth e a amplíssima acepção lógico-natural-linguística do paralelismo de Herder: por exemplo, entre os paralelismos *sinonímico* e *sintético* lowthianos e os processos paralelísticos *de semelhança* herderianos; ou entre o paralelismo *antitético* lowthiano e os processos paralelísticos *de oposição* herderianos.

A grande diferença estaria, talvez, na precisão de Lowth e na imprecisão (cf. FORSTER 2002: x) de Herder. Se em Lowth o *parallelismus membrorum* é definido muito claramente e inclusive dividido em três espécies, em Herder ele é apresentado na narração de um diálogo aos moldes dos diálogos platônicos¹¹⁰, de modo aparentemente intuitivo (o que, segundo Michael Forster, condiz com o caráter não cientificista e, por vezes, até *aparentemente inconsistente* de alguns textos de Herder¹¹¹). Pesa também na avaliação dos argumentos de Herder o fato de que o autor está deliberadamente tentando reabilitar ante a opinião pública tanto a língua quanto os textos bíblicos hebraicos¹¹², o que explicaria os argumentos hiperbólicos de muitas passagens. Pesa, ainda, o fato de o gênero do diálogo filosófico, por sua própria natureza dialógica, dificilmente comportar definições estanques e tratadísticas que satisfizessem a precisão esperada de, por exemplo, um texto de exposição acadêmica como os de Lowth (pelo menos em relação ao gênero do diálogo filosófico tal qual praticado por Herder, que, como o próprio autor

¹¹⁰ Segundo o autor, ao modo dos diálogos tanto de Platão quanto de Shaftesbury, Diderot, Lessing (apesar de afirmá-lo justamente ao dizer que seria “a tolice das tolices” ambicionar a graciosidade desses autores exemplares), Johannes Buxtorfius e de livros de catecismo (cf. HERDER 1782: x-xi).

¹¹¹ ‘Aparentemente’ inconsistente porque, segundo Forster, o que poderia ser lido como inconsistência em Herder é muitas vezes parte de uma investigação dialógica que o autor empreende ao longo dos anos, tentando acessar determinado tema através de diferentes pontos de vista.

“Another peculiarity of Herder’s philosophical writing is its unsystematic nature. This is again deliberate, for Herder is largely hostile towards systematicity in philosophy (a fact reflected both in explicit remarks and in many of his titles: *Fragments...*, *Ideas...*, etc.). He is in particular hostile to the very ambitious type of systematicity aspired to in the tradition of Spinoza, Wolff, Kant, Fichte, Schelling, and Hegel: a theory whose parts form and exhaust some sort of strict overall pattern of derivation. [...] On the other hand, Herder is in *favor* of “systematicity” in a more modest sense: a theory which is self-consistent and maximally supported by argument. He does not always achieve this ideal (so that interpreting him calls for more selectivity and reconstruction than is the case with some philosophers). But his failures are often only apparent: First, in many cases where he seems to be guilty of inconsistency he really is not, for he is often developing philosophical dialogues between two or more opposing viewpoints, in which cases it would clearly be a mistake to accuse him of inconsistency in any usual or pejorative sense; and (less obviously) in other cases he is in effect still working in this dialogue mode, only without bothering to distribute the positions among different interlocutors explicitly, and so is again really innocent of inconsistency (examples of this occur in *How Philosophy Can Become More Universal and Useful for the Benefit of the People* [1765] and *This Too a Philosophy of History for the Formation of Humanity* [1774]). (FORSTER 2002: ix-x)

¹¹² O que o próprio autor afirma no prefácio aos diálogos (cf. HERDER 1782: i-xiv).

afirma no prefácio à sua obra, foi escolhido pela vivacidade e pela brevidade por ele possibilitadas [cf. HERDER 1825: xi-xiv]).

A principal consequência da suposta imprecisão de Herder seria, nesse caso, que o que se depreende do termo paralelismo abrange os mais diversos fenômenos, textuais ou não (alexandrinos, hexâmetros, rimas, céu e terra, ondas do mar, batidas do coração, canções de igreja etc), como podemos perceber no trecho do diálogo entre Alciphron e Eutyphron citado acima. Essa espécie de *poética descritivo-indutiva* em forma de diálogo que é o *Vom Geist der Ebräischen Poesie* possibilita a Herder narrar tanto suas reflexões de cunho filosófico, político e histórico sobre a recepção da língua e do texto hebraicos quanto a sua defesa do paralelismo como elemento fundamental em boa parte das literaturas ocidentais; mas não o obriga a se ater às precisões exigidas de outros gêneros textuais supostamente mais científicos ou acadêmicos.

Assim, é provável que em matéria de definição sistemática do paralelismo herderiano não se possa ir muito além das observações genéricas de que haveria, em espelhamento ao paralelismo da natureza, *um agrupamento de fenômenos textuais sob a égide da oposição e outro agrupamento de fenômenos textuais sob a égide da repetição*. Justamente em razão da amplitude quase cosmológica que o autor dá ao termo, subdivisões, delimitações estritas entre os fenômenos e conceituação concreta de cada fenômeno paralelístico (como as encontradas em Lowth) não têm lugar em seu texto.

Essa amplitude que parece trazer inconsistência às reflexões de Herder pode ser justamente, se vista por outro lado, sua força. Sua particularidade (e seu interesse maior para esta tese) estaria na riqueza de interrelações (com outras tradições orientais, com reflexões sobre a história do povo judeu, com aspectos gramaticais da língua hebraica antiga) que esse lançar de luz diverso traz à tona, assim como no frescor que traz à reflexão acerca de elementos retóricos e de poética já estabelecidos – frescor que parece nos preparar e tornar receptivos às demais acepções heterodoxas do termo, como as de Hopkins e Jakobson nos dois séculos seguintes. Aproximamo-nos aos poucos, assim, dos conceitos de paralelismo que serão ainda mais produtivos à formulação do conceito de configuração rítmica.

2.2.3. Paralelismo em textos teóricos de Hopkins

Nascido exatamente 100 anos após Herder, o poeta inglês e padre jesuíta Gerard Manley Hopkins (1844-1889) figura desde a década de 20 do século passado como um dos mais influentes autores da literatura inglesa, talvez o mais influente dentre os poetas do período vitoriano. Publicada postumamente em 1918 por Robert Bridges, a obra de Hopkins encontrou eco em alguns dos mais destacados modernistas do século XX, entre eles T. S. Eliot (1888-1965) e W. H. Auden (1907-1973).¹¹³

Parte do interesse evocado pela obra de Hopkins nos autores modernistas nasce do modo como o autor desenvolveu sua obra poética e suas reflexões estéticas: estas se concretizaram em sua obra poética e aquela se estruturou sobre as reflexões teóricas, num movimento recíproco e bastante produtivo.

¹¹³ “There was never a more difficult case for the literary historian who likes to see literature as a chart of tendencies and groupings in which every poet finds his place. There is no group of names with which his is inevitably associated; it is with hesitation that we describe him as a Victorian— almost one of the loosest classifications imaginable— since, although Hopkins lived from 1844 to 1889, most of his poetry was published for the first time in 1918, and it is generally taken to belong in spirit and by adoption to the twentieth century. On the other hand, there is certainly no warrant for describing this Jesuit poet as a Georgian or as a post-Georgian. Using a classification based on one of the most obvious and superficial characteristics of his poetry, we might choose to associate him with the other poets of his time who were experimenters in prosody: Patmore, notably, and Bridges. Or we might couple him with Browning as a poet who founded his rhythms on common speech and disregarded conventional syntax. It is true that from time to time in Hopkins’ poetry we come across lines or short passages which strikingly resemble Browning, [...] Jesuit Southwell, Quarles, Herbert, Donne, Crashaw, Vaughan, Traherne, Smart, Patmore, Christina Rossetti, Alice Meynell, T. S. Eliot, [...] How, then, is this bizarre, difficult, Modernist-Victorian poet to be approached? With whom shall we compare him? A number of affinities have been suggested. Dr. Bridges several times associates him with Milton, and this is a comparison which deserves consideration, particularly as Hopkins himself seems to give it countenance. In a letter of 1879 he writes: “My poetry errs on the side of oddness. I hope in time to have a more balanced and Miltonic style”. I do not take Hopkins to mean more than that he hoped in time to master his own modification of the English language as completely as Milton had mastered his. There is little likeness between the modifications in question: in many respects they compose an antithesis: Hopkins’ version, for instance, exaggerates the English or Anglo-Saxon element in the language, as Milton’s exaggerated the Latin” (DUNCAN-JONES 1967: 1-2)

No campo das reflexões estéticas, Hopkins acabou se tornando mais conhecido pelo conceito de *sprung rhythm*, que teria ‘descoberto’ em alguns trabalhos de autores da tradição britânica (Shakespeare, Milton) e em canções folclóricas; conceito que teria incorporado à sua própria poesia.

No entanto, Maria Lichtmann aponta que o conjunto de cartas, aulas e diários do autor indica uma reflexão poetológica muito mais sistemática e profunda, da qual o *sprung rhythm* seria apenas uma (importante, mas ainda assim uma só) parte; a reflexão poetológica acerca do paralelismo:

Hopkins continually turned to parallelism as his point of departure for discussing poetry. As an undergraduate at Oxford (1863-1867), a teacher at John Henry Newman’s Edgbaston Oratory (1867-1868), and a Jesuit teacher of rhetoric at the Roehampton Novitiate (1873-1874), he explicitly invoked parallelism in constructing his poetics. **Sprung rhythm**, the prosodic innovation Hopkins singled out in what Bridges titled the “Author’s Preface,” **does not exhaust his poetics**, as his essays and notes, written over a ten-year span, attest. **In light of these essays, we must come to see chiming, alliteration, assonance, and sprung rhythm as aspects of a larger, more inclusive phenomenon, the phenomenon of parallelism.**
(LICHTMANN 1989: 7; grifo meu)

Devido à importância história do termo *sprung rhythm*, apresento nas duas páginas seguintes uma breve introdução ao termo, para só depois passar às reflexões de Hopkins que mais interessam a esta tese, a saber: aquelas acerca do paralelismo.

O *sprung rhythm* cunhado por Hopkins seria, antes de tudo, um sistema métrico. Através desse sistema se buscava conciliar o supostamente melhor elemento da prosa com o supostamente melhor elemento da poesia: naturalidade e tensão, respectivamente (cf. WIMSATT 2012: 1354). Pensado como sistema métrico de oposição ao sistema vigente – de acentuação regularmente alternante, como no verso pentâmetro jâmbico ou no tetrâmetro trocaico, chamado por Hopkins de *running rhythm* –, o *sprung rhythm* pressupõe versos nos quais há normalmente um número fixo de sílabas acentuadas¹¹⁴, não importando no entanto quantas sílabas não acentuadas haja entre as acentuadas¹¹⁵.

¹¹⁴ Kiparsky aponta que Hopkins utiliza a palavra *stress* como sinônimo de *accent* e *beat* (cf. KIPARSKY 1989: 307).

¹¹⁵ “**Sprung Rhythm, as used in this book, is measured by feet of from one to four syllables, regularly, and for particular effects any number of weak or slack syllables may be used.** It has one stress, which falls on the only syllable, if there is only one, or, if there are more, then scanning as above, on the first, and so gives rise to four sorts of feet, a monosyllable and the so-called accentual Trochee, Dactyl, and the First Paeon. And there will be four corresponding natural rhythms; but nominally the feet are mixed and any one may follow any other.” (HOPKINS 1967: 47)

No entanto, essas sílabas acentuadas fariam sempre parte de um pé métrico, e tais pés métricos poderiam ter tanto uma quanto duas, três ou até quatro sílabas; além disso, a sílaba acentuada poderia estar em qualquer ponto do pé métrico, apesar de Hopkins sugerir que sua melhor posição seja o início do pé (cf. HOPKINS apud WIMSATT 2012: 1354). Concretamente, Hopkins propõe então versos formados preferencialmente por sequências de “quatro tipos de pés, o monossilábico [...] [,] o chamado troqueu acentuado, [o] dáctilo e o péon primo” (cf. IDEM)¹¹⁶, nos quais, porém, não haveria a necessidade de repetição de um único pé verso afora (um pé monossilábico pode ser seguido por dois dáctílicos e um em péon primo; ou um verso iniciado em dáctilo pode ser seguido por um monossilábico e dois em péon primo; e assim por diante).

Se apenas o número de sílabas acentuadas é contado no verso (e, conseqüentemente, o número de pés), alcança-se uma espécie de ‘naturalidade forjada’ no poema, que o aproximaria sonoramente da espontaneidade não métrica da fala cotidiana sem, no entanto, perder o rigor do número fixo de sílabas acentuadas por verso.¹¹⁷ Apesar de a complexa sintaxe de Hopkins estar muito longe de soar natural (cf. DUNCAN-JONES 1967: 2), metricamente ela se aproximaria da fala cotidiana, e justamente essa tensão entre a naturalidade aparente do metro e a artificialidade ostensiva da sintaxe caracterizaria mais profundamente a poesia de Hopkins.

Há muitos detalhes da escansão de um poema em *sprung rhythm* (textualmente registrados ou não por Hopkins), nos quais não nos deteremos nesta tese por não ser o *sprung rhythm* seu objeto de estudos. A ‘decisão’, por exemplo, de quais sílabas gramaticalmente tônicas seriam ou não lidas como acentuadas em um determinado

¹¹⁶ Devido à natureza prosódica da língua inglesa, Hopkins propõe com essa nomenclatura uma *adaptação* dos metros gregos, não uma importação direta. A adaptação é obrigatória, visto que os metros gregos se estruturam, segundo a prosódia de sua língua, em duração (sílabas longas e breves), e não em acentuação (sílabas fortes ou fracas), como é o caso do metro inglês.

¹¹⁷ Há comentadores que comparam o *sprung rhythm* de Hopkins ao *Knittelvers* ou ao verso aliterativo do inglês antigo. Apesar de haver semelhanças entre as três estruturas métricas no que diz respeito à tendencial irregularidade de sílabas totais por verso e à tendencial regularidade de sílabas acentuadas por verso, algo que talvez os diferencie é o fato de Hopkins frisar no *sprung verse* a importância estrutural dos pés métricos, inclusive sua predileção pessoal por pés métricos bastante atípicos para boa parte dos sistemas de versificação das línguas anglo-germânicas, como o péon primo (o preferindo aos demais pés por associá-lo ao pé métrico grego tido por Aristóteles como o mais adequado para determinados gêneros poéticos do interesse de Hopkins [*vide* citação abaixo]). Além disso, Hopkins não trata a aliteração como elemento diferencial do verso em *sprung rhythm* (apesar de fazer uso bastante frequente da aliteração).

Sobre a questão do péon em Hopkins:

“The paeon is of particular interest to Hopkins. In his lecture notes on “Rhythm and Other Structural Parts of Rhetoric,” he observes that the foot patterns that Aristotle prescribes for oratory are the first and fourth paeon, neither of which can make “meters” (verse lines) in the common (“running”) rhythms. Sprung rhythm, however, makes the metrical paeon possible” (cf. WIMSATT 2012: 1354).

verso parece, à primeira vista, arbitrária, como se verá no exemplo abaixo. Há, no entanto, normas explícitas e implícitas que guariam essas escolhas. Um trabalho bastante completo sobre o assunto pode ser encontrado no artigo “Sprung rhythm” de Paul Kiparsky¹¹⁸, que produz uma espécie de *ars poetica* extremamente detalhada do *sprung rhythm*, na qual são tipologizadas tanto as normas registradas por Hopkins quanto as não registradas, mas deduzíveis de seus poemas e textos teóricos (entre elas, por exemplo, as que guiam a ‘decisão’ citada acima acerca de quais sílabas deveriam ou não ser lidas como acentuadas).

Como breve exemplo da complexidade e heterodoxia do *sprung rhythm* hopkinsiano, reproduzo abaixo a escansão que o próprio Hopkins realizou nos manuscritos de um de seus sonetos (cf. KIPARSKY 1980: 309):

THE WINDHOVER	
I caught this morning morning's minion, king-	1
dom of daylight's dauphin, dapple-dawn-drawn Falcon, in his riding	2
Of the rolling level underneath him steady air, and striding	3
High there, how he rung upon the rein of a wimpling wing	4
In his ecstasy! then off, off forth on swing,	5
As a skate's heel sweeps smooth on a bow-bend: the hurl and gliding	6
Rebuffed the big wind. My heart in hiding	7
Stirred for a bird,—the achieve of, the mastery of the thing!	8
Brute beauty and valour and act, oh, air, pride, plume, here	9
Buckle, AND the fire that breaks from thee then, a billion	10
Times told lovelier, more dangerous, O my chevalier!	11
No wonder of it: sheer plod makes plough down sillion	12
Shine, and blue-bleak embers, ah my dear	13
Fall, gall themselves, and gash gold-vernilion.	14

(HOPKINS apud KIPARSKY 1989: 309)¹¹⁹

¹¹⁸ Em *Phonetics and Phonology, Volume 1: Rhythm and Meter* (Orgs. Paul Kiparsky e Gilbert Youmans. San Diego: Academic Press, 1989)

¹¹⁹ A notação do oitavo verso, por exemplo – que à primeira vista teria quatro acentos ‘hopkinsianos’, e não cinco – é explicada por Kiparsky no referido artigo.

A escansão acima dos versos em *sprung rhythm* – aparentemente aleatória ao leitor acostumado à escansão do tradicional *running rhythm* – dá o tom das propostas poetológicas de Hopkins.

O *sprung rhythm* é, no entanto, apenas parte de um sistema maior de estruturação do verso, como já apontado anteriormente por Maria Lichtmann (cf. LICHTMANN 1989: 7) – *a estruturação do verso a partir de uma noção ampliada de paralelismo* (IDEM). Ao paralelismo, esse sistema maior, dedicar-nos-emos no presente subcapítulo.

Acerca do paralelismo, Hopkins afirma categoricamente o que se segue:

But what the character of poetry is will be found best by looking at the structure of verse. **The artificial part of poetry, perhaps we shall be right to say all artifice, reduces itself to the principle of parallelism.** The structure of poetry is that of continuous parallelism, ranging from the technical so-called parallelisms of Hebrew poetry and the antiphons of church music up to the intricacy of Greek or Italian or English verse. (HOPKINS 2006: 120; grifo meu)

Ou seja, o paralelismo se torna em Hopkins realmente o princípio por trás do poema, o princípio ordenador em sua estrutura. Com isso, Hopkins não anula de modo algum a noção do paralelismo como um fenômeno lógico tal qual exposta por Lowth na definição do termo *parallelismus membrorum* (mais adiante no texto, Hopkins afirma inclusive que o fenômeno paralelístico se manifesta em “palavras e sentido” [IDEM]), porém Hopkins *submete* a natureza lógica do paralelismo a uma outra, que *produziria* tais efeitos paralelísticos lógico-semânticos: refiro-me aqui ao paralelismo básico de “expressão” linguística, que “tende a gerar ou se transformar em paralelismo no pensamento” (IBIDEM). *O paralelismo de Hopkins seria então, antes de fenômeno lógico, fenômeno linguístico.*

Assim, partindo do paralelismo da poesia hebraica, passando pelas “antífonas religiosas e pelas complexidades do verso grego, italiano ou inglês” (cf. HOPKINS 2006: 120), ou ainda pela estrutura do *sprung rhythm* (cf. LICHTMANN 1989: 7), a poesia teria seu princípio de construção em um fenômeno paralelístico primordialmente linguístico, e só depois ‘lógico’ ou ‘semântico’.

Hopkins segue seu raciocínio e aponta que haveria dois tipos de paralelismo, sendo que apenas o *primeiro* tipo seria de natureza estrutural no poema: 1) o paralelismo *marcado* e 2) o paralelismo *transicional ou cromático* (cf. HOPKINS 2006: 120). O paralelismo de tipo marcado abarcaria elementos linguísticos ou lógicos que buscariam, na microestrutura do texto, um “efeito” de “semelhança” entre elementos, de “antítese”, de “contraste” ou de “dessemelhança” (cf. IDEM: 120-121), e se materializaria em “uma certa sequência de sílabas”, “uma certa sequência de ritmo”, “aliteraões”, “assonâncias”, “rimas”, “metáforas”, “símiles”, “parábolas” (*sic*) e “assim por diante” (cf. IDEM: 120-121); ou seja, *em elementos que fazem a linguagem (suas características sonoras e as deduções lógicas por ela possibilitadas) objeto de si mesma na tarefa de traçar semelhanças e dessemelhanças paralelísticas.*

Já o paralelismo transicional ou cromático – tipo não essencial ao poema, ainda que nele apareça – abarcaria elementos que de algum modo dizem respeito às faculdades narrativas da escrita, e que por isso se desenvolvem *transicionalmente e ao longo* de determinados trechos, nas macroestruturas do texto: seriam as “gradações”, as “intensidades”, os “clímaxes”, a “expressão (como a palavra é utilizada em música)”, o “*chiaroscuro*” e “talvez a ênfase” (cf. IBIDEM: 121).

Certos detalhes se mantêm incongruentes no texto de Hopkins, o que sua brevidade e seu caráter privado poderiam explicar (os trechos acima são entradas em cadernos do autor, que só foram tornados públicos décadas após sua morte). Uma dessas incongruências seria, por exemplo, grandes estruturas narrativas como a da parábola integrarem o primeiro tipo de paralelismo. Imprecisões ou dúvidas assinaladas enquanto o autor define seus dois tipos de paralelismo (em “e assim por diante” ou em “talvez a ênfase”, por exemplo) parecem demonstrar o caráter de *work in progress* dessas anotações de Hopkins, mas nenhuma dessas minúcias altera a potência e a originalidade daquilo que o autor propõe.

Mantém-se intocável a noção básica de que *microestruturas linguístico-sonoras*¹²⁰ (*e, secundariamente, estruturas lógicas*) *de repetição, oposição e variação estruturariam todo o edifício do poema* – seja ele grego, latino ou inglês –; e justamente

¹²⁰ Noção bastante semelhante à ideia de materialidade ou fisicalidade do poema na obra de Haroldo de Campos:

“a iconicidade do signo implicava recriar-lhe a “fisicalidade”, a “materialidade mesma” (ou, como diríamos hoje, as propriedades do significante, abrangendo este, no meu entender, tanto as formas fono-prosódicas, e grafemáticas da expressão, como as formas gramaticais e retóricas do conteúdo).” (CAMPOS 2011: 17)

essa noção constitui a grande contribuição teórica de Hopkins para os estudos de poesia, como Jakobson, Küper e Lichtmann buscam frisar em seus respectivos trabalhos.

Christoph Küper afirmaria na década de 80 do século passado que a virada teórica efetuada por Hopkins é tão significativa que “sem ela, as contribuições de Roman Jakobson para o tema paralelismo não seriam concebíveis” (cf. KÜPER 1988: 54), e que Hopkins seria “precursor e pioneiro da atual estética semiótica” (cf. IDEM). Sua grande contribuição teria sido a de “postular como um *princípio estruturador* da poesia como um todo o fenômeno do paralelismo, que havia sido apontado por Lowth como uma forma *abstrata* da poesia hebraica” (cf. IBIDEM). O passo dado por Hopkins possibilita, por exemplo, que autores como Küper trabalhem no século XX com conceitos como o de “paralelismo fonológico” ao tratar da aliteração ou da assonância (cf. KÜPER 1988: 65) – conceitos irreconciliáveis com o bastante preciso *parallelismus membrorum* de Lowth.

Em seu já canônico “Linguistics and Poetics” (1960), Jakobson resume em poucas linhas a contribuição de Hopkins para o estudo não só do paralelismo, mas da poesia em geral, afirmando que seu grande feito foi deduzir que a ‘equivalência’ (tanto por semelhança quanto por dessemelhança) sonora, quando tomada como princípio constitutivo do texto, reverte-se em ‘equivalência’ semântica. Jakobson afirma ainda que essa espécie de lei se confirma tanto nos poemas escritos quanto nos orais, e que ela poderia ser tomada como base daquilo que supostamente se entende por poema através dos tempos. Para corroborar tal afirmação, Jakobson enumera exemplos das mais diversas tradições folclóricas:

Rhyme is only a particular, condensed case of a much more general, we may even say **the fundamental problem of poetry, namely parallelism**. Here again Hopkins, in his student papers of 1865, displayed a prodigious insight into the structure of poetry. [...] Briefly, equivalence in sound, projected into the sequence as its constitutive principle, inevitably involves semantic equivalence, and on any linguistic level any constituent of such a sequence prompts one of the two correlative experiences which Hopkins neatly defines as “comparison for likeness’ sake” and “comparison for unlikeness’ sake”. Folklore offers the most clear-cut and stereotyped forms of poetry, particularly suitable for structural scrutiny (as Sebeok illustrated with Cheremis samples). Those oral traditions that use grammatical parallelism to connect consecutive lines, for example, Finno-Ugric patterns of verse and to a high degree also Russian folk poetry, can be fruitfully analyzed on all linguistic levels — phonological, morphological, syntactic, and lexical: we learn what elements are conceived as equivalent and how likeness on certain levels is tempered by conspicuous difference on other ones. Such forms enable us to verify Ransom’s wise suggestion that “the meter-and-meaning process is the organic act of poetry, and involves all its important characters”. [...] As soon as parallelism is promoted to canon, the interaction between meter and meaning and the arrangement of tropes cease to be “the free and individual and unpredictable parts of the poetry”. (JAKOBSON 1981: 39-40; grifo meu)

Jakobson afirma inclusive nesse mesmo texto, mais adiante, que derivaria de Hopkins a noção de que as demais artes verbais (como a prosa literária, por exemplo) se diferenciariam da poesia por não ser seu paralelismo tão estritamente marcado quanto o “paralelismo contínuo” da poesia; não havendo figuras sonoras essencialmente dominantes nessas outras artes verbais (cf. JAKOBSON 1981: 46). Afirmações categóricas como essa são postas em questão por boa parte da melhor prosa experimental do século XX, mas importa reconhecer o alcance das ideias de Hopkins acerca do paralelismo em algumas das mais influentes formulações da linguística do século passado.

Poucas décadas após Jakobson, Küper afirma em seu *Sprache und Metrum – Semiotik und Linguistik des Verses* (1988), de forma bastante semelhante a Jakobson, que os dois grandes méritos de Hopkins nas investigações do fenômeno poético seriam 1) a demarcação do elemento paralelístico como elemento supostamente supranacional e supratemporal constitutivo do poema – ou seja, elemento que englobaria diversas estruturas linguísticas e retóricas na poesia criada pelos mais diversos povos e nas mais diferentes línguas – (cf. KÜPER 1988: 55); e 2) a noção de que o paralelismo da estrutura linguístico-sonora (ou ‘de expressão’) do poema poderia criar ou fortalecer um paralelismo lógico (ou ‘de pensamento’) (“parallelism in expression tends to beget or passes into parallelism in thought” [HOPKINS 2006: 120]) – o que, nas palavras de Küper, demonstraria que, apesar das especificidades dos dois autores, Hopkins teria ido mais longe e fundo do que Lowth nos estudos do fenômeno paralelístico (cf. KÜPER 1988: 55). Dito a partir do vocabulário da semiótica do século seguinte, a segunda contribuição de Hopkins acima descrita seria a de ter afirmado que o paralelismo no eixo do significante criaria ou fortaleceria o paralelismo no eixo do significado (cf. IDEM):

Hopkins’ erste Erkenntnis ist also, daß das abstrakte Prinzip des Parallelismus nicht auf die syntaktische Struktur von poetischen Texten einer bestimmten Nationalliteratur beschränkt ist, sondern in allgemeiner Form auch den übrigen formalen poetischen Strukturen der verschiedenen Literaturen zugrunde liegt.

Von semiotischem Interesse ist jedoch insbesondere seine zweite Erkenntnis, daß nämlich diese auf Äquivalenz beruhende Parallelität von Elementen auf der Ebene des Bezeichnenden eine Parallelität auf der Ebene des Bezeichneten herstellen kann: „[...] parallelism in expression tends to beget or passes into parallelism in thought” (Hopkins 1959: 85). In diesem Punkt geht Hopkins über Lowth, der nur die Äquivalenzen zwischen Elementen des Ausdrucks *oder* des Inhalts sah, und über seine Nachfolger hinaus und stellte damit die Weichen für die Entwicklung einer semiotisch fundierten Richtung der heutigen Ästhetik (vgl. Kap. 2.3.3).

(KÜPER 1988: 55; grifo meu)¹²¹

¹²¹ (“A primeira descoberta de Hopkins é, então, que o princípio abstrato do paralelismo não se restringe à estrutura sintática de textos poéticos de uma determinada literatura nacional, e sim que – de maneira geral – está na base também das demais estruturas formais poéticas de diversas literaturas [nacionais].

Quase no mesmo ano da publicação de Küper, mas partindo de pressupostos bastante diversos, Maria Lichtmann também corrobora em seu *The contemplative poetry of Gerard Manley Hopkins* (1989) a centralidade (ainda que comumente não creditada) da acepção hopkinsiana de paralelismo para os estudos de poesia. Partindo não só da filosofia e dos estudos retóricos, mas também da patrística e dos estudos bíblicos de modo geral, Lichtmann oferece uma leitura bastante minuciosa do pensamento poetológico de Hopkins, que – devido à fortíssima ligação entre especulação teórica e fazer poético na obra do autor – procura sistematicamente confirmar através de análises de alguns poemas centrais do autor.

Lichtmann resume a empreitada teórica de Hopkins afirmando que o autor parte do *parallelismus membrorum* de Lowth, *mas que radicaliza o conceito 1) ao universalizá-lo em uma espécie de ‘poética unificada’ supranacional e supratemporal e 2) ao pressupor uma centralidade do elemento linguístico-sonoro frente ao elemento lógico*. Ou seja, aquilo que Lowth aponta como elemento estético de estruturação lógica do texto bíblico hebraico (o paralelismo como “rima do pensamento” [cf. LICHTMANN 1989: 4]), Hopkins leva à análise (e à criação ativa) da poesia em inglês, mas extrapola seu caráter ‘lógico’ ou ‘de pensamento’ ao frisar que, em sua acepção particular, é o paralelismo da expressão linguística que precede, incita e *molda* o paralelismo de pensamento:

With the 1778 English translation of the Book of Isaiah by Bishop Robert Lowth, the former Professor of Poetry at Oxford, parallelism acquired its special and perhaps most persistent technical meaning of a correspondence, in sense or in form, of successive clauses in lines or half-lines of poetry. Because of its semantic correspondences, biblical interpreters often refer to parallelism as “thought-rhyme.” **Hopkins universalized this technical feature of Hebrew poetry by extending it to English poetry and exploiting its congruence between form and meaning.** In the parallelism of Hebrew poetry, Hopkins **found a way to unite verse’s disparate effects so that sound correspondences of alliteration and rhyme work to create correspondences in word meanings.** Those correspondences in turn create parallelism of thought in the reader’s response to the poem. **In Hopkins’ unified poetics, parallelism in form engendered parallelisms in diction and in thought.**
(LICHTMANN 1989: 4; grifo meu)

De grande interesse semiótico é, no entanto, principalmente sua segunda descoberta: a de que os paralelos de elementos baseados em equivalência no âmbito do significante podem criar paralelos no âmbito do significado: “[...] parallelism in expression tends to beget or pass into parallelism in thought” (Hopkins 1959: 85). Nesse ponto Hopkins ultrapassa Lowth, que só via equivalências entre elementos de expressão *ou* [entre elementos] de conteúdo, e ultrapassa seus sucessores; e abriu, assim, o caminho para o desenvolvimento de uma linha baseada na semiótica na Estética contemporânea (cf. cap. 2.3.3.)”

Assim, Hopkins parece ter encontrado em sua acepção alargada do paralelismo um modo de abarcar diversos fenômenos linguísticos e convenções retóricas sob uma única lei estruturadora de repetição e variação, já que, como Lichtmann afirma a partir dos textos de Hopkins, “nenhum outro dispositivo poético – não a rima ou a aliteração ou a assonância – re-torna tanto no discurso poético quanto o paralelismo” (LICHTMANN 1989: 5). E demonstra, em uma espécie de *mise en abyme*, que aquilo “que a aliteração e a assonância fazem para os fonemas, e o que a rima faz para os morfemas, o paralelismo o faz para a sintaxe” (IDEM). Em outras palavras, se o paralelismo abarca as estruturas menores, abarca também os dispositivos poéticos (aliteração, assonância, rima etc) dessas estruturas menores.

Lichtmann segue e afirma que Hopkins parecia, além disso, depreender do princípio paralelístico uma espécie de unidade ou integridade entre estrutura formal e sentido semântico¹²² no texto (cf. IBIDEM), uma noção que soa bastante moderna à luz da linguística e da semiótica do século seguinte¹²³ e de proposições como a de ‘signo’, por exemplo.

Interessa, ainda, investigar rapidamente o papel do paralelismo no pensamento de Hopkins de modo um pouco mais amplo, o que talvez ofereça uma resposta à absoluta centralidade que o poeta confere ao fenômeno nos textos poéticos. Sendo o paralelismo um conjunto amplíssimo de artifícios retóricos que evocam o mesmo e o diferente, a repetição e a mudança, a recorrência e os desvios dentro do texto, ele parece se integrar particularmente bem ao pensamento de Hopkins por concretizar, textualmente, uma espécie de filosofia do autor frente à natureza, aos sujeitos e à divindade – ao menos é o que Lichtmann propõe como uma das teses centrais de seu livro. Talvez de modo ainda mais drástico do que Herder, que parecia ver um correlato entre os movimentos e leis da natureza e os movimentos do paralelismo no texto, o padre jesuíta Hopkins parece

¹²² Observadas as devidas proporções e diferenças de pressupostos, essa noção de unidade ou indivisibilidade entre estrutura e sentido, entre forma e conteúdo, são bastante semelhantes à noção de ‘forma significante’ apresentada por Haroldo de Campos no século seguinte:

“Basicamente ocupo-me da tradução criativa (recriação, *transcrição*, como prefiro dizer). Esta, idealmente, implica a reconfiguração do idioma de chegada da *forma significante* do poema (*obra de arte verbal*) de origem. Todos os constituintes formais do plano da expressão (nível fônico e prosódico) e do plano do conteúdo (ou seja, o que Hjelmslev chamava “forma de conteúdo”, a qual, a meu ver, inclui os problemas do que Ezra Pound entendia por “logopeia” e do que Roman Jakobson procurava enfocar na sua “poesia de gramática”), todos esses constituintes devem der levados em conta e micrologicamente ponderados pelo tradutor-recriador (*transcriador*), para o fim de reconfigurá-los em sua língua, ainda que tenha de levá-lo ao excesso e à desmesura.” (CAMPOS 2011: 137-138)

¹²³ Nesse ponto a proposição de Lichtmann se assemelha à de Küper acerca dos ecos de Hopkins em noções da semiótica moderna, tal qual citada um pouco acima (cf. KÜPER 1988: 55).

espelhar no paralelismo textual não só esses movimentos e leis da natureza, mas também (e principalmente) a unidade múltipla ou a multiplicidade uma de uma suposta lei divina¹²⁴. Em duas passagens do livro de Lichtmann isso fica especialmente marcado:

Because it mimics in form what it suggests in meaning, parallelistic form is, therefore, quintessentially poetic. Through its multivalent achievement of return, parallelism effects a *re-ligio*, a binding back, which is at the same time quintessentially religious.
(LICHTMANN 1989: 6)

If parallelisms of resemblance testify to Hopkins' vision of the inscapes or harmonies in all being, parallelisms of antithesis testify to his equally persistent vision of the counterpointing and discord of all life. Hopkins' sympathy with Heraclitus finds expression, then, in his counterpointing of traditional rhythms, his sprung rhythm, and his parallelisms of antithesis. Many Hopkins' poems, with the kenosis of spirit given through the parataxis and simple apprehension, leave the body of the poem with its antitheses, like the body of Christ in its agon. Yet, insofar as antitheses seem to have the last word in poems like "Pied Beauty" and "That Nature is a Heraclitean Fire," to that extent are we enjoined to greater exercise of the mind to recover the poem's unity. We are enjoined to contemplation.
(LICHTMANN 1989: 169)

A conciliação entre poesia e teologia na obra de Hopkins parece indicar, mais do que simples abstração teórica acerca da 'natureza' do poema, uma *justificação* do poema¹²⁵.

Christoph Küper apresenta uma leitura bem diversa da leitura teologizante de Lichtmann descrita acima, e ecoa a afirmação de Jakobson de que Hopkins pode ser lido como um precursor *do próprio Jakobson* – precursor cujas teses seriam mais tarde ampliadas e tomadas como base do formalismo russo e do estruturalismo de Praga (cf. KÜPER 1988: 58). Küper corrobora seu argumento afirmando que Hopkins já antecipa noções centrais a tais movimentos, como a de que a divisão entre 'forma' e 'conteúdo' não é adequada ao estudo de poesia. "No texto poético não há nada simplesmente formal; a forma pertence ao conteúdo, como o conteúdo pertence à forma. O significado do texto poético nasce do complexo jogo entre signans e signatum" (IDEM).

Seguindo direções diferentes na leitura da obra teórica de Hopkins, os autores Jakobson, Küper e Lichtmann parecem, os três, apontar para a radicalidade do

¹²⁴ É interessante notar a recorrência, entre artistas cristãos, de formulações poetológicas que busquem espelhar, em suas estruturas, noções teológicas. Talvez o exemplo mais recente e influente seja a técnica 'tintinnabuli' do compositor estoniano Arvo Pärt.

¹²⁵ O que, *en passant*, parece se amparar em dados estritamente biográficos acerca das crises religiosas e artísticas de Hopkins – que, num impulso de ascetismo, pouco antes de se tornar padre jesuíta, chegou a abandonar a escrita de poesia, o que durou quase 7 anos. Em uma entrada de seu diário (6 de novembro de 1865) no ano anterior ao ingresso na ordem religiosa, lê-se: "On this day by God's grace I resolved to give up all beauty until I had His leave for it" (Hopkins 2015: 308). A poética em Hopkins, tal qual deduzida por Lichtmann, parece justificar a escrita de poesia e o retorno de Hopkins a ela após 7 anos.

pensamento de Hopkins na apreensão do fenômeno da poesia. A originalidade de Hopkins estaria em tomar um elemento já relativamente estável na crítica literária europeia, o *parallelismus membrorum*, e ampliá-lo de modo a torná-lo um fenômeno de repetição e variação (primariamente linguísticas, mas que ecoariam nas repetições e variações lógico-semânticas) que poderia ser entendido como a base mesma de toda a poesia oral ou escrita, já que abarcaria os demais fenômenos retórico-linguísticos associados à poesia (aliteração, assonância, rima, *parallelismus membrorum* e assim por diante). Além disso, as formulações de Hopkins são mais precisas do que as que Herder apresentara algumas décadas antes e menos sistematizadas do que as que Jakobson apresenta algumas décadas depois, o que talvez torne suas formulações mais receptivas a novas leituras.

Das três acepções heterodoxas de paralelismo que retomarei neste capítulo – de Herder, de Hopkins e de Jakobson –, a de Hopkins é aquela da qual mais tiro proveito na formulação de meu conceito de configuração rítmica, tal qual já apresentado e detalhado no capítulo 1 (“Primeiro capítulo: ferramentas de caça – a configuração rítmica no processo tradutório”).

2.2.4. Paralelismo em textos teóricos de Jakobson

O linguista e teórico da literatura Roman Jakobson (1896-1982) foi, por décadas, figura quase incontornável no campo universitário – e mesmo hoje é possível delinear contribuições suas (ou reações contrárias a elas) nos trabalhos de quase qualquer linguista e teórico da literatura que se debruce sobre a suposta essência do texto poético (ou ‘criativo’, como o nomeia Campos). Em sua busca por estruturas linguísticas universais, por elementos que ligassem e aproximassem produções de arte verbal através do tempo e do mapa, Jakobson se aproximou e se afastou de outras áreas do conhecimento, trouxe e levou conceitos de umas às outras num intercâmbio teórico bastante produtivo.

Apesar de não ser meu objetivo traçar uma análise da trajetória de Jakobson¹²⁶, o elemento de seu pensamento ao qual me dedico neste capítulo atravessou suas reflexões desde pelo menos 1919 (cf. FOX 2014) e, mesmo em trabalhos tão distantes quanto os da década de 60, ainda era constantemente referido: o paralelismo.

Em suas reflexões de 1919 no supracitado artigo “The Latest Russian Poetry”, Jakobson faz afirmações bastante categóricas acerca da importância do paralelismo na estruturação do poema, mas o faz ainda de modo bastante intuitivo, sem grande precisão no uso do termo e sem muitos autores nos quais se apoiar. A proposição intuída fica já, no entanto, registrada nesse texto do jovem Jakobson (que tinha, então, 23 anos de idade).

Ao longo das décadas, a questão do paralelismo apareceu de modo menos ou mais detalhado nas reflexões de Jakobson (cf. IDEM: 19-20), mas foi apenas na década de 60 que algumas formulações mais sistemáticas e de mais fôlego foram finalmente publicadas – entre elas, o artigo “Grammatical Parallelism and its Russian Facet” (1966). O novo

¹²⁶ Para um trabalho de fôlego acerca da trajetória teórica de Jakobson, consultar *Roman Jakobson: echoes of his scholarship* (Orgs. Daniel Armstrong e C. H. van Schooneveld. 1977).

ímpeto nas investigações de Jakobson acerca do paralelismo tinha um motivo bastante concreto: depois de décadas de investigações sobre o tema, o autor recobrava entre o final da década de 50 e o início da década de 60 seu interesse já antigo pelos textos de Gerard Manley Hopkins acerca do paralelismo. Abria-se uma porta.

Jakobson cita Hopkins desde o primeiro parágrafo do já referido artigo “Grammatical Parallelism and its Russian Facet”, no qual classifica as reflexões do “jovem” Hopkins “escritas 100 anos antes” como “inovadoras” (JAKOBSON 1966: 399), às quais seria sempre necessário voltar ao se investigar a questão do paralelismo (cf. IDEM).

Após uma citação de Hopkins, Jakobson afirma aquilo que poderia ser tomado como um resumo de seu artigo e de suas reflexões acerca do poema:

Hence we must consistently draw all inferences from the obvious fact that **on every level of language the essence of poetic artifice consists in recurrent returns. Phonemic features and sequences, both morphologic and lexical, syntactic and phraseological units**, when occurring in metrically or strophically corresponding positions, are necessarily subject to the conscious or subconscious questions whether, how far, and in what respect the positionally corresponding entities are mutually **similar**.
(JAKOBSON 1966: 399)

Esses retornos recorrentes (mas não necessariamente regulares) apontados por Jakobson – retornos que seriam a “essência do artifício poético” e que estariam em “todos os níveis da linguagem” – não se reduziriam às unidades métricas (como talvez fosse de se esperar na descrição genérica de um poema de metro fixo), mas se alargariam a unidades “morfológicas” e “lexicais”, “sintáticas” e até “fraseológicas”: ou seja, esses retornos recorrentes são o paralelismo alargado, tal qual intuído por Hopkins cem anos antes. Essa acepção de paralelismo constituiria tanto para Hopkins quanto para Jakobson a “essência do artifício poético”.

Jakobson segue e afirma que, culturalmente, certos padrões de recorrência “gozam de alta preferência” e, em alguns casos, são até “obrigatórios” (JAKOBSON 1966: 399). Entre os exemplos possíveis desses padrões está o *parallelismus membrorum* de Lowth no contexto de certa poesia hebraica antiga; mas há dezenas ou até centenas de outros padrões de retornos recorrentes, como os presentes em certa tradição de poesia chinesa (cf. DAVIS apud JAKOBSON: 401) ou russa, finlandesa, turca, ugarítica, egípcia antiga, suméria, acádia, árabe, rotenesa, ket, mansi, tsotsil, entre outras (cf. FOX 2014).

Apesar de não ter tido acesso a estudos acerca da poética de todas as línguas listadas acima (citadas aqui a partir de James J. Fox), Jakobson deduziu a partir das muitas poéticas orientais e ocidentais que conhecia que, em diferentes níveis, padrões de retornos recorrentes supostamente constituiriam a base da linguagem poético-ritualística humana.

Alguns anos antes, no já clássico “Linguistics and Poetics (1960), Jakobson registrara já aspectos semelhantes de suas releituras do paralelismo ‘ampliado’ via Hopkins:

Rhyme is only a particular, condensed case of a much more general, we may even say the fundamental problem of poetry, namely *parallelism*. Here again Hopkins, in his student papers of 1865, displayed a prodigious insight into the structure of poetry [...]. Briefly, equivalence in sound, projected into the sequence as its constitutive principle, inevitably involves semantic equivalence, and on any linguistic level any constituent of such a sequence prompts one of the two correlative experiences which Hopkins neatly defines as “comparison for likeness’ sake” and “comparison for unlikeness’ sake” (JAKOBSON 1981: 39-40)

Afirmações como essa são retomadas e condensadas no “Grammatical Parallelism and its Russian Facet”. Apesar de condensar em alguns trechos de seu artigo pontos centrais do paralelismo na linguagem poética como um todo, Jakobson dedica quantitativamente a maior parte de seu artigo a uma análise bastante minuciosa do texto de uma canção russa, o “Ox v gore žit’ nekručinnu byt”“. Nela, dedica especial atenção aos retornos recorrentes que o estruturariam, mas, por se tratar justamente de poesia oral, refere-se diversas vezes a estruturas daquilo que chama de paralelismo canônico ou gramatical (na categorização de Fox trazida mais abaixo, trata-se aqui ostensivamente da segunda categoria).

Mais adiante, Jakobson concatena afirmações de Herder e de Hopkins ao apontar que ambos os autores *reabilitam* (vide a defesa do paralelismo por parte de Herder, concretizada no diálogo Eutyphron e Alciphron em *Vom Geist der Ebräischen Poesie* e discutida em nosso subcapítulo “Paralelismo em textos teóricos de Herder”) o conceito de paralelismo ao ampliá-lo a princípio mesmo da linguagem poética. Cria, assim, uma espécie de linha genealógica a ligar Herder, Hopkins e ele mesmo nos estudos do paralelismo ‘ampliado’¹²⁷. Em seguida, ao indicar quais seriam os traços centrais daquilo que entende por paralelismo, Jakobson afirma que:

¹²⁷ “Herder, ‘the great advocate of parallelism’ according to his own expression, resolutely attacked the afterward repeatedly enunciated bias that ‘parallelism is monotonous and presents a perpetual tautology’ and that ‘if everything has to be said twice, then the first saying must have been only half achieved and defective’. Herder’s succinct reply - ‘Haben Sie noch nie einen Tanz gesehen?’ - followed by a comparison

Any form of parallelism is an apportionment of invariants and variables. The stricter the distribution of the former, the greater the discernibility and effectiveness of the variations. Pervasive parallelism inevitably activates all the levels of language – the distinctive features, inherent and prosodic, the morphologic and syntactic categories and forms, the lexical units and their classes in both their convergences and divergences acquire an autonomous value. This focusing upon phonological, grammatical, and semantic structures their multiform interplay does not remain confined to the limits of parallel but expands throughout their distribution within the entire context; the grammar of parallelistic pieces becomes particularly significant.

(JAKOBSON 1966: 423)

O trecho acima traz – naturalmente em formulação bastante afim à linguística moderna – alguns dos aspectos também encontrados nas noções de paralelismo de Herder e Hopkins (como já afirmado anteriormente, as três acepções são bastante semelhantes, mas de modo algum iguais). Jakobson chega à base do paralelismo como fenômeno reconhecível ou psicologicamente assimilável de variação e repetição, apontando inclusive que, quanto maior o grau de repetição, mais efetivas se tornariam as variações, visto que se destacariam de um padrão já claramente apresentado. O paralelismo em sentido amplo atuaria, então, como instância de repetição linguística “em todos os níveis da linguagem” (JAKOBSON 1966: 423) – vocabular, frasal, fonológico, prosódico – e configuraria “convergência” que, justamente pelas repetições, possibilitaria também algum espaço para a “divergência” (IDEM) ou variação, desde que o padrão de recorrência seja ainda reconhecível.

Assim, como já apontado anteriormente, o afastamento de Jakobson da noção restrita de *parallelismus membrorum* se dá, basicamente, por uma necessidade de ampliação de escopo na análise – das repetições descritas por Lowth para as repetições em “todos os níveis da linguagem” (JAKOBSON 1966: 423) – mas o conceito de *parallelismus membrorum* nunca deixou de ocupar um espaço importante no pensamento de Jakobson, como se verá abaixo.

Apesar de todas as semelhanças, percebe-se nas citações de Jakobson trazidas acima que suas formulações tendem a uma precisão – fruto de certo rigor acadêmico da área da linguística moderna – que Herder não possui (cf. FORSTER 2002: x) e que Hopkins possui em medida menor.

of Hebrew poetry with such a dance, transfers grammatical parallelism from the class of genetic debilities and their remedies into the proper category of purposive poetic devices. Or, to quote another master and theoretician of poetic language, G. M. Hopkins, the artifice of poetry ‘reduces itself to the principle of parallelism’: equivalent entities confront one another by appearing in equivalent positions.” (JAKOBSON 1966: 423)

Para Christoph Küper, as considerações de Jakobson acerca do paralelismo seriam “impensáveis” sem as pesquisas do “então jovem de 21 anos, estudante de filologia e, mais tarde, poeta Gerard Manley Hopkins¹²⁸” (KÜPER 1988: 54), autor que Jakobson supostamente “não se cansa[ria] de citar” (IDEM). Como apontado no subcapítulo anterior, Hopkins teria tido um impacto muito maior do que Lowth nos estudos do fenômeno paralelísticos de Jakobson, já que, segundo Küper, Hopkins ultrapassa Lowth ao fundir elementos de *expressão* e de *conteúdo* no entendimento do paralelismo, abrindo assim o caminho para formulações da Semiótica no século seguinte, da qual é considerado, como já mencionado, um importante precursor (IBIDEM: 55).

Alguns outros autores apontaram direção similar à de Hopkins e tiveram eco no pensamento de Jakobson (pense-se, por exemplo, em Wilhelm Martin Leberecht de Wette [1780-1849], que algumas décadas antes de Hopkins teria ampliado o paralelismo aos fenômenos do ‘ritmo’ [da métrica, na verdade] e da rima [DE WETTE apud KÜPER: 52]), mas Herder e Hopkins foram aqueles que de modo mais definitivo o moldaram.

En passant, ainda segundo Küper, as reflexões de Jakobson acerca do paralelismo em sentido ampliado lançam nova luz até mesmo sobre a interpretação etimológica tradicional da palavra latina *versus*: se a ideia de retorno constante implícita em *versus* é comumente associada ao formato das linhas de um poema (que tradicionalmente não iriam até o final da página, mas *retornariam* à margem da página), para Jakobson esse retorno constante pode se referir a diversos outros elementos do poema (sons vocálicos, sons consonantais, estruturas frasais e assim por diante), não exclusivamente ao formato de suas linhas (cf. KÜPER 1988: 70).

Em seu “Roman Jakobson and the comparative study of parallelism” (2014), James J. Fox retoma alguns pontos centrais dos artigos de Jakobson da década de 60 e resume os desdobramentos imediatos desses artigos em trabalhos publicados nos anos seguintes acerca da poesia oral de diversos povos ocidentais e orientais. Fox afirma que é possível depreender dos artigos de Jakobson pelo menos duas possibilidades terminológicas para o termo paralelismo – as duas de grande interesse para esta tese, como aponto no par de páginas seguinte –, apontando o que se segue sobre ambas:

Parallelism has two aspects and the use of the term ‘parallelism’ varies in relation to these aspects. In its first sense, parallelism is an ever-present aspect of poetic language. According to Jakobson (1966:399), ‘on every level of language the essence of poetic artifice consists of recurrent returns’, just as in Hopkins’ definition verse is ‘spoken sound

¹²⁸ Interessante notar que o próprio Jakobson também tinha em torno de 20 anos quando de seu primeiro contato com a obra teórica de Hopkins (cf. KÜPER 1988: 58)

having a repeated figure' (Hopkins 1959:267). [...] Rather than some form of deviation, poetic language is the most manifest and complex expression of binary opposition. Parallelism, in its other aspect, refers to the specific manifestations of this binary principle as a strict, consistent and pervasive means of composition in the traditional oral poetry of a wide variety of peoples of the world. Parallelism is promoted to a canon 'where certain similarities between successive verbal sequences are compulsory or enjoy a high preference' (Jakobson 1966:399). Jakobson has described this form of parallelism as 'compulsory' or 'canonical' parallelism—what Hopkins referred to as 'the technical so-called Parallelisms of Hebrew poetry'. (FOX 2014: 20)

Em outras palavras, 1) a primeira possibilidade terminológica se referiria ao paralelismo como “artifício” (IDEM) de toda linguagem poética escrita ou oral (mais próxima, portanto, das acepções heterodoxas e bem amplas de Herder e de Hopkins tal qual apresentadas nos subcapítulos anteriores, nas quais há estruturas linguísticas e retóricas de “retorno recorrente” [IBIDEM]: artifícios como a aliteração, a assonância, a rima ou a similaridade gramatical poderiam ser entendidos sob a égide dessa possibilidade terminológica de ‘paralelismo’) e 2) a outra possibilidade terminológica se referiria a um princípio binário ou preferencialmente binário de estruturação frasal encontrado em tradições orais por todo o mundo, especialmente em variedades de linguagem canônica ou ritualística (variedades culturalmente prestigiosas), e seria especificada por Jakobson como *grammatical parallelism* (“casos correspondentes em funções sintáticas similares” [JAKOBSON 1981: 143])¹²⁹.

É possível integrar, a essa segunda categoria, o *parallelismus membrorum* hebraico tal qual cunhado por Lowth, ou ainda o paralelismo frasal de certa tradição da poesia chinesa clássica tal qual comentada por J. F. Davis e retomada por Jakobson (cf. JAKOBSON 1966: 401); como já afirmado anteriormente, Fox dá ainda dezenas de outros exemplos orientais e ocidentais desse segundo tipo de paralelismo [cf. FOX 2014]).

Ou seja, a segunda se referiria a estruturas semânticas e sintáticas (“Jakobson has described this form of parallelism as ‘compulsory’ or ‘canonical’ parallelism—what Hopkins referred to as ‘the technical so-called Parallelisms of Hebrew poetry’” [FOX 2014: 20]), enquanto a primeira, por outro lado, referir-se-ia tanto às semânticas e sintáticas quanto às fonológicas (‘on every level of language the essence of poetic artifice

¹²⁹ “The only living oral tradition in the Indo-European world that uses **grammatical parallelism** as its basic mode of concatenating successive verses is Russian folk poetry, both songs and recitatives.” (JAKOBSON 1966: 405; grifo meu).

Apesar da afirmação de Jakobson, Fox aponta que é bastante duvidosa a afirmação de que a poesia folclórica russa seja a única do mundo indo-europeu a seguir se estruturando através do paralelismo gramatical ou canônico (ou seja, do segundo tipo de paralelismo depreendido por Fox do artigo de Jakobson): “On the other hand, it is of problematic significance that among Indo-European speakers only Russian and possibly certain other Slavic peoples should possess a living folk tradition based on grammatical parallelism” (FOX 2014: 30-31)

consists of recurrent returns’, just as in Hopkins’ definition verse is ‘spoken sound having a repeated figure’” [IDEM]).

A separação das duas categorias por Fox é fruto de uma necessidade de precisão terminológica que fosse mais adequada aos estudos linguísticos interculturais, visto que a segunda categoria (ou seja, aquela mais afim ao *parallelismus membrorum* e que Jakobson chama de paralelismo canônico [IDEM: 20] ou paralelismo gramatical) é aquela que historicamente serve de base aos estudos comparativos da poesia oral dos povos supracitados – é ela especificamente a que se refere às estruturas de recorrência vocabular e frasal (nos âmbitos semântico e sintático [IBIDEM: 12]) nessa área de estudos.

No entanto, observando o fenômeno das recorrências verbais em sentido amplo (vogais, consoantes, vocábulos, frases e assim por diante), para além das necessidades de precisão terminológica no estudo da poesia oral, *a primeira categoria depreendida por Fox do artigo de Jakobson abarca a segunda categoria*¹³⁰.

¹³⁰ Outra indicação dessa relação entre as duas categorias (ou seja: a primeira categoria englobar a segunda) seria a afirmação de Jakobson no artigo “Linguistics and poetics” (1960) de que mesmo a poesia oral tradicional de certos povos, que o autor comumente descreve através do paralelismo canônico-gramatical semântico e sintático, pode ser descrita “em todos os níveis linguísticos” através de estruturas paralelísticas: “Those oral traditions that use grammatical parallelism to connect consecutive lines, for example, Finno-Ugric patterns of verse and to a high degree also Russian folk poetry, can be fruitfully analyzed on all linguistic levels — phonological, morphological, syntactic, and lexical” (JAKOBSON 1981: 40)

2.2.5. Paralelismo como ponto de partida para a definição da configuração rítmica

Partindo do pressuposto haroldiano de que o trabalho tradutório com textos literários (ou, como era de sua preferência, com “textos criativos” [CAMPOS 2011: 33]) seria um trabalho de análise e de emulação da fisicalidade (ou materialidade) desse texto em outro sistema linguístico; restaria a pergunta acerca de *como* exatamente essa fisicalidade textual se organiza.

Uma resposta possível a essa pergunta pode ser encontrada nas três acepções heterodoxas de paralelismo apresentadas nos subcapítulos anteriores, a saber: as acepções de Herder, de Hopkins e de Jakobson do termo. Como já afirmado anteriormente, com isso não pressuponho de modo algum que Haroldo de Campos tivesse em mente o paralelismo ao formular seus textos teóricos da década de 60 (ou de qualquer outra década); e sim que o próprio conceito de fisicalidade textual por ele descrito permite, por si só, os desdobramentos que ora ensaio.

Em outras palavras, se a fisicalidade significa, em Campos, as “propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma [...] a iconicidade do signo estético” (IDEM) de um texto, parece-me justo organizar o trabalho tradutório a partir da maneira como essas propriedades todas aparentemente se configuram em tal texto, ao invés de legar o tradutor às suas intuições literárias. E uma das possibilidades de sistematização dessas propriedades me parece justamente a da atenção ao modo como tais propriedades se *repetem* no decorrer de um texto – visto que uma parte significativa das figuras retóricas ou poéticas mais comuns em textos literários dos últimos séculos passa de um modo ou de outro pelo mecanismo de repetição fonológica, sintática ou semântica;

mecanismos esses que, como já apontado nos subcapítulos anteriores, correspondem, *cum grano salis*, aos elementos do paralelismo em Herder, em Hopkins e em Jakobson.

Mais próximo de uma espécie de cosmogonia que vê, na repetição, o movimento das águas, dos corpos e das estrelas, a acepção de paralelismo encontrada em Herder não ignora, no entanto, a concretização retórico-textual da repetição: estruturas já bastante estabelecidas, como o hexâmetro, os cortes de hemistíquio, o alexandrino e as rimas, são *veementemente* declarados concretização do fenômeno paralelístico (“Und er [der Alexandriner] **ist ganz Parallelismus; ja forschen Sie genau**, warum er zu Einprägung der Lehre so kräftig sey, **Sie werden finden**, er ist’s gerade des Parallelismus wegen” [HERDER 1825: 25; grifo meu])¹³¹. Em Hopkins essa postura ganha contornos ainda mais sistematizados, na medida em que o poeta esmiúça as possibilidades retóricas do paralelismo em diversas literaturas nacionais (cf. HOPKINS 2006: 120), propõe categorizações do paralelismo em dois tipos claramente delimitados (cf. IDEM) e ainda concretiza em sua própria escrita de poesia o projeto de atenção às muitas materializações do fenômeno paralelístico (cf. LICHTMANN 1989: 7). Jakobson, por fim, traz as proposições de Hopkins à discussão linguística pós-saussuriana do século XX (cf. KÜPER 1988: 54) e soma a elas seus próprios estudos acerca da poesia oral de povos europeus e não europeus (cf. JAKOBSON 1966: 399), chegando assim às suas próprias conclusões acerca da linguagem e, especificamente, da linguagem poética – conceitualizações que, não seria exagero dizer, alteraram o rumo dos estudos linguísticos de meados do século XX em diante (cf. ARMSTRONG; SCHOONEVELD 1977).

Se é verdade que cada uma das três acepções de paralelismo apresentadas tem suas peculiaridades histórico-poetológicas bastante marcadas, o que impede a absoluta sinonimização da palavra nos três autores; é também verdade que seus pontos em comum as aproximam mais do que as particularidades as afastam. Ao menos é isso o que o próprio Roman Jakobson aponta ao articular uma linha dos estudos heterodoxos do paralelismo partindo de Herder, passando por Hopkins e chegando a ele mesmo (cf. JAKOBSON 1981: 39-40; cf. JAKOBSON 1966: 399; cf. IDEM: 423).

Aquilo que as três acepções têm em comum – ou seja, a noção de que os mecanismos estruturadores do texto poético são fenômenos de repetição regular e/ou

¹³¹ (“Pois ele [o alexandrino] é puro paralelismo; sim, pesquise bem o porquê de ele ser tão eficaz para a memorização do que se aprende, e o senhor notará que o motivo é justamente o paralelismo.”)

irregular tanto no campo fonológico quanto no morfológico, no sintático e no semântico – forma a base teórica do conceito de *ritmo* desenvolvido nesta tese. O conceito foi nomeado de *configuração rítmica* na presente tese, de modo a diferenciá-lo das demais acepções de ritmo e, assim, preservar alguma precisão terminológica. Já exposto, categorizado e exemplificado nos subcapítulos 1.1, 1.2 e 1.3; retomo a esta altura, textualmente, a definição proposta:

Nesta tese entendo por ritmo de um texto o conjunto de repetições e de variações linguístico-imagéticas regularmente e/ou irregularmente presentes em um ou mais níveis de sua estruturação – âmbitos fonológico, morfológico, sintático e/ou semântico –; de modo que se organizem em recorrências regulares e/ou irregulares de fonemas (aliterações; assonâncias; rimas toantes), de tonicidade silábica (sequências silábicas regulares; pés métricos [ou células métricas]; estruturas métricas de maior porte [decassílabos heroicos; redondilhas menores; alexandrinos e estruturas a eles semelhantes, concernentes a um verso ou segmento de prosa inteiro]), de morfema nuclear e/ou periférico de um vocábulo ou pseudomorfema (segmentos vocabulares idênticos ou apenas semelhantes entre si: paronímias, paronomásias; poliptótons; rimas soantes; cognatas; figura etymologica; rede de palavras de mesmo radical), de vocábulo inteiro (repetições de palavra por polissíndetos; anáforas; anadiploses; diácopas; epístrofes; epizêuxis) ou de sequências semântico-sintáticas de maior porte (parallelismus membrorum; quiasmos; exergásias [ou expolitio]; enjambements; sinonímias; antonímias).

Para fins de precisão conceitual e de diferenciação clara de outras acepções de ritmo, a definição de ritmo explicitada acima será referida daqui em diante pela expressão configuração rítmica.

A discussão acerca do ritmo teve, no entanto, possivelmente seu representante recente mais significativo na figura do poeta, tradutor, pesquisador e professor francês Henri Meschonnic. É possível afirmar, sem medo de exagerar, que a obra de Meschonnic se tornou nas últimas décadas contribuição incontornável aos estudos do ritmo e da tradução. Abraçada ou rechaçada, não importa, sua obra domina a discussão recente acerca do ritmo e da tradução, de modo que não me seria possível desenvolver a presente tese sem esclarecer exatamente que tipo de relação meu conceito de configuração rítmica tem em relação ao *rythme* de Meschonnic – em outras palavras, apresento no subcapítulo 2.3.1 um panorama da obra meschonniciana e os motivos pelos quais direciono meu conceito de configuração rítmica na direção contrária à apontada por Meschonnic. No subcapítulo 2.3.2 apresento ainda, brevemente, três *tendências* de trabalho teórico com o ritmo (através das três fórmulas $\mathbf{R} = \mathbf{M}$ / $\mathbf{R} \rightarrow (\mathbf{M})$ / $\mathbf{R} > \mathbf{M}$) e indico qual das três abarca o conceito de configuração rítmica proposto nesta tese. Por fim, no capítulo 3, dedico-me às dez traduções dos textos germanófonos selecionados.

2.3.

Ritmo, ritmos

2.3.1. O ritmo em Henri Meschonnic: seu pensamento e(m) seu tempo

É possível afirmar que o poeta, tradutor, teórico e professor francês Henri Meschonnic (1932-2009) foi o pesquisador que mais profundamente e por mais tempo se dedicou à questão do ritmo no último século e nos primeiros anos deste.¹³²

Por mais tempo porque se dedicou por pelo menos 30 anos especificamente ao trabalho de investigação do termo ritmo (contabilizando, aqui, apenas os anos desde a redação de *Critique du rythme: Anthropologie historique du langage*, publicado em 1982; porém muito mais acertado seria iniciar a contagem mais de dez anos antes, com a redação do primeiro volume de seu *Pour la poétique*, publicado em 1970).

E *mais profundamente* porque tanto a intransigência de sua postura teórica (contrária a qualquer forma de adequação a um suposto senso comum) quanto a radicalidade de sua própria apreensão do ritmo (ou *não apreensão*, se notarmos sua sistemática recusa de definição efetiva do termo) rompem com toda a linha de entendimento do ritmo a derivar de Platão (428-347 a.C.); que teria – de acordo com o próprio Meschonnic e, antes dele, Émile Benveniste (1902-1976) – dado início à longa cadeia de confusão entre os conceitos de metro e de ritmo no ocidente (cf. MESCHONNIC 2008a: 55).

Rompe Meschonnic, assim, com boa parte da tradição ocidental nos estudos literários (e linguísticos, psicanalíticos, historiográficos, sociológicos); e, segundo o próprio Meschonnic, inicia outra (cf. IDEM: 56).¹³³

¹³² É necessário registrar que este subcapítulo não teria sido possível sem a disciplina “Linguística, poética e tradução”, que foi ministrada na USP em 2018 pela Profa. Dra. Maria Silvia Cintra Martins (UFSCar) como professora convidada. A apresentação detalhada de textos centrais ao pensamento de Meschonnic e as discussões acaloradas entre toda a turma acerca de cada um desses textos nos encontros semanais fizeram destes encontros um espaço de aprendizagem – é de fato esta a palavra – *ideal*.

¹³³ Uma outra tradição que já resultou em nomes de relevo nas últimas décadas, nomes que em concordância com ou em recusa a sua teorização levam adiante os estudos do ritmo. Alguns nomes mais destacados internacionalmente no estudo posterior a Meschonnic seriam Pascal Michon (1959), Hans Lösener (1964) e Lexi Eikelboom (1987). No entanto, o estudo do ritmo se desenvolve atualmente em áreas tão díspares que dificilmente se poderia avaliá-lo com um todo: vai de autores que o têm como centro de sua pesquisa a outros que o tratam de modo secundário – mas não necessariamente raso –, passando por estudos da dança ou da música; e até por áreas como a teologia, a antropologia ou a medicina. Não se pode avaliar até que

Antes de apresentar nesta tese aquilo que poderíamos conceber como o ritmo no entendimento de Meschonnic, julgo mais produtivo apresentar em poucas páginas a discussão *contra a qual* Meschonnic ergueu sua poética do ritmo; creio que dessa forma se torne mais fácil contextualizar cada conceito formulado pelo autor e também compreender de modo mais profundo a radicalidade da ruptura efetuada por ele. Apoio-me principalmente nos textos de Hans Lösener (1964) e de Lexi Eikelboom (1987) – dois dos mais destacados pesquisadores do ritmo surgidos a partir das discussões propostas por Meschonnic – para apresentar esse panorama do surgimento da obra meschonniciana. Além disso, o próprio autor frequentemente constrói sua argumentação a partir da negação de proposições alheias, de modo que analisar tais proposições abre caminhos bastante produtivos para o entendimento da posição que o próprio autor conferia a sua obra nos estudos ocidentais.

Importa indicar também que o autor raramente cria termos novos para guiar suas reflexões – o que ele faz é adotar palavras bastante comuns, “esvaziá-las de seu conteúdo habitual” (BOURLET; GISHOMA 2007: 4) e dotá-las de uma nuance conceitual muito própria, reconhecível apenas de dentro dos limites de sua obra teórica. Conceitos meschonnicianos como *oralité*, *continu*, *discontinu*, *forme* e *sujet* são exemplos dessa estratégia. O sentido dessas e de outras palavras na obra de Meschonnic será esclarecido na segunda parte deste subcapítulo, após a apresentação do contexto histórico e da discussão filosófico-linguística em meio às quais a obra de Meschonnic surge.

Vejamos em linhas gerais como se deu, então, a discussão a partir da qual Meschonnic desenvolve seu pensamento na segunda metade do século XX.

Começemos pelo estudioso do ritmo Hans Lösener, que apresenta a discussão da seguinte maneira:

Die grundlegenden Erkenntnisse über die Subjektivität in der Sprache, die Benveniste zu verdanken sind (z.B. Benveniste 1958, 1965), wären ohne die Hinwendung zur Spezifik der Rede nicht möglich gewesen. Meschonnic verdankt Benveniste aber nicht nur seine Konzeption der Rede, sondern auch **die Entdeckung der vorplatonischen Bedeutung des Begriffs *rhythmos***. Diese ältere Bedeutung von *rhythmos* (vor der Gleichsetzung von

ponto o estudo ‘interdisciplinar’ de Meschonnic (termo que o autor não aprovaria, já que ‘interdisciplinar’ pressuporia disciplinas supostamente separadas) influenciou ou não tais áreas, mas é interessante o movimento quase simultâneo de afastamento dos conceitos estanques ou metricistas de ritmo em direção a outros mais abertos (ou mais afins ao *continu*, para usar termo de Meschonnic), ou então o movimento de ao menos se refletir criticamente sobre o ritmo, mesmo que em posição oposta à de Meschonnic. Pascal Michon desenvolve um trabalho interessante de avaliação da interdisciplinaridade atual dos estudos do ritmo e de unificação (ou aproximação, ao menos) de tais estudos sob a égide de pressupostos comuns. Mais sobre essa questão em: <http://rhuthmos.eu/spip.php?article644> (MICHON, Pascal. «Rythme, rythmanalyse, rythmologie: un essai d’état des lieux», *Rhuthmos*, 9 janvier 2013 [acesso em: 12 de jun. 2019]).

Rhythmus und Metrum bei Plato), nämlich als „veränderliche Anordnung” und als „improvisierte, augenblickliche Form”, greift Meschonnic auf, um eine Theorie zu entwickeln, in deren Mittelpunkt die Kontinuität von Sprache, Sinn und Subjekt steht:

„A partir de Benveniste, le rythme peut ne plus être une sous-catégorie de la forme. C’est une organisation (disposition, configuration) d’un ensemble. Si le rythme est dans le langage, dans un discours, il est une organisation (disposition, configuration) du discours. Et comme le discours n’est pas separable de son sens, le rythme est inséparable du sens de ce discours.” (MESCHONNIC 1982: 70).

(LÖSENER 1999: 5; grifo meu)¹³⁴

O que Lösener aponta ao contextualizar os primeiros passos de Meschonnic em direção ao seu entendimento do ritmo é a descoberta – através de Benveniste – de uma concepção de ritmo pré-platônica.

Essa concepção pré-platônica seria alheia à sinonimização entre os conceitos de ritmo e de metro atribuída a Platão (cf. MESCHONNIC 2008a: 55) (sinonimização que, segundo Meschonnic, dominou por dois mil anos a discussão ocidental); caracterizando o ritmo não como metro, e sim como “arranjo movente” ou “forma espontânea, momentânea”.

Em outras palavras, essa concepção pré-platônica (associada por Meschonnic principalmente a Heráclito de Éfeso [circa 535-475 a.C]) traria para o centro do conceito de ritmo a ideia do movimento, do inacabado, da vivacidade, até mesmo de certa imprevisibilidade; salvando-se o ritmo, assim, da noção de que estruturas estanques do metro o definiriam ou amarrariam.

Uma fagulha dessa noção pré-platônica de *movimento* na conceitualização do ritmo perpassa toda a obra de Meschonnic (e dá base a conceitualizações tão centrais em Meschonnic quanto a do *continuo*, por exemplo, que analisaremos com maior vagar mais adiante neste subcapítulo), servindo de norte para seu pensamento teórico ao longo das últimas décadas do século XX e da primeira do XXI.

¹³⁴ (“As descobertas fundamentais acerca da subjetividade na língua [linguagem], que devemos a Benveniste (p. ex. Benveniste 1958, 1965), não teriam sido possíveis sem um voltar de atenção às especificidades do discurso. No entanto, Meschonnic deve a Benveniste não apenas sua concepção de discurso, mas também a descoberta do significado pré-platônico do conceito de *rhythmos*. Meschonnic retoma esse significado mais antigo de *rhythmos* (antes da equiparação entre ritmo e metro por Platão), ou seja, [do ritmo como] “ordenação mutável” e [como] “forma improvisada, momentânea”, para desenvolver uma teoria na qual a contiguidade entre língua [linguagem], sentido e sujeito é central:

“Desde Benveniste, o ritmo não pode mais ser uma subcategoria da forma. Trata-se de uma organização (disposição, configuração) de um conjunto. Se o ritmo está na linguagem, no discurso, então ele é uma organização (disposição, configuração) do discurso. E como o discurso não é separável de seu sentido, o ritmo é inseparável do sentido desse discurso” (MESCHONNIC 1982: 70)”)”

Há também, nessa noção do ritmo como fenômeno *movente e instável*, a base do grande salto conceitual de Meschonnic em seu trabalho com o ritmo, o salto que o diferenciaria tanto dos pré-platônicos quanto de seus contemporâneos no século XX: o ritmo em Meschonnic se movimenta para fora dos limites da linguagem; transborda a linguagem, abrangendo o próprio sujeito (que coloca a linguagem em movimento no discurso e que, assim, *subjetiva* esse discurso), a reflexão sobre as artes, a ética, a política. Nas palavras do próprio Meschonnic: “Trabalho para transformar toda a teoria da linguagem, ou seja, toda a ligação estabelecida entre a linguagem, a poesia, a literatura, a arte, a ética, a política, para fazer delas uma poética da sociedade” (MESCHONNIC 2008a: 56).

Em outras palavras, seu trabalho com o ritmo não é, de fato, um trabalho puramente linguístico, ao menos não no sentido corrente da palavra; trata-se de obra que poderíamos classificar até mesmo como *antropológica*, na medida em que abarca, sim, o que comumente se entende como linguístico, mas não se restringe de modo algum a ele (não estranha, assim, chamar-se um de seus livros justamente *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage* [1982]).

Em seu *Der Rhythmus in der Rede* (1999), Hans Lösener frisa constantemente a importância do *discurso* no entendimento de Meschonnic acerca do ritmo. Partindo da noção de ritmo como fenômeno *movente e instável*, Meschonnic entende que o ritmo só se realiza quando *posto em prática na expressão linguística de um sujeito* (falada ou por escrito), nunca como estrutura abstrata ou como estrutura passível de tipologização. Essa atenção à linguagem posta em movimento, à linguagem realizada no discurso de um sujeito, reflete-se (assim como a noção pré-platônica de ritmo retomada por Meschonnic) no entendimento de que haveria dois modos antagônicos de lidar com o ritmo, apenas um deles válida para Meschonnic: a partir do *continu* ou do *discontinu* da linguagem.

Os dois termos serão, como já afirmado, analisados com minúcia mais adiante neste subcapítulo, mas para fins de argumentação é já possível adiantar em linhas gerais que, nessa oposição entre *continu* e *discontinu*, o *continu* discursivo seria o caminho entendido como válido por Meschonnic, porque possibilitaria lidar com o ritmo sem categorizá-lo, lidar com o ritmo enquanto fenômeno vivaz, muito mais amplo do que simples linguagem, fenômeno inclassificável por nascer da subjetivação do sujeito; o *discontinu*, por outro lado, seria o caminho (segundo Meschonnic, danoso) tomado pela tradição ocidental até aquele momento, já que entende o ritmo como fenômeno estritamente linguístico, descritível, categorizável.

Lexi Eikelboom aponta cenário semelhante ao descrito por Lösener – ou seja, uma obra nascida do encontro entre a noção pré-platônica de ritmo (cuja descoberta Meschonnic deve a Benveniste), algumas propostas da(s) linguística(s) do século XX e alguns elementos da(s) sociologia(s) também do século XX. Além disso, a autora aponta o papel de Friedrich Nietzsche (1844-1900) na redescoberta da noção pré-platônica, apesar de tal redescoberta não ter encontrado nenhum eco significativo até ser retomada por Benveniste na primeira metade do século XX:

These conversations powered down from the Second World War only to start up again with Benveniste's identification of the pre-Socratic definition [of rhythm] in 1966. Nietzsche had identified a proto-version of the distinction at the end of the nineteenth century, but no one carried it forward and linguistically codified it until Benveniste. In Michon's telling, the concept regained significance in the 1970s with the reaction to structuralism. Attempts like those of Foucault, Barthes, Meschonnic, Deleuze, and others to re-introduce concepts of flow, time, and creativity into the all-too static idea of 'structure' invited the category to again come to prominence. Meschonnic and Benveniste represent the first identification and codification of the here-summarized history of rhythm. Moreover, Henri Meschonnic's 1982 book *Critique du rythme: Anthropologie historique du langage* illuminates what is new in this final wave of the study of rhythm, namely the explicit call to abandon the Platonic understanding of rhythm as a series of strong and weak beats and to return to the pre-Socratic definition of rhythm as dynamic form. (EIKELBOOM 2018: 12-13)

A noção pré-platônica (e, segundo Eikelboom, também pré-socrática) relativamente simples do ritmo como “forma dinâmica” apontada por Eikelboom seria, como afirmado anteriormente através Lösener, norte de toda a obra meschonniciana. É bastante produtivo retornar a essa ideia básica da “forma dinâmica” ou do “arranjo movente” sempre que as trilhas pelo intrincado texto meschonniciano se tornam por demais íngremes.

Em um excerto posterior de seu *Rhythm – A Theological Category*, Eikelboom apresenta um panorama ainda mais denso de autores que teriam retomado, ao longo da história recente, discussões acerca do ritmo para o desenvolvimento de suas obras – seja no campo da linguística, da filosofia, da estética, da política ou da teologia. Segundo a autora, nas últimas décadas o ritmo foi discutido o mais intensamente nas filosofias pós-modernas francesa e italiana, especialmente por autores como Pascal Michon, Gilles Deleuze (1925-1995), Julia Kristeva (1941), Philippe Lacoue-Labarthe (1940-2007), Jean-Luc Nancy (1940), Giorgio Agamben (1942) e Henri Lefebvre (1901-1991) (cf. EIKELBOOM 2018: 59). As referências mais imediatas desses autores eram, além de

Meschonnic, os filósofos e linguistas Émile Benveniste, Friedrich Nietzsche e Henri Bergson (1859-1941) (cf. IBIDEM).¹³⁵

¹³⁵ Em seu website “The Rhythmic Theology Project”, Eikelboom registrou em um parágrafo (cada) os entendimentos de ritmo de 13 filósofos pós-hegelianos. Apesar do volume de texto, escolho reproduzir aqui as 13 formulações por considerar a lista de Eikelboom um tesouro incalculável a qualquer um que decida se dedicar ao tema:

“**GWF Hegel:** Perhaps unsurprisingly, rhythm appears in Hegel’s *Phenomenology of Spirit* (approx. p 35-40 in the 1977 Miller translation) and, as with several other thinkers, it is used as a way to talk about reality as an “organic whole” in motion. A common characteristic of thinkers who use rhythm in this way is their tendency to associate their work with Heraclitus (which you can find in “Heraclitus” in *Lectures on the History of Philosophy vol 1*).

Friedrich Nietzsche: Within the space of a single page in *The Birth of Tragedy*, Nietzsche associates both the Apollonian and the Dionysian with two different senses of rhythm. The Apollonian is associated with “the wave-like beat of rhythm” and the Dionysian with “the full gestures of dance, the rhythmic movement of all the limbs” (Smith, 2008, p 26). This is based in an early lecture called “*Rhythmische Untersuchungen*,” (KGW II/3, S. 312) (It is, unfortunately, only available in German but Elaine P. Miller has written a great summary that quotes a lot from the original: “Harnessing Dionysos: Nietzsche on Rhythm, Time, and Restraint,” *Journal of Nietzsche Studies*, no. 17 (1999)). In this lecture, Nietzsche differentiates between Greek time-rhythm that mathematically marks intervals of time and rhythms of bodily forces. Like Apollo and Dionysius, while the two rhythms are often opposed to one another, they in fact work together to constitute the whole of reality, which Nietzsche, like Hegel, associates with Heraclitus’ Dionysian approach to reality (*Ecce Homo*, Large, 2007, 47-48).

Henri Bergson: Though not always explicit, rhythm pervades Bergson’s philosophy. Bergson thought about reality in terms of duration, as constant motion and flux, such that what we perceive as stable identities are in fact illusions (schemas). In his book *Matter and Memory*, Bergson says that rhythm mediates pure duration into different levels of being and consciousness through matter. It is the interface of stability and flow. However, an entity is not consigned to a single rhythm, other rhythms (such as that of the arts) may break in and suspend our natural rhythms (*Time and Free Will* (1950), 14).

Émile Benveniste: All of the approaches to rhythm given thus far can be summed up under Benveniste’s definition of a fluid form. Benveniste opposes the idea that rhythm is a flow, but nor is it a structure or form that holds something in place. Rather, it is an improvised, fluid form with no organic consistency. He claims this comes from the Greek word *rhusmos*, first used to denote a change in the shape of an alphabetical character. You can find his definition on p 332-3 of *Problèmes De Linguistique Générale*.

Henri Meschonnic: Meschonnic’s understanding of rhythm is usually mentioned in the same breath as that of Benveniste. He similarly argues for a rhythm beyond metrics and regularity, however he is unique in asserting that the definition of rhythm itself is always in flux. As such, his majestic work on the subject, *Critique du Rythme: Anthropologie Historique du Langage*, does not offer a definition but simply analyzes the history of the concept. Unfortunately, as with Benveniste, it is only available in French.

Gaston Bachelard: Bachelard’s objective is to counter Bergson’s metaphysics of duration and continuity. Being and time are not a continuous flow. Rather, being is discontinuous because it is always interrupted by nothingness. Reality is not a pure duration but a dialectic between being and nothingness and we work to construct continuity out of discontinuity. However, Bachelard also appeals to the category of rhythm in describing his approach to reality in his book *The Dialectic of Duration*.

Martin Heidegger: This is the most explicit connection between rhythm and Heraclitus. The only place that Heidegger explicitly describes rhythm is in his *Heraclitus Seminar* (p 55). Drawing on several other authors, he speaks of rhythm as imprint, a force that precedes the human and so binds him or her. In describing rhythm as a restraint, he describes it in terms similar to beauty, which binds the forces of *physis* (the Dionysian forces of reality at war with each other). As with Nietzsche, rhythm therefore represents the encounter between a form, such as that of art or language, and the struggling, chaotic forces of nature.

Jacques Derrida: Derrida refers to rhythm in his introductory essay to Philippe Lacoue-Labarthe’s book *Typographies*, titled “*Desistance*.” In this essay Derrida refers to rhythm as always preceding the subject as repetition and spacing. In other words, he talks about rhythm in the same sorts of ways that he talks about différance, so understanding how he thinks about différance will give you a sense of what he thinks about rhythm as well.

Gilles Deleuze: Deleuze discusses rhythm in two places: In *Difference and Repetition*, difference is associated with the third synthesis, which divides two sorts of time from each other as well as holding them

Eikelboom aponta, no entanto, que se essa retomada das discussões acerca do ritmo significa de fato um reavivamento do interesse pela questão, ela por outro lado não significa de modo algum uma retomada geral *da noção pré-platônica do termo*. Dos autores listados por Eikelboom, apenas Deleuze, Bergson, Martin Heidegger e, claro, Nietzsche teriam formulado noções de ritmo que guardam alguma semelhança com a concepção de ritmo pré-platônica, encurtando assim a lista de autores que Meschonnic poderia traçar como seus antecessores ou contemporâneos na reviravolta teórica que empreenderia no final do século XX.

As formulações de ritmo desenvolvidas por esses autores compartilhariam, segundo Eikelboom, certos traços do(s) entendimento(s) pré-platônico(s), a saber: “Para eles, o ritmo é uma **forma fluida** e é comumente associada à metafísica heracliteana, na qual a harmonia é gerada **contínua e imanentemente** do caos ou da oposição” (EIKELBOOM 2018: 59; grifo meu).

A partir das reflexões levadas a cabo por Hans Lösen e Lexi Eikelboom se torna mais fácil entender o cenário cultural encontrado por Meschonnic em meados do século XX – e, com isso, a radicalidade das proposições do autor que, a partir da década de 70, passa a afirmar que transformaria “toda a ligação estabelecida entre a linguagem, a poesia, a literatura, a arte, a ética, a política” (MESCHONNIC 2008a: 56), ou que o ritmo seria “o

together. He and Guattari also have an essay in *A Thousand Plateaus* called “1837: Of the Refrain” in which rhythm is the communicability between “heterogeneous blocks of space-time,” holding them together in their heterogeneity. So, in both cases rhythm functions for Deleuze to hold heterogeneous or opposed dimensions of reality together in a way that does not overcome that heterogeneity.

Julia Kristeva: In *Black Sun*, Kristeva describes the relationship between melancholia and poetry. Rhythm features in her exploration of how the typical relationship between (dominant) symbolic language and the semiotic body becomes overturned and uncoupled in these two events. The rhythms of the body come to dominate in both instances, which has powerful implications for how poetry can be a kind of counter-depressant. She calls this the *chora*, which she also describes as rhythmic in *Revolution in Poetic Language*.

Philippe Lacoue-Labarthe: Lacoue-Labarthe’s work, often associated with that of Jean-Luc Nancy, explores the instability and loss of the subject, particularly through the interface of philosophy and the arts. Rhythm features in his essay “The Echo of the Subject,” in *Typographies* as that which makes the subject possible. However, its instability makes it a troublesome ground and it therefore also tends to disrupt the subject.

Giorgio Agamben: Agamben explicitly considers rhythm in one chapter in his book *The Man Without Content*, in which he considers Hölderlin’s phrase “all is rhythm,” and follows various explorations until he comes to a definition of rhythm as that which introduces a stop into the flow of time in which we have the opportunity to recapture our shared humanity. Ideas about rhythm appear implicitly again, particularly in *The Time that Remains*.

Henri Lefebvre: Perhaps the most sustained thinker of rhythm, Lefebvre developed a method for analyzing the various patterns and flows of modern life through a method he calls *rhythmanalysis*, which can be found in the short book by the same name.

(EIKELBOOM, Lexi. “A Reference Guide for Rhythm in Post-Hegelian Philosophy”. Disponível em: <https://rhythmictheologyproject.com/2016/06/24/rhythm-in-philosophy/> [acesso em 12 de abril de 2021])

infinito do sujeito e da linguagem” (MESCHONNIC 1989: 286) ou ainda “a organização do movimento da *parole*” (MESCHONNIC 2008a: 62).

Delineado seu contexto, passemos finalmente à apresentação dos principais elementos do pensamento de Henri Meschonnic acerca do ritmo: *oralité*, *continu/discontinu*, *forme-sujet* – enfim, *rythme*.

O grande salto conceitual de Meschonnic foi, como já afirmado anteriormente, a investigação do ritmo *no discurso* (*discours*, *Rede*) – ou seja, na linguagem trespasada pela subjetividade de quem a cria (e, por consequência, trespasada pelos elementos históricos e políticos que formam qualquer sujeito, além do sentido semântico de tal discurso). O ritmo é *forme-sujet*, forma-sujeito (cf. MESCHONNIC 1999b). Assim, o ritmo não pode ser, na obra de Meschonnic, investigado como estrutura anterior ao sujeito, abstrata; e sim somente como realização discursiva de subjetividades individuais, válida apenas para lidar com o discurso daquele sujeito especificamente¹³⁶. Um texto é atravessado pelo ritmo na exata medida da radicalidade de sua individualidade, de suas idiosincrasias.

Essa individualização ou subjetivização de um sujeito *no* discurso é trabalhada na obra de Meschonnic a partir do conceito de *oralité*. No entanto, a oralidade em Meschonnic não pode ser confundida com o “falado”: oralidade à la Meschonnic é *encontrada tanto no discurso escrito quanto no discurso falado*, e significa apenas a subjetivação do discurso, sua individualização através do ‘colocar-se em linguagem’ do sujeito:

L’oralité est un travail, de soi sur soi et vers les autres. Le rythme, alors, une mission du sujet. L’expérimentation imprévisible de l’alterité sur l’identité. C’est pourquoi l’oralité et le rythme sont la matière et l’enjeu de la modernité. [...] La question de l’oralité suppose en effet une poétique. La conception même du signe y fait obstacle. C’est pourquoi le rythme comme organisation du discours peut renouveler la conception de l’oralité en la sortant du schéma dualiste. L’opposition de l’oral à l’écrit confond l’oral et le parlé. Passer de la dualité oral/écrit à une répartition triple entre l’écrit, le parlé et l’oral permet de reconnaître l’oral comme un primat du rythme et de la prosodie, avec sa sémantique propre, organisation subjective et culturelle d’un discours, qui peut se réaliser dans l’écrit comme dans le parlé. [...] Cette

¹³⁶ Concretamente, pode-se pensar na defesa de Meschonnic da apropriação de desvios (propositais ou não) da gramática normativa em um texto, como se observa nas severas críticas que o autor faz aos editores franceses de Montesquieu (1689-1755), D’Aubigné (1794-1872) e Saint-Simon (1760-1825), que alteraram a pontuação dos filósofos (e, portanto, suas idiosincrasias, sua individualidade ou subjetivização) simplesmente por julgarem-nas erradas ou pouco claras. (cf. MESCHONNIC 2006: 20-22)

reconnaissance [de l'oralité] participe du renouvellement en cours de la théorie du langage. [...] **Renouvellement de la conception du sujet par le renouvellement de celle du rythme.** (MESCHONNIC 1989: 277-279; grifo meu)¹³⁷

A oralidade como “trabalho de si sobre si, e em direção aos outros” ou “primado do ritmo e da prosódia, com sua semântica própria, organização subjetiva e cultural de um discurso” torna obsoleto o dualismo escrito-falado, já que se realiza em ambos.

Isso significa não apenas que as artes verbais escritas e faladas seriam ambas atravessadas pelo ritmo, mas também que a linguagem ‘comum’ (*langage ordinaire* não tida como artística, a linguagem cotidiana) *também* pode ser vista como discurso atravessado pelo ritmo. A oposição entre linguagem literária e linguagem comum não faz sentido no trabalho meschonniciano, já que ambas as possibilidades de linguagem são passíveis de subjetivação, de oralidade. Segundo Meschonnic, “totalizante ou totalmente inscrita no binário, a expressão [usada por muitos de forma a depreciar a linguagem do dia a dia] linguagem comum [*ordinaire*] **não sabe nada do ritmo como infinito do sujeito e da linguagem**” (MESCHONNIC 1989: 286; grifo meu).

Meschonnic justifica sua crítica à separação estrita entre uma suposta linguagem comum e uma suposta linguagem poética (e de supostos registros ‘baixos’, ‘altos’, e assim por diante) afirmando que tais expressões, em última instância, só se sustentariam argumentativamente se embasadas em alguma espécie de metafísica ou em resquícios de metafísica, pois pressuporiam na poesia uma suposta linguagem pura, mais elevada do que as demais (cf. CORDINGLEY 2014). Sem a crença metafísica em elementos essencialmente poéticos através dos séculos, das culturas e dos continentes, a separação estrita em poético e não poético não se sustenta.

A divisão estrita pressuporia, também, o *discontinú* do signo linguístico, que possibilita esquematizações tidas por Meschonnic como por demais redutoras, alheias à natureza contínua do ritmo:

Car le sens du langage implique le sens du rythme, le sens du continu corps-langage. Et le discontinu du signe est ce qui permet de maintenir, scolairement et culturellement,

¹³⁷ (“A oralidade é um trabalho de si sobre si, e em direção aos outros. O ritmo, então, uma missão do sujeito. Experimentação imprevisível da alteridade sobre a identidade. É por isso que a oralidade e o ritmo são a matéria e o desafio da modernidade. [...] A questão da oralidade supõe, de fato, uma poética. A própria concepção de signo é, nesse ponto, um obstáculo. É por isso que o ritmo como organização do discurso pode renovar a concepção de oralidade libertando-a do esquema dualista. A oposição entre oral e escrito confunde o oral e o falado. Passar da dualidade oral/escrito a uma redivisão tripla entre escrito, falado e 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 se pode realizar tanto no escrito como no falado. [...] Esse reconhecimento [da oralidade] participa da renovação em curso da teoria da linguagem. [...] Renovação do entendimento de sujeito através da renovação do [entendimento] de ritmo.”)

l'opposition entre la littérature et le langage ordinaire, entre les oeuvres originales et les traductions. (MESCHONNIC 2008b: 205)¹³⁸

Desde que atravessada pelo ritmo (ou seja, pela subjetivação do discurso, pela expressão idiossincrática de um sujeito), qualquer realização de linguagem poderia ser abarcada pelo pensamento de Meschonnic no que diz respeito à *oralité*. A *oralité* seria, enfim, a “expressão mesma de um sujeito” (cf. MESCHONNIC apud BOURLET; GISHOMA 2007: 10).

Em poucas palavras, seria possível tentar concentrar (sem prender) o pensamento de Meschonnic acerca do ritmo em uma única frase: *para Meschonnic, tem ritmo a linguagem que é habitada pelo sujeito*.

No centro tanto da recusa das hierarquizações entre linguagens (escrita, falada, comum, poética) quanto da proposta de uma poética que não tente domesticar o fenômeno da subjetividade *na* linguagem está, como já referida tantas vezes neste subcapítulo, a dicotomia *continu e discontinu*.

Talvez um bom ponto de partida para finalmente apresentar de modo mais satisfatório qual o papel de tal dicotomia no pensamento de Meschonnic seja a entrevista que o próprio autor concedeu em 2007 à revista *Études littéraires africaines*. Instigado pela pergunta curta e direta que as entrevistadoras Mélanie Bourlet e Chantal Gishoma escolheram para iniciar a conversa (“Como o senhor definiria o ritmo?”), Meschonnic elabora a seguinte resposta:

La manière dont on comprend le rythme peut changer toute la représentation qu'on a du langage... et la représentation qu'on a du langage joue un rôle capital et la plupart du temps non reconnu pour la représentation qu'on a de la société, de la manière dont les êtres humains vivent ensemble. **C'est le combat du signe [o discontinu, a métrica] et du poème¹³⁹ [o continu, o discurso atravessado pelo ritmo meschonniciano]**. Ce que j'appelle *le signe*, c'est ce que les linguistes en général appellent *un signe*, une représentation binaire du langage [...]. **Cette représentation binaire du rythme est de l'ordre du discontinu entre du son et du sens [...]**. Or cette représentation a une histoire. **On peut dire pratiquement que c'est Platon qui l'a inventée parce qu'avant lui, le rythme, c'était le continu chez Héraclite, l'idée qu'il y a un mouvement continu des choses, du langage**. Platon, pour réfléchir sur la musique et sur la danse, a introduit la notion de régularité, de mesure et de proportions mathématiques, ce qui fait que **depuis Platon, le rythme est conçu de manière binaire : un temps fort, un temps faible, le même et le différent, des régularités et des irrégularités... Un binaire et un discontinu interne**. [...]. Or, moi, je pose un autre point de vue à partir de mon travail de traduction sur les poèmes de l'hébreu biblique [...]. Si le rythme, c'est l'organisation du mouvement de la parole dans le langage et dans l'écriture, si la littérature ou la poésie, c'est l'invention par la sensibilité et par la pensée d'une expression qui n'a encore jamais

¹³⁸ (“Visto que o sentido da linguagem implica no sentido do ritmo, no sentido do contínuo corpo-linguagem. E o descontínuo do signo é aquilo que permite manter, acadêmica e culturalmente, a oposição entre a literatura e a linguagem comum, entre as obras originais e as traduções”)

¹³⁹ Importa mencionar que Meschonnic afirmava não traduzir de uma língua a outra, e sim de um poema a outro (cf. MESCHONNIC 2008: 56).

eu lieu jusque-là, la parole, c'est du sujet. Ce qui transforme la notion d'oralité, parce qu'alors, celle-ci ne se confond plus avec du parlé, avec du sonore. **L'oralité, c'est du sujet qu'on entend.** [...] Par exemple, le fait que tel mot soit le premier mot d'une phrase, c'est un rythme. Ou la dernière position d'une phrase, c'est aussi un rythme. Ou bien quand il y a une attaque consonantique, un rythme de répétition, ou un rythme syntaxique, ou un rythme prosodique. **Tous ces éléments contribuent au rythme, au sens général comme organisation du mouvement de la parole. C'est le continu corps-langage.** (MESCHONNIC apud BOURLET; GISHOMA 2007: 4-5, grifo meu)¹⁴⁰

Seguindo ainda o raciocínio acima, Meschonnic completa sua reflexão em resposta a outra pergunta, afirmando que “Platon a fait un travail d'invention d'effet catastrophique sur la pensée du rythme, nous en avons parlé, puisqu'il en a fait du *discontinu*, par opposition à la philosophie du *continu* chez Héraclite” (MESCHONNIC apud BOURLET; GISHOMA 2007: 7).¹⁴¹

Há muitos pontos a analisar na resposta acima de Meschonnic, mas logo de início é já possível apontar que ela nos fornece elementos bem mais concretos (pelo menos se comparada aos textos mais célebres do autor, o que talvez se explique pela exigência de clareza e concisão em uma resposta breve de entrevista) para o entendimento do *continu* e do *discontinu*, em especial através da reflexão acerca do papel do *signo linguístico* na definição de cada um dos dois termos: ou seja, pensados através de suas opostas relações com o signo linguístico, os termos *continu* e *discontinu* se tornam muito mais fáceis de compreender.

¹⁴⁰ (“A maneira como entendemos o ritmo pode mudar toda a nossa representação da linguagem... e a nossa representação da linguagem desempenha um papel central e na maior parte das vezes despercebido na representação que temos da sociedade, do modo como os seres humanos vivem juntos. É o combate entre o signo e o poema. Isso que eu chamo de *o signo* é o que os linguistas em geral chamam de *um signo*, uma representação binária da linguagem [...]. Essa representação binária do ritmo é da ordem do *descontínuo* entre som e sentido [...]. Ora, essa representação tem uma história. Pode-se dizer basicamente que Platão foi quem a inventou porque antes dele o ritmo era o *contínuo* da obra de Heráclito, a ideia de que há um movimento contínuo das coisas, da linguagem. Como Platão refletia sobre a música e a dança, ele introduziu a noção de regularidade, de medida e de proporções matemática, o que resultou que desde Platão o ritmo é entendido de maneira binária: uma batida forte, uma batida fraca, o mesmo e o diferente, regularidades e irregularidades... Um binarismo e um descontínuo interno. [...] Ora, eu proponho um outro ponto de vista a partir de meu trabalho de tradução de poemas do hebraico bíblico [...]. Se o ritmo é a organização do movimento da *parole* na linguagem e na escritura, e se a literatura ou a poesia são a criação, através da sensibilidade e do pensamento, de expressões que nunca foram mobilizadas até aquele momento, então a *parole* é o sujeito. O que transforma o entendimento de oralidade, porque agora ela não se confunde mais com o falado, com o sonoro. Falar de oralidade é falar de sujeito. [...] Por exemplo, o fato de uma palavra ser a primeira palavra de uma frase: trata-se de um ritmo. Ou a última posição de uma frase, trata-se de um ritmo também. Ou ainda quando há um ataque consonantal, um ritmo de repetição ou um ritmo sintático ou um ritmo prosódico. Todos esses elementos contribuem para o ritmo, no sentido geral de organização do movimento da *parole*. Trata-se do contínuo corpo-linguagem.”)

¹⁴¹ (“A invenção de Platão teve efeitos catastróficos para o pensamento acerca do ritmo, já falamos disso, porque ele o transformou [o ritmo] em *descontínuo*, oposto à filosofia do *contínuo* na obra de Heráclito”)

Meschonnic inicia sua resposta opondo o signo linguístico ao poema (aqui o poema é tido como *écriture*¹⁴², ou seja, como discurso atravessado pelo ritmo, seja ele concretamente um poema, uma fala cotidiana, um texto em prosa). O lado ocupado pelo signo linguístico seria, segundo Meschonnic, o lado das abordagens referentes ao *discontinu*, visto que a estrutura binária pressuposta no signo (som e sentido, significante e significado)¹⁴³ pressuporia também outras estruturas binárias no pensamento da linguagem e no pensamento do ritmo: o mesmo e o diferente, a batida forte e batida fraca, o padrão e a quebra de padrão. Não estranha, portanto, que o entendimento platônico do ritmo como um *metro* é justamente a noção que Meschonnic diz entrever nas teorias derivadas do pensamento a partir do signo, já que o metro 1) se delimitaria a elementos binários, tal qual o signo (no caso do metro: elementos linguísticos da divisão silábica binária [fraca-forte, átona-tônica]) e 2) ofereceria, tal qual o signo, a impressão danosa de que a lógica binária poderia ser aplicada a todo trabalho com a linguagem, dividindo e classificando (fragmentando, subdividindo, enfim: *descontinuando*) algo que, segundo Meschonnic, seria um fenômeno muito mais amplo do que o simples metro: o fenômeno do ritmo. Assim, Meschonnic não nega a existência do metro, mas nega a sinonimização entre metro e ritmo por entender que aquele é apenas *um* dentre muitos outros elementos *linguísticos e não linguísticos* do ritmo, ou seja, apenas um dentre muitos outros elementos linguísticos e não linguísticos do fluxo contínuo de subjetivação do discurso.

Se o *discontinu* abraça o caráter binário e *estritamente linguístico* do signo, o *continu* o rechaça.

¹⁴² “Une remarque sur le mot écriture. “Écriture” désigne encore très souvent en français la spécificité de la manière d’écrire d’un écrivain. Ce que disait Charles Péguy dans sa phrase : “Tout est signé”. À partir du moment où on tient compte de cet emploi culturel du mot « écriture », intervient un effet assez drôle : là où l’oralité se manifeste le plus, c’est dans l’écriture ! L’écriture au sens d’invention spécifique d’un style, ou en termes plus poétiques, d’invention d’une forme de pensée, d’une organisation des rapports entre le langage et la vie, entre un langage et une vie.” (MESCHONNIC apud BOURLET; GISHOMA 2007: 10; [“Uma observação acerca da palavra escritura: “Escritura” designa em francês frequentemente, ainda, a especificidade no modo de escrever de determinado escritor. Aquilo que dizia Charles Péguy através da frase “Tudo fica assinado”. A partir do momento que se tem em mente esse emprego cultural da palavra “escritura”, decorre um efeito bastante curioso: o espaço onde a oralidade se manifesta de maneira mais forte é justamente na escritura! A escritura no sentido de invenção específica de um estilo ou, em termos mais poéticos, a invenção de uma forma de pensamento, de uma organização das relações entre a linguagem e a vida, entre uma linguagem e uma vida.”]).

¹⁴³ Isso resultaria, segundo Meschonnic, de uma leitura rasa e equivocada da obra de Ferdinand de Saussure (1857-1913), que Meschonnic tem como um de seus grandes mestres. Segundo Meschonnic, Saussure foi reivindicado pelos estruturalistas porque eles teriam ignorado a força da *ideia de sistema* na obra saussuriana em favor de uma *ideia de estrutura*. Meschonnic entende Benveniste como um continuador da obra de Saussure, e a si mesmo como continuador da obra de Benveniste. Reivindica, assim, um Saussure do sistema orgânico, do movimento, do *continu* (cf. NEUMANN 2013: 1-2; cf. MESCHONNIC apud BOURLET; GISHOMA 2007: 9).

Daiane Neumann resume, em seu “A presença de Saussure e Benveniste em Henri Meschonnic”, com as seguintes palavras a íntima ligação entre a lógica do *discontinu* herdada de Platão e o *signo* da linguística moderna: “O descontínuo reina nas representações da linguagem com as noções de signo (forma/conteúdo) – palavra, frase, subdivisões tradicionais (léxico, morfologia, sintaxe) – e do ritmo no sentido clássico, que apresenta a oposição entre verso e prosa” (NEUMANN 2013: 6). Da afirmação de Neumann é possível depreender, então, um segundo reflexo do trabalho com o *discontinu*: a frequente (mas não obrigatória) oposição entre verso e prosa.

Se, no entanto, essa oposição de fato gozou de posição privilegiada na historiografia ocidental, as fronteiras entre prosa e verso foram lentamente se esfumando na literatura ocidental no mínimo desde Baudelaire (1821-1867) e Rimbaud (1854-1891) (e, de certa maneira, mesmo já nas reflexões ensaísticas e na obra ficcional de Jean Paul¹⁴⁴ [1763-1825], segundo Marlen Mairhofer [cf. MAIRHOFER 2015: 14]). Além disso, quando nos debruçamos sobre os campos das teorias literária e tradutória do final do século XX, parece se enfraquecer ainda mais o argumento de Meschonnic de que o trabalho com o *discontinu* do signo linguístico estaria sempre intimamente ligado à oposição entre prosa e verso. Um exemplo de trabalho teórico, tradutório e poético firme e abertamente ancorado no signo linguístico (*via* Roman Jakobson) e que *não* opõe prosa e verso é o de Haroldo de Campos (cf. CAMPOS 2011: 134) – que, aliás, Meschonnic lia e com o qual mantinha correspondência. Mais sobre essa relação entre o pensamento de Meschonnic e o de Campos no próximo subcapítulo (“2.3.1.a) Opondo o *continu* em Meschonnic ao *discontinu* em Campos”).

Profundamente ligado ao próprio entendimento meschonniciano de ritmo e unindo os três conceitos apresentados acima (*oralité*, *continu*, *discontinu*), o conceito de *forme-sujet* parece concretizar o projeto de Meschonnic de trazer à reflexão acerca do ritmo os âmbitos histórico, político e sociológico.

¹⁴⁴ Já no primeiro parágrafo de seu “Wohlklang der Prose”, Jean Paul afirma: “Sogar der Prosaist verlangt und ringt in Begeisterung-Stellen nach dem höchsten Wohlklang, nach Silbenmaß, und er will, wie in dem Frühling, in der Jugend, in der Liebe, in dem warmen Lande, gleich allen diesen ordentlich singen; nicht reden. In der Kälte hustet der Stil sehr und knarrt.” (PAUL, Jean. “Wohlklang der Prose” [1804]. Disponível em: <https://www.projekt-gutenberg.org/jeanpaul/vorschul/vors2f6.html> [acesso em 23 de abril de 2021]; [“Até mesmo o prosador exige e luta, em excertos [textuais] de maior exultação, pela mais alta beleza sonora, pela medida silábica; e ele deseja – como se na primavera, na juventude, no amor, na terra quente – *cantar* tudo isso de maneira adequada, não *falar* [disso tudo]. Na frieza, o estilo tosse muito e geme.”]. Grifo meu.)

Forme-sujet traz textualmente para a discussão acerca do ritmo o elemento que está na base de todos os demais: o *sujet*, o sujeito (e não [pelo menos não relevantemente] ‘assunto’, como se poderia também traduzir a palavra). Nele se encontram os fatores históricos do discurso (se todo sujeito é histórico, marcado por certa historicidade, à qual está atado e pela qual é atravessado e modificado), os fatores políticos do discurso (se todo sujeito é político, já que ocupa inescapavelmente uma posição nas intrincadas estruturas sociais, de gênero, raciais e sexuais) e os fatores éticos do discurso (se todo sujeito age de acordo com ou em choque com códigos de ética implícitos ou explícitos, internos ou externos), que trazem uma bem-vinda *instabilidade* ao pensamento acerca da linguagem:

Doch in dieser Unabhängigkeit [de Meschonnic em relação às linhas teóricas da moda] liegt auch das innovative Potential von Meschonnic's Sprachtheorie, die, gegenüber der Entsubjektivierung und der Entgeschichtlichung der Sprache durch die Struktur, die *langue* und das Zeichen, **eine Konzeption der radikalen Geschichtlichkeit und der sich in jedem Äußerungsakt vollziehenden Subjektivierung der Sprache eröffnet.** (Lösener 1999: 9-10)¹⁴⁵

Essa “historicidade radical” da qual fala Lösener (resultado de uma “subjativização radical”) é, talvez, a grande contribuição de Meschonnic a uma ciência da linguagem que, segundo Meschonnic (cf. MESCHONNIC apud BOURLET; GISHOMA 2007: 4), em meados do século XX se mostrava progressivamente asséptica e desligada da linguagem que corria de boca em boca, de caneta em caneta; desligada, enfim, do *discurso*.

A centralidade dada por Meschonnic ao *sujet* é absolutamente necessária para a compreensão do trabalho do autor com o *discurso* – e não com a *língua*, como o fizeram diversos outros linguistas e filósofos da linguagem. Apenas no discurso o *sujet* “se inscreve em sua maneira de falar”, “se inscreve em seu discurso” (cf. MESCHONNIC apud BOURLET; GISHOMA 2007: 9) – ou seja, apenas no *discurso* o *sujet* imprime seu *ritmo*:

Le sujet *du discours* est celui qui a été aussi pensé par Saussure mais surtout connu à travers l'œuvre d'Émile Benveniste. **Le sujet du discours n'est pas celui qui parle. C'est celui qui s'inscrit dans sa manière de parler, qui n'est pas nécessairement un poète ou un penseur.** Nous sommes tous des sujets du discours puisque quand nous parlons, nous disons « je », qui suppose « tu », « nous », « vous ». **Donc le sujet du**

¹⁴⁵ (“Mas justamente nessa independência [de Meschonnic em relação às linhas teóricas da moda] está o [elemento] potencialmente inovador da Teoria de Linguagem de Meschonnic, que funda uma concepção de historicidade radical [da linguagem, da língua] e de subjativização da linguagem [ou da língua] efetuada em cada ato de expressão; [concepção] oposta à dessubjetivação [Entsubjektivierung] e à desistorização [Entgeschichtlichung] da linguagem pela estrutura, pela *langue* e pelo signo.”)

discours s’inscrit dans son discours et dans des rapports interpersonnels. (IDEM, grifo meu)¹⁴⁶

A oposição entre o sujeito do discurso e o sujeito da linguagem (cf. IBIDEM: 11) é apontada acima de maneira particularmente clara: o sujeito que interessa Meschonnic e seus estudos do ritmo é o sujeito *do discurso*, porque, ao contrário do sujeito da linguagem, ele não apenas *fala* (ou escreve, exprime-se etc), mas *inscreve a si mesmo profundamente em sua maneira de falar*. O sujeito do discurso inscreve, enfim, seu ritmo no discurso.

Ainda na entrevista que concedeu à revista *Études littéraires africaines* em 2007, Meschonnic interrompe as entrevistadoras Mélanie Bourlet e Chantal Gishoma quando da formulação de uma pergunta sobre o papel da *língua* no pensamento do autor – e, nessa interrupção, apreende-se o quão central é ao autor que o trabalho com o ritmo seja um trabalho no *discurso*, não na *língua*:

Quand vous dites la langue, je me sens obligé de vous interrompre, **car ce qui compte, c’est le discours et pas la langue.** Il faut bien faire attention à ne pas confondre le sujet du langage et celui du discours. Ce n’est pas la langue, par exemple la langue française, qui a quelques vertus que ce soit car aucune langue n’a des vertus particulières, n’a de génie. Une langue n’est pas une nature, elle est une histoire, l’histoire d’un discours infiniment divers. **Quand on traduit un poème de n’importe quelle langue en français, on le traduit dans son propre discours, dans sa propre manière – définie historiquement, subjectivement, spécifiquement – de faire le langage, de s’inscrire soi-même dans son langage.** (MESCHONNIC apud BOURLET; GISHOMA 2007: 11; grifo meu)¹⁴⁷

A tradução de um poema no *discurso* de seu tradutor (e não primariamente na *língua* do tradutor, apesar de obviamente também o ser) é o projeto tradutório de Henri Meschonnic, exposto de modo tão sucinto e direto na resposta acima.

O autor Anthony Cordingley propõe que o entendimento da oralidade como marcação subjetiva absolutamente particular no discurso (e conseqüentemente a defasagem da oposição escrito/falado nos estudos do ritmo) e a defesa do *continu* podem

¹⁴⁶ (“O sujeito *do discurso* é aquele que foi também pensado por Saussure, mas que se tornou conhecido sobretudo pela obra de Émile Benveniste. O sujeito do discurso não é aquele que fala. É aquele que se inscreve dentro de seu modo de falar, [mas] que não é necessariamente um poeta ou um pensador. Nós somos todos sujeitos do discurso, porque quando nós falamos nós dizemos “eu”, que pressupõe “tu”, “nós”, “vós”. Então o sujeito do discurso se inscreve dentro de seu discurso e dentro de suas relações interpessoais.”)

¹⁴⁷ (“Quando as senhoras dizem ‘a língua’, eu me sinto obrigado a interrompê-las, porque o que importa [realmente] é o discurso, não a língua. É necessário prestar muita atenção para não confundir o sujeito da linguagem com o sujeito do discurso. Não é a língua – por exemplo, a língua francesa – que tem certas qualidades, pois nenhuma língua tem qualidades particulares, não existe gênio [da língua]. Uma língua não é natureza, ela é história, a história de um discurso infinitamente diverso. Quando traduzimos um poema de não importa qual língua para a língua francesa, nós o traduzimos no próprio discurso, na própria maneira – definida historicamente, subjetivamente, especificamente – de criar linguagem, de inscrever a si mesmo dentro de sua linguagem.”)

ser ambas entendidas como consequências diretas da leitura das noções pré-platônicas de ritmo já apontadas no início neste subcapítulo, precisamente naquilo que elas trazem de bem-vindos movimento, incompletude e não sistematização à concepção de ritmo desenvolvida por Meschonnic:

[...] **pour Meschonnic, il n’y a pas d’organisation rhétorique du texte: la poétique est toujours particulière**; c’est une subjectivité “héracliteenne”, une poétique dont le continuum est comme toujours divorcé de la parole individuelle de l’écrivain. **Le rythme d’un texte écrit est sa prosodie personnelle qui organise sa personnalité**. La poésie n’est plus un langage de signification pure, ce qui implique selon Meschonnic une vision métaphysique de la poésie unissant l’homme aux choses. **En rejetant l’opposition des rhétoriciens entre la fonction poétique de la poésie et un « langage ordinaire » sans poétique, sa poétique du rythme intègre la théorie du langage ordinaire**. “Le poème n’est pas fait de signes, bien que linguistiquement il ne soit composé que de signes. **Le poème passe à travers les signes.**” (CR : 72) (CORDINGLEY 2014)¹⁴⁸

Ou seja, segundo Cordingley, na obra de Meschonnic não haveria espaço para uma ‘poética’ no sentido retórico, para uma poética de mecanismos que estariam à disposição de escritores como ferramentas ou moldes preestabelecidos, mesmo que essa poética não se restringisse às sílabas métricas. A ‘poética’ em Meschonnic é “sempre particular, é uma subjetividade ‘heracliteana’” (IDEM), continuidade entre sujeito e discurso – uma poética, enfim, do *continu*, não das estruturas estáticas do *discontinu*. Nessa impossibilidade meschonniciana de análise do texto literário a partir da fisicalidade sígnica e de ferramentas retóricas descritíveis, classificáveis (mesmo que elas ultrapassem em muito o mero trabalho com estruturas métricas, chegando aos níveis fonemáticos e sintáticos do texto) se entrevê a cisão definitiva entre as possibilidades de trabalho com o ritmo apontadas por Meschonnic e, por outro lado, o caminho que escolhi seguir em meu trabalho com o ritmo.

Em resumo, seria possível afirmar que os termos aqui apresentados - *oralité*, *continu*, *discontinu*, *forme-sujet* – formam uma espécie de rede conceitual a partir da qual o pensamento de Meschonnic se torna mais claro, visto que, como já apontado anteriormente, o autor se apropria de palavras comuns e dota essas palavras de significados bastante idiossincráticos, quase só reconhecíveis dentro dos limites de sua

¹⁴⁸ (“[...] para Meschonnic não há organização retórica textual: a poética é sempre algo particular, é uma subjetividade “heracliteana”, uma poética cujo continuum é, como sempre, separado da *parole* individual do escritor. O ritmo de um texto escrito é a prosódia pessoal do escritor, que organiza sua personalidade. Não se trata mais de poesia como linguagem de significação pura, [noção] que implicaria, na opinião de Meschonnic, em uma [danosa] visão metafísica da poesia unindo os homens às coisas. Rejeitando a oposição dos retóricos acerca de uma função poética da poesia oposta a uma “linguagem comum”, sem poética, a poética do ritmo em Meschonnic abarca a teoria da linguagem comum. “O poema não é feito de signos, ainda que linguisticamente ele só seja composto por signos. O poema atravessa os signos.” (CR : 72)”)

obra. Intimamente ligados uns aos outros, os termos acima não têm, individualmente, limites tão claramente definidos, mas mobilizados em conjunto possibilitam ao autor formular, por exemplo, que “[...] o ritmo é uma *forme-sujet*. A *forme-sujet* [por excelência]” (MESCHONNIC 1999b; grifo meu) em um dos textos mais importantes de sua longa obra: o “Manifeste pour un parti du rythme”.

Trata-se de um manifesto publicado em 1999 no qual é possível encontrar, condensada após décadas de pesquisa, a base do pensamento meschonniciano. No excerto abaixo, Meschonnic mobiliza exatamente os quatro termos discutidos neste subcapítulo para apresentar uma espécie de síntese de seu pensamento:

Pour le poème [entendido de modo amplo como discurso, *vide* final da citação], j'en retiens le rôle majeur du rythme dans la constitution des sujets-langage. **Parce que le rythme n'est plus, même si certains déletterés ne s'en sont pas aperçus, l'alternance du pan-pan sur la joue du métricien métronome. Mais le rythme est l'organisation-langage du continu dont nous sommes faits. Avec toute l'altérité qui fonde notre identité.** Allez, les métriciens, il vous suffit d'un poème pour perdre pied.

Parce que le rythme est une forme-sujet. La forme-sujet. Qu'il renouvelle le sens des choses, que c'est par lui que nous accédons au sens que nous avons de nous défaire, que tout autour de nous se fait de se défaire, et que, en approchant cette sensation du mouvement de tout, nous-mêmes sommes une part de ce mouvement.

Et si le rythme-poème est une forme-sujet, le rythme n'est plus une notion formelle, la forme elle-même n'est plus une notion formelle, celle du signe, mais une forme d'historicisation, une forme d'individuation. À bas le vieux couple de la forme et du sens. **Est poème tout ce qui, dans le langage, réalise ce récitatif qu'est une subjectivation maximale du discours.** Prose, vers, ou ligne. (IDEM; grifo meu)¹⁴⁹

Todos os elementos mais recorrentes em sua obra se encontram representados na citação acima: a recusa de um entendimento de ritmo que se limite ao fenômeno métrico (“Porque o ritmo já não é [...] a alternância do pã-pã na boca do metricista metrônomo” [IBIDEM]); a recusa das noções binárias e abstratas derivadas do trabalho com o signo linguístico em favor de uma noção subjetiva e marcada de historicidade (“[...] o ritmo já não é uma noção formal, a própria forma já não é uma noção formal, aquela do signo, e sim uma forma de historicização, uma forma de individuação” [MESCHONNIC 1999b],

¹⁴⁹ (“Quanto ao poema, insisto no protagonismo do ritmo na constituição de sujeitos-linguagem. Porque o ritmo já não é mais, ainda que alguns des-letrados ainda não o tenham notado, uma alternância do pã-pã na bochecha do metricista metrônomo. O ritmo é, isso sim, organização-linguagem do contínuo do qual somos feitos. Junto a toda a alteridade que funda nossa identidade. Vamos lá, metricistas, basta um poema para já não dar pé para vocês.

Porque o ritmo é uma forma-sujeito. A forma-sujeito. Ele renova o sentido das coisas; é através dele que alcançamos o sentido do qual temos de nos desfazer; tudo ao nosso redor só se faz de se desfazer; e nos aproximando dessa sensação do movimento de tudo, nós mesmos nos tornamos uma parte desse movimento.

E se o ritmo-poema é uma forma-sujeito, o ritmo já não é mais uma noção formal, nem mesmo a própria forma é mais uma noção formal, aquela do signo, e sim uma forma de historicização, uma forma de individuação. Abaixo o velho par da forma e do conteúdo. É poema tudo o que, na linguagem, realiza esse recitativo que é uma subjetivação máximo do discurso. Prosa, verso ou linha.”)

“Abaixo o velho par da forma e do conteúdo” [IDEM]); e a proposição de um entendimento do ritmo como expressão tendencialmente máxima da subjetivação dos sujeitos (“O ritmo é, isso sim, a organização-linguagem do *continu* de que nós somos feitos” [IBIDEM], “Porque o ritmo é uma *forme-sujet*. A *forme-sujet* [por excelência]” [MESCHONNIC 1999b]).

Finalizo, então, esta breve introdução à obra de Meschonnic parafraseando a ‘síntese da síntese’ citada acima: *todo verso, prosa, linha ou fala que realize uma ‘subjetivação máxima do discurso’* (cf. MESCHONNIC 1999b) *é um verso, ou prosa, ou linha, ou fala atravessado pelo ritmo.*

O trabalho com o *signo* descritível e estritamente linguístico, tão criticado por Meschonnic, é justamente, no entanto, a possibilidade de trabalho que encontrei na obra de Haroldo de Campos, especialmente em seus textos teóricos das décadas de 60 e 70 acerca do isomorfismo e do paramorfismo. Apesar da grande admiração mútua entre Meschonnic e Campos, exposta na correspondência entre os dois autores, julgo inconciliável a dedicação de Campos ao *signo* linguístico e a recusa absoluta de Meschonnic a esse mesmo *signo*, como explícito no subcapítulo seguinte. Nesse cisma entre Campos e Meschonnic (e apesar de ter como tema desta tese justamente o *ritmo*), julgo mais produtivo a meu trabalho com a configuração rítmica seguir o caminho *discontinu* apontado por Haroldo de Campos na análise e na tradução literárias, como se lerá a seguir.

2.3.1.a) Opondo o *continu* em Meschonnic ao *discontinu* em Campos

Haroldo de Campos e Henri Meschonnic estão entre os mais destacados pensadores ocidentais da tradução na segunda metade do século XX, ao menos do que diz respeito à tradução de textos literários (especificamente *discursos subjetivados* em Meschonnic e *textos criativos* em Campos, como já apontado).

Foram, além disso, grandes admiradores do trabalho um do outro. Essa admiração perpassa artigos, cartas, projetos editoriais e até anotações manuscritas em margens de textos (principalmente por parte de Campos, mas não só)¹⁵⁰; o que registra textualmente o encontro de mentes que duraria anos e traria frutos aos trabalhos de ambos.

O trabalho de Meschonnic traduzindo textos bíblicos ao francês (ou ao *discours* de Meschonnic) publicado a partir de 1970 seria, por exemplo, um parâmetro tradutório para as traduções brasileiras do texto bíblico realizadas por Campos (cf. VENTUROTTI 2009: 5; cf. CARVALHO, LEAL 2017: 3; cf. MENDES 2015: 9; cf. MORENO 2001: 141) anos depois, publicadas a partir de 1990. Como apontado por Rafael Costa Mendes, “Meschonnic fala em *taamiser* a língua francesa, uma maneira de re-hebraizar o Texto [em francês]” (MENDES 2015: 14), e não de afrancesar o texto bíblico. Campos também “usa o termo re-hebraizar para falar de sua intenção com a língua portuguesa” (IDEM), inclusive se referindo nominalmente a Meschonnic e ao parâmetro tradutório deixado por este (cf. CAMPOS 1991: 28 apud MENDES 2015: 9).

São também bastante semelhantes os esforços de ambos os autores para a dissolução das fronteiras entre a “prática tradutória” e a “teoria tradutória” (cf. FLORES 2016: 17), ou seja, a proposição não apenas de que um gesto (a prática) não exista sem o outro (a teoria), *mas também e principalmente que eles não sejam vistos como dois gestos*

¹⁵⁰ Rafael Costa Mendes aponta que na biblioteca de Haroldo de Campos (hoje parte do acervo da Casa das Rosas) a edição mais antiga de Meschonnic em posse do autor é um artigo chamado “*La poétique*” de 1969 (publicado na revista *Les cahier du chemin*) – artigo no qual, inclusive, Campos faz anotações de margem. A primeira citação nominal de Meschonnic nos textos de Campos é, ainda segundo Mendes, o ensaio “Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora” (subitem “Da crítica de Meschonnic”) de 1985, no qual o autor apresenta uma divergência com a leitura efetuada por Meschonnic de textos de Roman Jakobson (cf. MENDES 2015: 54-55).

diferentes, e sim como facetas de um só. Aproximam-se ainda (no campo que, por falta de palavra melhor, chamo aqui de ‘extratextual’) através do ímpeto contestatário que renovou as discussões culturais francesas e brasileiras e que angariou aos dois autores admiradores dedicados e desafetos amargos – ímpeto obstinado (e até implacável) de renovação que talvez tenha algum paralelo com, por exemplo, aquele do compositor e maestro Pierre Boulez¹⁵¹ (1925-2016) no campo da música.

Assim, o impulso de desautomatização e reavaliação das grandes certezas do pensamento historiográfico literário (os cânones estanques, os conceitos de base na recepção e na criação literárias de seu tempo, a estabilidade perigosa da narrativa historiográfica oficial) se encontra na base das obras de *ambos* os autores, que, admirados ou rechaçados, de fato personificaram alguma ruptura em seus respectivos espaços de debate (cf. MENDES 2015: 10-11) – seja através da proposição de novas discussões, da proposição de modos *novos* de encarar discussões *antigas*, da publicação de seus próprios poemas, da reabilitação de autores anteriores parcialmente esquecidos ou ainda através da introdução de autores contemporâneos brasileiros e estrangeiros às discussões culturais. É ponto pacífico que, para o bem ou para o mal, Campos e Meschonnic *alteraram* o curso dos debates literário e tradutológico em – no mínimo – seus respectivos países.

No entanto, há um elemento que assombra a aproximação das obras dos dois autores: o signo linguístico.

Por todos os elementos apontados acima (e diversos outros expostos, por exemplo, no ensaio “Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic” de Guilherme Gontijo Flores e na dissertação “Traduções bíblicas contemporâneas: um diálogo entre Haroldo de Campos e Henri Meschonnic” de Rafael Costa Mendes), as obras dos dois autores coincidem no impulso experimental ou anticonformista; no entanto, parece-me que em relação à discussão fundamental do *signo linguístico* as duas obras se tornam diametralmente opostas. Sendo o signo um elemento constantemente referido pelos dois autores (e, além disso, estando a discussão acerca dele – como recusa ou como tomada de partido – na base dos conceitos elaborados por ambos), julgo coerente

¹⁵¹ Paralelo, aliás, que pode ser depreendido das afirmações do próprio Haroldo de Campos quando este aponta o papel que teriam tido, no campo da música, os compositores Boulez e Karlheinz Stockhausen (1928-2007) sobre um já idoso Igor Stravinsky (1883-1971) e, no campo da literatura, o papel que teriam tido as pesquisas estéticas do Movimento Concretista especialmente sobre o Drummond de *Lição de coisas* (1962), mas também, “com menor ou maior radicalidade” (cf. CAMPOS 1992: 51), sobre Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo e Edgard Braga (cf. IDEM: 50).

afirmar que nesse ponto não há modo de aproximá-los, o que pretendo apontar nos próximos parágrafos a partir de citações dos próprios autores.

Como já indicado no subcapítulo anterior, Meschonnic aponta como base do *erro ocidental* no tratamento do ritmo a proposição do entendimento platônico – este teria substituído as noções pré-platônicas por uma nova noção, mais afim ao caráter binário de oposições (forte e fraca, continuação e pausa), e que levaria à confusão dos séculos (milênios) seguintes: a confusão entre metro e ritmo. Da mesma forma, o *signo* da linguística moderna pós-saussuriana – surgido, segundo Meschonnic, de uma má interpretação do pensamento de Saussure por parte dos estruturalistas (cf. MESCHONNIC 1989: 281-283; cf. NEUMANN 2013: 9-10; cf. MENDES 2015: 10-11) – seria segundo Meschonnic um erro irmanado ao suposto erro de Platão: ambos fruto de uma postura voltada para o *discontinuu*. Nesse sentido, Meschonnic afirma em “Traduire au XXI^e siècle” (artigo publicado em 2008 na revista *Quaderns*, no qual o autor de certa forma avalia sua própria obra de modo panorâmico, assim como o impacto de tal obra nos estudos linguísticos e tradutórios) o seguinte:

Sans le savoir, alors qu'on croit traduire un texte, c'est sa propre représentation du langage qu'on montre, et qui s'interpose entre le texte à traduire et l'intention du traducteur. **Si on se place dans le discontinuu du signe linguistique pour traduire un poème, on ne traduit pas le poème**, on traduit seulement d'une langue dans une autre langue. **Autrement dit, on ne sait pas ce qu'on fait. Et on ne sait pas qu'on ne sait pas ce qu'on fait.** (MESCHONNIC 2008: 56)¹⁵²

No excerto acima, Meschonnic é bastante categórico acerca do papel que o signo deveria ocupar na tradução de um texto: papel nenhum. Há uma oposição bastante marcada na obra de Meschonnic entre a tradução que seria fundamentalmente processo tradutório de uma língua a outra (operação do *discontinuu*, e portanto condenada pelo autor) e a tradução que seria fundamentalmente de um poema a outro poema (entende-se aqui ‘poema’ no sentido meschonniciano – como já afirmado: discurso altamente subjetivado, esteja ele em prosa, verso ou linha [cf. MESCHONNIC 1999b]). O tradutor que traduzisse a partir do parâmetro do signo linguístico não traduziria, segundo Meschonnic, de um poema a outro, e por isso simplesmente “não sabe[ria] o que faz” e, mais grave, “não sabe[ria] que não sabe o que faz” (cf. MESCHONNIC 2008: 56).

¹⁵² (“Sem perceber, dá-se a ver a própria representação de linguagem quando se crê traduzir um texto, representação que se interpõe entre o texto a ser traduzido e a intenção do tradutor. Quando se parte do descontínuo do signo linguístico para traduzir um poema, então não se traduz o poema, traduz-se apenas de uma língua a outra língua. Em outras palavras, não se sabe o que se faz. E não se sabe que não se sabe o que se faz.”)

Parece-me impossível conciliar a afirmação acima (que, como apresentado no subcapítulo anterior, não é afirmação isolada, e sim elemento central do pensamento de Meschonnic) com, por exemplo, a afirmação abaixo de Haroldo de Campos acerca da importância do trabalho tradutório a partir do signo linguístico (já citada anteriormente, mas retomada desta vez integralmente para tornar mais clara a oposição entre os dois autores):

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. **Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo**, ou seja, **sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por “signo icônico” aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”)**. (CAMPOS 2011: 34; grifo meu)

Afirmações como “não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*” (IDEM) ou “[traduz-se] a *iconicidade* do signo estético” (IBIDEM) (além da forte aderência às proposições centrais de Roman Jakobson [*vide* subcapítulo “2.1.2.a”], tão ligado aos movimentos estruturalistas) me parecem simplesmente inconciliáveis com as de Meschonnic. A cisão neste ponto me parece ainda mais drástica quando se lembra, como já afirmado anteriormente, que o signo linguístico não constitui um elemento marginal nas obras dos dois autores, e sim um elemento central em suas reflexões – talvez até ‘o’ elemento central. Justamente a postura que Campos propõe no trabalho com a fisicalidade do material linguístico é a postura à qual Meschonnic atribui, na citação anterior, ignorância do trabalho tradutório, um “não saber o que se faz” (cf. MESCHONNIC 2008: 56).

Comparem-se, ainda, o excerto abaixo de Meschonnic (da entrevista concedida em 2007 à revista *Études littéraires africaines*) e o excerto de Haroldo de Campos (do prefácio à primeira edição de *Metalinguagem e outras metas*, reproduzida ainda na quarta edição, de 1992) em relação à oposição dos autores especificamente no trabalho (ou não trabalho) com o signo:

À partir du moment que je me bats **contre le signe** et que j’essaie de **penser le langage et le poème et toutes les choses du langage hors du signe, contre le signe** – c’est-à-dire **dans le continu et non plus dans le discontinu** –, alors je suis amené à penser chaque

forme comme une invention d'une historicité. (MESCHONNIC apud BOURLET; GISHOMA 2007: 10; grifo meu)¹⁵³

E, da parte de Haroldo de Campos:

O objeto - a linguagem-objeto - dessa metalinguagem é a obra de arte, **sistema de signos dotado de coerência estrutural** e de originalidade. **Para que a crítica tenha sentido - para que ela não vire conversa fiada ou desconversa (*causerie* como já advertia em 1921 Roman Jakobson), é preciso que ela esteja comensurada ao objeto** a que se refere e lhe funda o ser [...]. No exercício rigoroso de sua atividade, a crítica haverá de convocar todos aqueles instrumentos que lhe pareçam úteis, **mas não poderá jamais esquecer que a realidade sobre a qual se volta é uma realidade de signos, de linguagem portanto**. A crítica, no afã de constituir ou de reconstituir a inteligibilidade de sua linguagem-objeto, poderá ser “paramétrica” como o quer justificadamente Roland Barthes, mas, ao incorporar recursos de aferição extraídos de outros domínios, **não lhe será lícito, sob pena de rodar no vazio ou no despiciendo, descolar-se do mundo de signos que é sua meta**. O método “**formalista-sociológico**” [...] é um exemplo pioneiro dessa orientação “paramétrica” (ou de uma de suas várias possibilidades integrativas) **desenvolvida num sentido autêntico**, isto é, sem perda da consciência do modo de ser específico da obra de arte. (CAMPOS 1992: 11-12)

Apesar de todos os pontos de aproximação entre Meschonnic e Campos, válidos e já devidamente apontados no início deste subcapítulo, o “não sabe[r] o que faz” e o “não sabe[r] que não sabe o que faz” (cf. MESCHONNIC 2008: 56) atribuído por Meschonnic a quem trabalha a partir do *discontinu* do signo linguístico e, por outro lado, a “conversa fiada ou desconversa (*causerie* [...])” atribuída por Campos à atuação crítica que justamente “roda [...] no vazio ou no despiciendo, descola[ndo]-se do mundo de signos que é sua meta” (CAMPOS 1992: 11-12) me parecem indicar veementemente que, neste ponto central dos pensamentos dos autores, não haveria conciliação possível.

Um forte contraponto ao entendimento que apresento acima é, por exemplo, a ótima dissertação de mestrado de Rafael Costa Mendes (*Traduções bíblicas contemporâneas: um diálogo entre Haroldo de Campos e Henri Meschonnic* [2015]).

Em sua dissertação, Mendes desenvolve argumentações bastante claras e, acima de tudo, bem embasadas, apontando alguns dos elementos de semelhança que também busquei apontar neste subcapítulo (a semelhança nos projetos tradutórios da Bíblia em Campos e Meschonnic, nas pesquisas de vanguarda, no ímpeto de renovação [*hýbris* luciferina] de seus respectivos ambientes de debate nacionais). No entanto, ao contrário do que proponho, Mendes conclui, parece-me, a partir desses e de outros elementos que

¹⁵³ (“A partir do momento em que luto contra o signo e tento pensar a linguagem e o poema e todas as coisas da linguagem fora do signo, contra o signo – ou seja, no contínuo e não mais no descontínuo –, então sou levado a pensar cada forma como uma invenção de uma historicidade”)

haveria *mais pontos em comum* entre as obras de Campos e Meschonnic do que pontos de divergência.¹⁵⁴

Partindo, no entanto, do pressuposto que apresento neste subcapítulo da oposição de base entre o pensamento de Campos e de Meschonnic no que diz respeito ao trabalho com um dos elementos mais importantes da Linguística do século XX – o signo linguístico –, suas propostas de trabalho crítico e de trabalho tradutório (ou crítico-tradutório) representariam a meu ver dois caminhos opostos: um caminho crítico-tradutório no *discontinuo* do material linguístico e outro no *continuo*.

Assim, se proponho nesta tese de doutorado uma análise e um processo tradutórios abertamente centrados 1) no *material linguístico* do texto literário (elementos fonológico, morfológico, sintático e semântico categorizados em cinco níveis rítmicos – elementos daquilo que Campos chama de materialidade ou fisicalidade textuais) e 2) no modo como tal material se organiza em *padrões de repetição e de variação linguísticas*; torna-se claro que o caminho crítico-tradutório no *discontinuo* do material linguístico trilhado por Haroldo de Campos é o caminho mais afim ao meu, o caminho que mais possibilidades oferece à análise e ao processo tradutórios da configuração rítmica.

Mais do que isso: os procedimentos críticos e tradutórios (crítico-tradutórios) derivados da configuração rítmica não apenas se *alinham mais* às propostas de isomorfismo e paramorfismo de Campos, mas constituem de fato o quase *oposto* da proposta de Meschonnic, ou seja, quase tudo aquilo que Meschonnic parece abominar no trabalho crítico-tradutório a partir do ritmo: o trabalho com o signo linguístico, a descrição de elementos de manutenção e de quebra de padrões estritamente linguísticos, a tendência a localizar de modo muito preciso *no texto* quais elementos trabalhariam juntos para formar seu ritmo (sua configuração rítmica).¹⁵⁵ Escrevo aqui a frase “*quase*

¹⁵⁴ A dissertação de Mendes se concentra, como o título já indica, nos projetos de tradução do texto hebraico bíblico, tema que de fato oferece inúmeros pontos de encontro entre Meschonnic e Campos (em parte por este tomar aquele como modelo de postura tradutória frente ao texto bíblico [cf. MENDES 2015: 9], como o próprio Campos aponta inúmeras vezes). Mendes também enxerga pontos de tensão entre os dois autores envolvendo a questão do signo linguístico (em especial na crítica de Campos em relação à crítica que Meschonnic faz a Jakobson no artigo “*La poétique*” de 1969 [revista *Les cahier du chemin*]), porém parece entender que essas discordâncias seriam mais fracas do que as concordâncias.

¹⁵⁵ Como releve anedota cômica que não teria outro lugar senão o de uma nota de rodapé, reproduzo abaixo um trecho da entrevista concedida por Ferreira Gullar em 1996 a Marcelo Ridenti, no qual o poeta relata como um padre anticomunista o tornou comunista (como, talvez, o Meschonnic ‘*antidiscontinuo*’ me abriu as portas do *discontinuo*):

“Eu simplesmente, em Brasília, tinha lido um livro que um amigo me emprestara sobre o pensamento de Marx, *La Pensée de Karl Marx*. O autor era um padre francês, Jean-Yves Calvez, que escreveu um livro com o objetivo de mostrar que o católico não podia adotar atitudes semelhantes às dos comunistas. Aí mostrava na primeira parte do livro o que era o marxismo, para demonstrar a incompatibilidade das duas

tudo aquilo que Meschonnic parece abominar no trabalho crítico-tradutório a partir do ritmo” porque em dois pontos me alinho definitivamente à proposta de Meschonnic: na recusa completa da sinonimização entre ‘metro’ e ‘ritmo’ (e de qualquer papel de centralidade do metro dentro do amplíssimo e multifacetado fenômeno do ritmo) e na recusa completa de uma separação rígida entre ‘poesia’ e ‘prosa’.

Se Meschonnic descreve o *continu* e o *discontinu* para apontar, respectivamente, o *bom* e o *mau* caminhos nas atividades crítico-tradutórias, ressignifico o mau caminho do *discontinu* (à revelia de Meschonnic e, por isso mesmo, munido de certa “*hybris* luciferina” haroldiana) ao adotá-lo abertamente nos procedimentos da configuração rítmica – o mau caminho do “mesmo e do diferente, da regularidade e da irregularidade” (MESCHONNIC apud BOURLET; GISHOMA 2007: 4-5) na manutenção e na quebra programáticas de padrões de repetição linguístico-semântica dos cinco níveis da configuração rítmica:

Platon, pour réfléchir sur la musique et sur la danse, a introduit la notion de régularité, de mesure et de proportions mathématiques, ce qui fait que depuis Platon, le rythme est conçu de manière binaire: [...] **le même et le différent, des régularités et des irrégularités... Un binaire et un discontinu interne.** Et c’est *exactement* la même chose pour la représentation du langage selon le signe: ce que les linguistes appellent «le signe» n’est qu’un point de vue sur le langage. **C’est un point de vue de l’ordre du discontinu et on a affaire dans notre culture à deux discontinus qui se renforcent l’un l’autre: le discontinu interne du signe et le discontinu interne du rythme.** (IDEM; grifo meu)¹⁵⁶

doutrinas. E eu li a primeira parte do livro e virei comunista. Quer dizer, o padre anticomunista me fez comunista.” (GULLAR apud RIDENTI 2012: 7)

¹⁵⁶ (“Como Platão refletia sobre a música e a dança, ele introduziu a noção de regularidade, de medida e de proporções matemática, o que resultou que desde Platão o ritmo é entendido de maneira binária: [...] o mesmo e o diferente, regularidades e irregularidades... Um binarismo e um descontínuo interno. E é *exatamente* a mesma coisa no caso da representação da linguagem a partir do signo: isso que os linguistas chamam de “o signo” não passa de um ponto de vista acerca da linguagem. É um ponto de vista da ordem do descontínuo e nossa cultura se relaciona com dois descontínuos que se reforçam um ao outro: o descontínuo interno do signo e o descontínuo interno do ritmo.”)

2.3.2. Ritmos e metros: três tendências de trabalho acerca do ritmo

É preciso repetir neste ponto um clichê da produção acadêmica que, no entanto, aplica-se de fato ao presente subcapítulo: seria tarefa improvável e infrutífera registrar tudo o que se escreveu em português brasileiro acerca do ritmo, e isso por um simples motivo: o termo ‘ritmo’ prolifera por basicamente todo texto sobre literatura (ou ao menos sobre poesia) com menor ou maior destaque – de qualquer forma, em textos que, via de regra, não o têm como tema de trabalho. Ou seja, ele surge há décadas (séculos?) em manuais de versificação, em tratados métricos, em ensaios literários, em análises literárias, em textos acerca da tradução de poemas, e onde mais se fale de literatura.

Além disso (e mais importante ainda), nessas décadas ou séculos todos de uso ele foi frequentemente tomado como um conceito *estável* na lida com textos literários (apesar de sua quase completa *instabilidade*, já que um mesmo texto muitas vezes parte de diversas e até conflitantes acepções de ritmo). Ou seja, apesar de frequente, ele é só muito raramente definido de maneira clara (ou ao menos discutido como *conceito não óbvio*). Mais raramente ainda ele assume o *centro* da discussão em um texto.¹⁵⁷

Os poucos trabalhos brasileiros que se voltaram ao ritmo como elemento a ser debatido são bastante recentes e representam, de modo geral, um frutífero eco da obra de Henri Meschonnic, autor que, apoiado ou rechaçado por tais autores, tem a virtude máxima de ter *desautomatizado* o tema, ter *criado um espaço de discussão*. Dessa forma, pode-se afirmar em poucas palavras que, apesar de constar em basicamente todo texto escrito sobre poesia no Brasil, o ritmo só muito recentemente – salvo exceções, repito – se tornou objeto de estudo entre nós.

¹⁵⁷ É claro que não há qualquer problema em o objetivo final de uma discussão acerca do ritmo ser a prática crítica, tradutória e/ou criadora (três formas distintas, mas irmanadas, de criação), afinal escrevo aqui uma tese de doutorado acerca de ritmo e *tradução*; no entanto, parece-me danosa a não reflexão prévia acerca do fenômeno rítmico (sejam essas reflexões semelhantes às ou distintas das que aqui proponho, não importa – importa a discussão, a reflexão sobre o tema, sua *desautomatização*). Ou seja, parece-me danoso tomar o ritmo como elemento óbvio, dado.

Por esse motivo, é ainda difícil falar em uma “ritmologia” brasileira (ou mesmo em “ritmologias” no plural, partindo de uma abordagem interdisciplinar), tal qual as apontadas por Pascal Michon como já existentes nos contextos francófono e anglófono (cf. MICHON 2013). Michon aponta, nessas línguas, autores que já se dedicam especificamente ao ‘tema ritmo’ após a publicação dos livros centrais de Henri Meschonnic (entre eles, o próprio Michon, passando também por Hans Lösener e Lexi Eikelboom, já referenciados nesta tese). Além disso, indica que a discussão ativa acerca dos possíveis entendimento do ritmo se tornou, nesses contextos anglófono e francófono, bastante rica recentemente até mesmo em áreas supostamente alheias àquelas que são mais costumeiramente relacionadas à discussão do ritmo (estudos literários, dança e música, por exemplo), chegando a áreas como as da medicina, da antropologia e da teologia (cf. IDEM).

No contexto germanófono, os estudos acerca do ritmo dão nas últimas décadas frutos tão impressionantes quanto, por exemplo, os dois livros citados mais adiante neste subcapítulo (de Lösener e de Küper), ou ainda o *Denkfigur Rhythmus: Probleme und Potenziale des Rhythmusbegriffs in den Künsten* – obra interdisciplinar organizada por Boris Roman Gibhardt e publicada há apenas dois anos, em 2020, na qual poesia, ficção, filosofia, artes plásticas e teatro atravessam discussões bastante conscientes acerca de possíveis entendimentos do fenômeno ou dos fenômenos do ritmo.

Quando ou *se* será possível falar em uma ritmologia brasileira (ou em ritmologias brasileiras) não é ainda previsível.

Por todos os motivos elencados acima, não acho que um subcapítulo de um subcapítulo – como o é este 2.3.2 – seja o espaço adequado para tentar empreender uma revisão bibliográfica de décadas ou séculos de produção brasileira na qual porventura apareça a palavra ‘ritmo’. Também não julgo produtivo tentar elencar meia dúzia de nomes atuais, já que, a essa altura da produção científica brasileira acerca do ritmo, os trabalhos sobre o tema se restringem em grande parte a análises literárias de poetas específicos ou a trabalhos *sobre* Henri Meschonnic. Já existem, mas são ainda raríssimas as proposições brasileiras de definição do e de trabalho (crítico e/ou tradutório) com o ritmo.

Assim, julgo mais frutífero propor três estratégias de leitura do mar de textos brasileiros que trazem a palavra ‘ritmo’, desejando que, com isso, abram-se novas possibilidades de trabalho *sistemático* com o tema (inclusive diversas ou contrárias à minha), e quiçá novas definições brasileiras de ritmo em literatura e/ou em outras áreas.

Para isso, proponho através de três fórmulas a observação de três amplas *tendências* de entendimento do ritmo nos estudos literários. No entanto, essas fórmulas são (e não poderiam deixar de ser) *simplificações*: devem servir apenas de norte de leitura, não de delimitação estrita, visto que os três grupos propostos não são de maneira alguma homogêneos e, via de regra, *não* representam uma suposta intenção teórica dos autores analisados – muito menos em um contexto, como o brasileiro, no qual raras vezes há coerência interna nas obras de um mesmo autor (e às vezes nem mesmo ao longo de uma única obra) que mencione o termo ‘ritmo’. As três fórmulas raramente podem ser usadas, por isso, para escrever um autor ou uma obra – *frequentemente só descrevem excertos específicos, e nisso já está sua mínima utilidade*. Elas são não mais do que uma ferramenta de sistematização *a posteriori* dos textos, uma tentativa de organização – sistematização, a meu ver, há tempos necessária na lida com tantas (e tão contraditórias entre si) formulações acerca do par ritmo-metro¹⁵⁸: basta nos lembrarmos da afirmação do autor Christoph Küper já em 1988, segundo o qual estudar, por exemplo, o ‘metro’, significaria na verdade se colocar em meio a um “pandemônio métrico” [metrisch[er] Wirrwarr]” (KÜPER 1988: 102).

Assim, ainda que frágeis, creio que as três fórmulas auxiliem mais do que atrapalhem a leitura de obras tão diversas quanto aquelas nas quais se discutiu ou se discute o ritmo no território nacional (como já afirmado, em manuais de versificação, em ensaios literários, em análises literárias, em tratados métricos, em textos acerca da tradução de poemas e assim por diante).

Finalmente, os três grupos que deduzo podem ser representados pelas seguintes fórmulas:

¹⁵⁸ Importante notar que parece se desenhar, neste ponto, uma diferença entre o espaço brasileiro de discussão e o(s) espaço(s) internacional(is): como afirmei algumas vezes nas páginas anteriores, o termo ‘ritmo’ é ainda pouco discutido no espaço brasileiro, apesar de ser constantemente utilizado; por outro lado, em certos espaços (como nos germanófono, anglófono e francófono, especialmente) o termo é já discutido no mínimo desde o início do século XX (principalmente em oposição ao termo ‘metro’), provavelmente desde antes – pensemos, por exemplo, na citação de H. Paul do ano de 1893 trazida por Christoph Küper na introdução ao seu *Metrum und Sprache* (1988), na qual Paul diferencia claramente o que entende por ‘ritmo’ e o que entende por ‘metro’ em sua obra (cf. KÜPER 1988: 4). Se ultrapassarmos apenas a discussão moderna e as quatro línguas mencionadas (relembrando, por exemplo, as diferenciações já apresentadas nesta tese entre metro e ritmo tal qual atribuídas a Platão e a certos pré-platônicos por Benveniste e Meschonnic), o arco temporal da discussão chega aos milênios.

$$\mathbf{R} = \mathbf{M}$$

$$\mathbf{R} \rightarrow (\mathbf{M})$$

$$\mathbf{R} > \mathbf{M}$$

Nas fórmulas acima, a letra ‘R’ estaria sempre para ‘ritmo’ e a letra ‘M’ estaria sempre para ‘metro’.

Assim, a fórmula $\mathbf{R} = \mathbf{M}$ representaria uma tendência a compreender ritmo e metro como um mesmo fenômeno.

Formulações desse tipo $\mathbf{R} = \mathbf{M}$ tomam as palavras ‘ritmo’ e ‘metro’ como palavras absolutamente intercambiáveis – na prática, referem-se ambas, de modo geral, ao fenômeno da sequência e/ou do agrupamento de sílabas fracas e fortes em um verso ou linha. Essas formulações são bastante frequentes na *prática* na análise literária (não nas reflexões alentadas sobre os dois termos). Em poucas palavras, na fórmula $\mathbf{R} = \mathbf{M}$ metro e ritmo são a mesma coisa.

É possível afirmar, por exemplo, que especificamente o trecho citado abaixo – de *Lateinische Metrik: eine Einführung* (2008) do autor Stephen Flaucher – parece partir de um entendimento de tipo $\mathbf{R} = \mathbf{M}$, visto que tal trecho *equipara* metro e ritmo ao tratar do verso germanófono em contraste com o latino (opõe-se nesse trecho, de maneira bem clara, a linha de prosa e o verso, *visto que apenas este último seria “determinado pelo ritmo”, ou seja, pelos pés métricos*):

Die Sprache in den Versen ist also nicht frei wählbar wie in der Prosa, sondern wird vom Rhythmus bestimmt, sie ist vom Rhythmus gebunden, weshalb man auch von gebundener Sprache spricht. (FLAUCHER 2008: 9; grifo meu)¹⁵⁹

Por outro lado, a fórmula $\mathbf{R} \rightarrow (\mathbf{M})$ representaria *uma das duas* tendências a compreender ritmo e metro como fenômenos claramente distintos.

Formulações desse tipo $\mathbf{R} \rightarrow (\mathbf{M})$ tomam o metro como *abstração* de determinada sequência e/ou do agrupamento de sílabas fracas e fortes projetada para um verso ou linha (por exemplo, a estrutura abstrata de um decassílabo heroico [dez sílabas, a sexta e a décima fortes] ou de uma redondilha maior [sete sílabas: segunda, quinta e sétima; ou terceira, quinta e sétima sílabas fortes]); enquanto o ritmo seria, por outro lado, a

¹⁵⁹ (“A língua [linguagem] nos versos não é, portanto, livremente elegível como na prosa, e sim determinada pelo ritmo; ela é entrelaçada [“ligada”, “encadeada”, “presa”: gebunden] pelo ritmo, e por isso se fala também de uma linguagem entrelaçada [gebundene Sprache]”)

sequência e/ou do agrupamento o de sílabas fracas e fortes *de fato realizadas em um material linguístico específico* (por exemplo, em um verso decassílabo heroico de Camões [“se **vão** da **lei** da **Morte** *libertando*.” [CAMÕES 2010: 11]] ou em uma redondilha maior de Cecília Meireles [“**Sobre o tempo vem mais tempo**.” [MEIRELES 2001: 619]]). Em poucas palavras, na fórmula **R** → (**M**) o metro seria projeto, enquanto o ritmo seria realização linguística desse projeto.

A formulação que eu havia desenvolvido na dissertação de mestrado (2018), formulação hoje rejeitada em função da que apresento nesta tese de doutorado, era do tipo **R** → **M**, visto que pressupunha o metro como abstração de verso e o ritmo como realização linguística de tal abstração:

Ora, **se o metro** (ou cadência, nos dizeres de Moisés [MOISÉS, 1993] – vide próximo capítulo) **representaria a configuração virtual do verso, e o ritmo (ou realização factual) representaria o que de fato acontece**, então o que proponho aqui é uma nomenclatura que **se atenha à realização factual, àquilo que de fato ocorre: ao ritmo, em outras palavras. Um mesmo metro poderia resultar, na prática, em versos de ritmos muito diversos.** (BARRETO 2018: 21; grifo meu)

Por fim, a fórmula **R** > **M** representaria *outra das duas* tendências a compreender ritmo e metro como fenômenos claramente distintos.

Formulações desse tipo **R** > **M** tomam o metro como tanto abstração quanto realização de determinada sequência e/ou do agrupamento de sílabas fracas e fortes; o ritmo, por outro lado, seria algo muito mais amplo do que o metro, abarcando, além do metro, diversos outros elementos que não a simples organização de sílabas fortes e fracas: outros fenômenos linguísticos (elementos fonológicos, sintáticos e assim por diante) e/ou outros elementos não linguísticos (fenômenos éticos, históricos e políticos, por exemplo). Em poucas palavras, nas formulações de tipo **R** > **M** o fenômeno do metro não é nem equiparado ao ritmo e nem ignorado: é entendido como apenas um dentre diversos outros fenômenos que, juntos, constituiriam o fenômeno muito mais amplo do ritmo.

De modo bastante coerente ao longo de excertos e de livros inteiros, as formulações de Meschonnic ao longo de décadas acerca do ritmo – apresentadas nos subcapítulos anteriores – podem ser entendidas como formulações do grupo **R** > **M**, visto que não negam a existência do metro, mas o tornam subordinado ao grande fenômeno do ritmo:

Et effectivement, si je définis le rythme comme l’organisation du mouvement de la parole dans le langage, **cela peut parfaitement inclure cette forme d’organisation particulière qui est celle des métriques, quelle que soit la métrique, quantitative ou**

rimée. Les mètres sont bien des parties des rythmes. (MESCHONNIC apud BOURLET; GISHOMA 2007: 7; grifo meu)¹⁶⁰

Da mesma forma, o conceito da configuração rítmica proposto por mim nesta tese de doutorado é um conceito do tipo **R > M** (reproduzo abaixo um parágrafo do capítulo 1.1 desta tese):

Ou seja, apenas o aspecto tônico-silábico diz respeito ao metro; por outro lado, o ritmo tal qual entendido nesta tese é um fenômeno muito mais amplo, que abarca o metro e também diversos outros fenômenos linguísticos [âmbitos fonológico, morfológico, sintático e/ou semântico], mas de modo algum se restringe a eles individualmente.

Partindo, assim, das três noções norteadoras de **R = M**, **R → (M)** e **R > M** (como já afirmado: tendências, não categorias estritas), seria possível ao leitor (ainda) não especializado ao menos se guiar por uma parcela relativamente grande do mar de páginas dedicadas ao assunto¹⁶¹, inclusive pelas páginas de duas das obras que julgo mais proveitosas na bibliografia recente: *Der Rhythmus in der Rede* (1999) e *Sprache und Metrum* (1988) de Hans Lösener e de Christoph Küper, respectivamente.

‘Proveitosas’ porque, ao contrário dos livros com propostas próprias de entendimento do ritmo (como as obras de Meschonnic ou como esta tese), dos textos *sobre* Meschonnic ou das análises de textos literários específicos, os livros de Lösener e Küper oferecem *panoramas* do pensamento acerca do ritmo, ao menos do que diz respeito ao período que vai até finais do século XX¹⁶². Obras de panorama ou de revisão bibliográfica como as dos dois autores são indispensáveis ao desenvolvimento de futuras reflexões acerca do fenômeno rítmico, já que uma visão historicizada do fenômeno abre caminhos para raciocínios que levem a *novas* formulações; e também porque, como afirmado anteriormente, o termo ritmo tende a se espalhar por textos teóricos os mais diversos sem que se reflita muito sobre ele, o que pode ser evitado através de tais panoramas e revisões bibliográficas.

¹⁶⁰ (“E, de fato, se eu defino o ritmo como organização do movimento da *parole* dentro da linguagem, isso pode certamente incluir aquela forma de organização específica que é a das métricas, não importa qual seja a métrica, quantitativa ou rimada. Os metros são, claro, parte dos ritmos.”)

¹⁶¹ Importante notar que muitos dos textos que lidam com o ritmo e/ou com o metro *carecem de coerência interna na lida com os dois termos*, como já afirmado anteriormente; assim, é comum que surja uma determinada formulação acerca do ritmo que possa ser entendida através de uma das três fórmulas em um ponto específico do texto, e mais adiante nesse mesmo texto o autor ou a autora se valha de outra formulação de ritmo, entendida a partir de outra das três fórmulas (frequentemente contraditória em relação à primeira formulação). Em suma, nesses casos (frequentes) de incoerência, a classificação dos entendimentos de ritmo através das três fórmulas se restringe, por vezes, a *uma* formulação específica, não a um texto todo (e muito menos à obra inteira de certo autor ou certa autora).

¹⁶² É verdade que os dois autores apresentam, em pontos específicos dos livros, teses próprias acerca do ritmo, mas isso não anula o largo panorama que ambos registram nos dois livros em questão.

Publicadas nos finais das décadas de 80 e de 90 (ou seja, sob o impacto imediato das reflexões de Meschonnic [no caso do livro de Lösener], que começaram a vir à luz na década de 70, mas ultrapassando em muito o simples papel de ecoar as reflexões do autor francês), as duas obras representam as tão necessárias sistematizações que esse momento de virada teórica exigia – a avaliação do que se fizera, a projeção do que se poderia fazer. Por isso ainda julgo os dois livros, apesar das distâncias de duas e de três décadas que nos separam deles, exemplares a todo aquele que deseja uma introdução à intrincada relação metro-ritmo no ocidente.

Lösener nos apresenta em seu *Der Rhythmus in der Rede* a perspectiva mais densa e sucinta que conheço acerca da discussão do ritmo (o livro tem em torno de 250 páginas). O autor não apenas apresenta o pensamento de Meschonnic de modo bastante arguto, mas também aponta divergência suas com o francês, além de propor panoramas de algumas das décadas de relação atribulada entre ritmo e metro¹⁶³ tanto na área da linguística quanto nos estudos literários modernos (predominantemente no âmbito da discussão germanófono, mas não só) e ainda três estudos de caso (sobre o poema “Erlkönig” de Goethe; o conto de fadas “Die Sterntaler”, compilado pelos irmãos Grimm [1785–1863 e 1786–1859]; e um conjunto de poemas e ensaios de Gottfried Benn [1886-1956]). Em poucas palavras, o volume de Lösener é a introdução ideal à discussão do ritmo a qualquer um que possa ler textos em alemão. É também, por isso, precisamente o tipo de panorama que infelizmente ainda nos falta no contexto brasileiro e que poderia abrir os caminhos para uma reflexão desautomatizada e um pouco mais ampla do fenômeno rítmico entre nós.

Por outro lado, Küper nos apresenta em seu *Sprache und Metrum* um panorama muito mais alentado e multifacetado do que aquele que Lösener apresentaria 11 anos depois – o livro de Küper tem apenas em torno de 100 páginas a mais do que o de Lösener, porém é bem mais detalhado e pressupõe consideráveis conhecimentos prévios de diversas áreas e autores, como a semiótica, os estudos de literaturas latina e grega, a linguística e assim por diante. Talvez por isso seja mais indicado àqueles que já têm alguma familiaridade com o tema.

Dividido em introdução, quatro capítulos teóricos e dois capítulos anexos, o *Sprache und Metrum* de Küper passa pelos fundamentos da linguística (e, especificamente, da semiótica), aproximando teoria literária e linguística nas reflexões

¹⁶³ Já de início Lösener afirma categoricamente, por exemplo, que em nenhuma área da germanística se falou tanto de ritmo quanto na área da métrica (cf. LÖSENER 1999: 41).

acerca de termos como ‘equivalência’ e ‘recorrência’ (através de nomes como Jakobson, Lotman e Hopkins); passa pelas questões de recepção literária no campo da então relativamente recente ciência cognitiva; propõe, ainda, impressionantes panoramas dos estudos métricos (em capítulos como “A oposição metro vs. ritmo na tradição métrica russa”, “Metro como sistema abstrato na métrica estruturalista e gerativa”, “Metro como competência métrica: verse design, verse instance e verse delivery em Jakobson”, “Aspectos psicológicos da percepção de esquemas métricos”, “Quantidade e acento no latim”, “Quantidade à luz da linguística” e muitos outros igualmente úteis). Küper se aprofunda, ainda, em acepções de metro muito particulares (de Halle [1923-2018], de Keyser [1935], de Kiparsky [1941], de Bernhart [1942] e assim por diante) em diversos subcapítulos dedicados especificamente a cada autor. Por fim, ainda apresenta nos capítulos anexos uma reflexão acerca da versificação anglófona e da germanófona, além de panoramas individuais dos sistemas métricos silábico, tônico-silábico, acentual e outros.

Retomando as fórmulas $R = M$, $R \rightarrow (M)$ e $R > M$ na leitura de alguns *excertos* dos livros de Lösener e Küper, vejamos, a título de exemplo, o que Lösener afirma acerca de certas correntes de estudo dominantes na linguística moderna (capítulo “A busca pelo metro na linguagem”):

Die gegenwärtige Rhythmuskussion in der Linguistik wird unübersehbar von metrischen Modellen beherrscht. Fast alle Rhythmustheorien beteiligen sich an der Suche nach einem Metrum in der Sprache. Das liegt nur zum geringsten Teil an einer fehlenden Kritik des platonisierten Rhythmusbegriffs mit seiner Angleichung von Rhythmus und Metrum. Es liegt zuallererst an der Faszination, die das Metrum auf einen Großteil der modernen Linguistik ausübt. Denn die Suche nach dem Metrum in der Sprache ist eine Suche nach einem missing link zwischen Sprache und Natur. Das Metrum wäre ein ideales Bindeglied zwischen dem Bereich des Sprachlichen und dem Bereich des Biologischen. Wenn die Sprache ein Metrum besäße, so ließe sich der Rhythmus in der Sprache direkt aus biologischen Rhythmen (Atem-, Herz-, Schlaf-, Laufrythmen) ableiten, [...]. (LÖSENER 1999: 81; grifo meu)¹⁶⁴

Lösener aponta uma dominância categórica dos modelos métricos nas discussões acerca do ritmo na linguística moderna e contemporânea. Afirma que essa dominância se

¹⁶⁴ (“A discussão contemporânea acerca do ritmo na Linguística é dominada de modo bastante marcado por modelos métricos. Quase todas as teorias do ritmo se lançam à busca de um metro na língua [linguagem]. A causa disso não é, ao menos não em grande parte, uma falta de crítica ao conceito de ritmo platônico no que diz respeito a sua equiparação entre ritmo e metro. A causa disso é, antes de tudo, a fascinação que o metro desencadeia em boa parte da Linguística moderna. Pois a busca por um metro na língua [linguagem] é uma busca por um missing link entre a língua [linguagem] e a natureza. O metro seria o elo ideal entre o campo linguístico e o campo biológico. Se a língua [linguagem] tivesse um metro, o ritmo da língua [linguagem] poderia ser deduzido diretamente dos ritmos biológicos (ritmo da respiração, do coração, do sono, dos passos), [...])”)

explica justamente pela sedução que modelos de ritmo análogos aos movimentos repetitivos da natureza (respiração, ondas do mar, batidas do coração) têm sobre a linguística – uma área que, segundo Lösener, estaria constantemente empenhada em seu reconhecimento como ‘ciência’ através, entre outros recursos, da aproximação de seus métodos e objetos àqueles das ciências biológicas e exatas (IDEM). Um modelo métrico para o ritmo semelhante às métricas da natureza *validaria* o ritmo linguístico frente às demais áreas de estudo. O encaixe seria ideal: resultaria na tão ansiada “união naturo-filosófica” (IBIDEM: 82). As raízes do modelo métrico de entendimento do ritmo na língua e também do modelo métrico de entendimento do ritmo nos estudos literários são profundas – traçar limites muito claros entre as duas áreas ou uma antecedência muito clara de uma para a outra em relação à métrica é, hoje, improvável, como Lösener afirma em outro ponto de seu livro: “Não apenas Jost Trier ou Felix Trojan [ou Andreas Heusler] emprestaram seus conceitos de ritmo diretamente da métrica: também os modelos de ritmo da linguística moderna [...] se baseiam, em última análise, em conceitos de ritmo métrico” (LÖSENER 1999: 41).

A tendência apontada acima por Lösener (concretizada *em alguns trabalhos* de autores como Eric H. Lenneberg [1921-1975], Paul Kiparsky e Stanislaw Puppel [1947], por exemplo) se encaixa sem dúvidas na propensão $\mathbf{R} = \mathbf{M}$ de entendimento do ritmo, visto que é dominada pelas alternâncias *binárias* temporalmente reguladas de elementos opostos (sílabas fortes, sílabas fracas; inspiração, expiração; ir de onda, retrair-se de onda; sístole e diástole); ou seja, por um metro.

Küper também expõe em seus panoramas algumas tendências $\mathbf{R} = \mathbf{M}$ de entendimento do ritmo, como por exemplo no excerto em que cita trecho de Rüdiger Grotjahn: na análise que faz do poema “Erlkönig” de Goethe, Grotjahn afirma que apontará os ritmos da “língua normal” (GROTJAHN apud KÜPER 1988: 129), mas, segundo Küper, o que o autor acaba fazendo é *simplesmente apontar as sílabas fortes do esquema métrico do poema goetheano* (cf. IDEM) – análise que, então, Küper contrapõe a uma análise própria (IBIDEM: 130).

Já em relação às formulações de tendência $\mathbf{R} \rightarrow (\mathbf{M})$, importa notar que o livro de Küper traz numerosos exemplos delas – é possível até aventar que talvez seja $\mathbf{R} \rightarrow (\mathbf{M})$ o tipo de formulação mais comum nas reflexões modernas e contemporâneas sobre os termos ritmo e metro (importante frisar: nas *reflexões teóricas* sobre o tema, pois me parece que na *prática* da análise literária e dos comentários tradutórios ainda são mais

comuns aquelas formulações nas quais não se diferenciam ritmo e metro – ou seja, **R = M**)¹⁶⁵.

No início do capítulo quatro de seu livro, por exemplo, Küper aponta quatro acepções de metro e/ou ritmo relativamente diferentes entre si, mas que compartilham no mínimo dois traços centrais: as noções de que metro e ritmo seriam claramente fenômenos diferentes, e de que o metro (ou termo a ele análogo) seria uma espécie de estrutura abstrata que regeria o verso factual, linguisticamente realizado (cf. KÜPER 1988: 102-108). Ou seja, quatro acepções que se deixam abarcar pela tendência aqui entendida como **R → (M)**.

A primeira acepção é apontada por Küper na tradição russa, especialmente naquilo que se costuma entender como formalismo russo. Segundo Küper, os autores dessa corrente quase invariavelmente trabalham com uma oposição bastante clara entre ritmo e metro (cf. IDEM: 102). De modo geral, o metro descreveria, na tradição do verso silábico-tônico, a “lei ideal” [ideale[s] Gesetz] ou a “norma ideal” [ideale Norm] que regeria as alternâncias do verso (cf. IBIDEM). O ritmo seria, por outro lado, a distribuição ou divisão de fato realizada entre as sílabas fortes e fracas do verso, já que “o metro nem sempre é necessariamente satisfeito [...] [e] tensões entre a norma métrica e a realidade fonética e/ou fonológica do material linguístico” (KÜPER 1988: 102-103) ocorrem. Segundo J. Bailey, citado por Küper, “metro é a ideia e ritmo é a realidade” (BAILEY apud KÜPER 1988: 103).

Küper segue, no capítulo, a exposição das quatro noções de metro e/ou ritmo (“4.1.2: Metro como sistema abstrato na métrica estruturalista e gerativa”, “4.1.3: Metro como competência métrica: verse design, verse instance e verse delivery em Jakobson” e “4.1.4: Metro como impulso rítmico psicologicamente eficiente”) iniciada no subcapítulo “4.1.1: A oposição metro vs. ritmo na tradição métrica russa”; mas o que mais importa à discussão ora apresentada nesta tese é que as quatro acepções de *metro* selecionadas do “pandemônio métrico” (KÜPER 1988: 102) e expostas por Küper seriam, assim, estruturas normativas (ainda que não necessariamente obrigatórias) de abstração. Algumas páginas adiante, Küper finalmente apresenta uma definição mais geral que englobaria, segundo o autor, todas as quatro tendências apresentadas naquele capítulo (“eine ‚Alles-auf-einmal-Definition’”) (IDEM: 108):

¹⁶⁵ Expressões como “ritmo jâmbico”, “ritmo anapéstico” ou “ritmo do decassílabo”, por exemplo, são bastante comuns nos textos ou excertos de tipo **R = M** ou de tipo **R → (M)**.

Welche Schlußfolgerungen sind nun aus den bislang angestellten Überlegungen hinsichtlich der verschiedenen Metrikauffassungen zu ziehen? Man könnte eine ‚Alles-auf-einmal-Definition‘ geben, wie Hrushovski (1960: 178f.) dies in seiner **Abgrenzung des Metrums vom Rhythmus tut:**

Although **meter has the value of a traditional norm** and appears as a permanent impulse in the reading of a poem, **it is rather an abstraction, one never realized precisely**, whereas the **rhythmical aspect of a poem implies the whole impact of the movement of the language material** in the reading of a poem.

(KÜPER 1988: 108)¹⁶⁶

Em outras palavras, se nas quatro noções o metro seria uma “norma tradicional” ou uma “abstração” “nunca realizada” e o ritmo seria o que ocorre concretamente no “material linguístico” (IDEM) a partir da norma do metro, então é possível afirmar que as quatro noções apresentadas por Küper são expressões (distintas entre si) da tendência **R → (M)** de entendimento do metro e do ritmo.

Partindo dos modos de entendimento do metro e do ritmo apresentados no capítulo quatro de seu livro, Küper propõe mais adiante um modelo própria de entendimento do metro como abstração – modelo que também interpreto como formulação de tipo **R → (M)**.

Hans Lösener também aponta, em seu livro, entendimentos do ritmo que poderiam ser entendidas como formulações de tipo **R → (M)**:

Insgesamt ist das Verhältnis der Metrik zum Rhythmus bis heute äußerst kontrovers geblieben. Auf der einen Seite herrscht zwar weitgehend Einigkeit über das, was man in der Metrik unter Rhythmus versteht:

In der neueren Literatur ist **Metrum meist die Bez. für das Versschema als abstraktes Organisationsmuster des Verses**, im Ggs. zum Versrh., der durch die Spannung zwischen diesem Versschema (= Metrum) und der sprachl. Füllung entsteht. **Der Rh.-Begriff der neueren Theorie bezieht sich also auf die individuelle Realisierung eines Metrums.** [Metzler Literatur Lexikon (1990) na entrada *Rhythmus*]

(LÖSENER 1999: 41; grifo meu)¹⁶⁷

¹⁶⁶ (“Que conclusões poderíamos extrair das reflexões apontadas até aqui acerca das diferentes concepções de métrica? Seria possível dar uma ‘definição-de-uma-vez-por-todas’, como Hrushovski (1960: 178f.) o faz em sua diferenciação entre metro e ritmo:

Although **meter has the value of a traditional norm** and appears as a permanent impulse in the reading of a poem, **it is rather an abstraction, one never realized precisely**, whereas the **rhythmical aspect of a poem implies the whole impact of the movement of the language material** in the reading of a poem.”)

¹⁶⁷ (“Em geral, a relação da métrica com o ritmo é, até hoje, extremamente controversa. De um lado, reina ostensiva concordância em relação àquilo que se entende por ritmo na [área da] métrica:

Na bibliografia mais recente, o metro é comumente entendido como designação do padrão abstrato de organização do verso, em oposição ao ritmo do verso, que nasce da tensão entre esse esquema de verso (= metro) e seu preenchimento linguístico. O conceito de ritmo da bibliografia mais recente descreve, assim, a realização individual de um metro [Metzler Literatur Lexikon (1990) na entrada *Rhythmus*])”

Lösener afirma no excerto acima, primeiramente, aquilo que vem sendo dito com frequência neste subcapítulo através de citações e de afirmações próprias: que a relação entre metro e ritmo é “extremamente controversa” (IDEM) – ou, como na já citada afirmação de Küper, um “pandemônio métrico” (KÜPER 1988: 102). Afirma, no entanto, que uma noção parece se impor com relativa aceitação em meio às controvérsias de seu tempo: a noção de que o metro seria um padrão organizatório abstrato e o ritmo nasceria da tensão entre metro e material linguístico. Ou seja, as noções metro-ritmo descritas acima por Lösener são claramente as que aqui nomeio de **R** → (**M**) (que seriam, também segundo Lösener, noções dominantes na discussão teórica [cf. LÖSENER 1999: 41] – avaliação que me parece abarcar tanto as discussões no momento da publicação de Lösener [ou seja, no ano de 1999] quanto as de hoje).

Concretamente, os autores que Lösener associa a essa corrente principal da reflexão sobre o ritmo (insisto: em trechos de trabalhos específicos desses autores, não em obras inteiras ou em todas as suas obras) são, por exemplo, Schlawe, Binder e Behrmann (LÖSENER 1999: 41-42). Após nomeá-los, o autor segue seu raciocínio:

Trotz aller Skepsis und allen offensichtlichen Unbehagens ist die Frage nach dem Rhythmus in der Metrik präsent geblieben. Denn die Metrik braucht den Rhythmus. Sie braucht ihn, weil sie ohne den Rhythmus die Verbindung zum konkreten Vers, zur Sprache und zum Sinn verlieren würde. Ohne den Rhythmus bliebe ihr nur noch das „abstrakte Organisationsmuster“ des metrischen Schemas. Und genau in dieser Reduzierung auf das Metrum hat die Metrik selbst immer wieder ihre größte Gefahr gesehen: Wenn die Metrik nur noch über das Metrum spricht, spricht sie schließlich lediglich über abstrakte Gebilde, die ohne jeden Bezug zur sprachlichen Realität des Verses bleiben. (IDEM: 42)¹⁶⁸

Ou seja, Lösener (que mais adiante em seu livro apresenta as reflexões de Henri Meschonnic, que o autor abertamente considera mais maduras, daí o próprio título de seu livro se amparar em reflexões meschonnicianas, *Der Rhythmus in der Rede*¹⁶⁹) problematiza as noções de ritmo e metro que veem no metro uma simples abstração que seria ‘desobrigada’ ou ‘limpa’ de qualquer linguagem¹⁷⁰.

¹⁶⁸ (“Apesar de todo o ceticismo e de todo o evidente incômodo, a questão do ritmo na métrica se mantém presente. Pois a métrica precisa do ritmo. Ela precisa dele, porque sem o ritmo ela perderia a ligação com o verso factual, com a língua [linguagem] e com o sentido. Sem o ritmo só lhe restaria o “padrão abstrato de organização” do esquema métrico. E a própria área da métrica sempre viu seu maior perigo justamente nessa sua redução ao metro: se a métrica só fala do metro, ela só fala, nesse caso, de estruturas abstratas que permanecem sem qualquer relação com a realidade linguística do verso.”)

¹⁶⁹ Mais sobre a importância da *Rede* ou do *discours* na concepção meschonniciana de ritmo: retomar o subcapítulo 2.3.1.

¹⁷⁰ Importante notar que no conceito de configuração rítmica essa questão se resolve. Ou seja, ambos os fenômenos que as linhas teóricas acima descritas entendem como ‘metro’ e como ‘ritmo’ são, na configuração rítmica, entendidos simplesmente como ‘nível rítmico da tonicidade silábica’: se nenhum nível rítmico é obrigatório ou prescritivo (e sim descritivo, já que só existem como realização linguística

Finalmente, vejamos de que modo Lösener e Küper apontam algumas noções de ritmo e metro aqui entendidas como de tendência **R > M** (como já afirmado, tendência à qual esta tese de doutorado se afilia).¹⁷¹

Lösener estrutura todo seu livro como argumento favorável ao entendimento do ritmo como elemento muito mais amplo do que o metro: o primeiro capítulo apresenta as bases do pensamento de Meschonnic acerca do ritmo, (“1 Sobre a teoria do ritmo de Henri Meschonnic”); o segundo traz um panorama da busca pelo ritmo na métrica germanófono (“2 A questão do ritmo na métrica alemã”); o terceiro amplia a discussão anterior através das teorias linguísticas apoiadas em aspectos da métrica (“3 A busca pelo metro na linguagem”); seguem-se, então, mais 3 capítulos com estudos de caso já aqui citados, capítulos esses nos quais é posta em ação (e à prova) a concepção de ritmo de Meschonnic apresentada no capítulo 1 (análises do poema “Erlkönig”, do conto de fadas “Die

interpretada em um texto), então o nível rítmico da tonicidade silábica é tanto *projeto métrico* de um texto específico quanto a *realização linguística* desse projeto. Em outras palavras (e retomando a citação de Bailey via Küper [“metro é a ideia e ritmo é a realidade”] [BAILEY apud KÜPER 1988: 103]), é possível afirmar que o nível rítmico da tonicidade silábica é, no campo da organização silábica, *tanto a ideia quanto a realidade*.

¹⁷¹ Importa notar também, em relação aos entendimentos próprios de Lösener e Küper para além dos panoramas históricos que reconstruam, que Lösener demonstra clara preferência pelos entendimentos de tendência **R > M**, enquanto Küper pouco se refere a formulações desse tipo, inclinando-se de modo geral às de tipo **R → (M)** (ainda que de modo bastante crítico). Se me refiro aqui às duas obras inteiras de Lösener e Küper (e não a excertos, como nos casos dos outros autores mencionados) o faço pela incomum *coerência* de ambos os livros de Lösener e de Küper, principalmente se comparados à maioria de seus contemporâneos e antecessores. Recolho a seguir dois exemplos dos entendimentos próprios de ambos os autores:

“Methodischer Ausgangspunkt der hier analysierten Texte war die Rhythmuskonzeption von Henri Meschonnic, der anknüpfend an die vorplatonische Bedeutung des Wortes *rhythmos* (= veränderliche, vorübergehende Gestaltung) den Rhythmus als „Gestaltung des Sinns in der Rede” (Meschonnic 1982: 216) definiert und die Untrennbarkeit von Rhythmus, Sinn und Subjekt der Rede in den Mittelpunkt seiner Theorie stellt (Kapitel 1). Dieser Rhythmusbegriff unterscheidet sich von den in Kapitel 2 und 3 behandelten Sprachrhythmuskonzeptionen, in denen Rhythmus und Sinn durch die Rückführung des Rhythmus auf ein formales metrisches Prinzip getrennt bleiben.” (LÖSENER 1999: 235; [“Ponto de partida metodológico das análises textuais aqui feitas é o conceito de ritmo de Henri Meschonnic, que, ligando-se ao significado pré-platônico da palavra *rhythmos* (= organização mutável, momentânea”) define o ritmo como “organização do sentido no discurso” (Meschonnic 1982: 216) e coloca a inseparabilidade entre ritmo, sentido e sujeito do discurso no centro de sua teoria (capítulo 1). Esse conceito de ritmo se diferencia dos conceitos de ritmo linguístico tratados nos capítulos 2 e 3, nos quais ritmo e sentido permanecem separados através da redução do ritmo a um princípio métrico formal.”])

“Es hat sich gezeigt, daß das Problem metrischer Komplexität eins der umstrittensten, aber auch eins der interessantesten im Bereich der Metrik ist. Der Gedanke, die metrische Komplexität gegebener Verse numerisch zu erfassen und somit eine objektive ‚Skala der Komplexität‘ zu ermöglichen, ist zwar ungeheuer faszinierend, aber von seiner Verwirklichung sind wir weiter entfernt als je zuvor. Das liegt zum Teil daran, daß immer neue Aspekte metrischer Komplexität ins Blickfeld geraten, aber zum Teil liegt es auch daran, daß die Komplexität aufgrund *unterschiedlicher Kriterien* bestimmt wird. (KÜPER 1988: 245; [“Já se pode perceber que a questão da complexidade métrica é uma das mais polêmicas, mas também uma das mais interessantes do campo da métrica. A ideia de que a complexidade métrica de um dado verso poderia ser apreendida numericamente e de que a partir disso seria possível uma ‘escala de complexidade’ é uma ideia terrivelmente fascinante, porém estamos tão distantes de concretizá-la quanto sempre estivemos. Isso se dá em parte pelo fato de que surgem sempre novos aspectos da complexidade métrica, mas também em parte pelo fato de que tal complexidade é definida a partir de *diferentes critérios*”])

Sterntaler” e de conjunto de poemas e ensaios de Benn); por fim, há um capítulo com reflexões de conclusão. Os três estudos de caso pretendem provar as virtudes criativas e analíticas do entendimento meschonniciano de ritmo (frequentemente com oposição textualmente marcada da leitura meschonniciana de Lösener em relação a leituras anteriores, metricistas – especialmente no caso do poema “Erlkönig”).

À guisa de conclusão, Lösener afirma o seguinte:

Drei Aspekte sind für die methodische Durchführung der Rhythmusanalysen grundlegend gewesen: erstens die Ausrichtung der Untersuchung auf **die semantische Funktionsweise des Rhythmus**, durch die ein bloß konstatierendes Auflisten einzelner Merkmale vermieden wurde. **Der Rhythmus wurde als Prinzip der Sinngestaltung aufgefaßt**, also als Art und Weise, wie ein Text durch die jeweilige Beziehung seiner Signifikanten **Sinn macht**. Daraus ergibt sich unmittelbar der zweite methodische Aspekt: nämlich **die Einbeziehung möglichst aller Signifikanten in die Analyse**. Wenn Rhythmus und Sinn in enger Wechselwirkung stehen, **dann gehören alle Elemente, die an der Sinngestaltung teilhaben, auch zum Rhythmus**. In allen drei Analysen wurden deshalb akzentische, prosodische, lexikalische und syntaktische Elemente des Rhythmus herausgearbeitet. Daneben wurde aber von Fall zu Fall auch die rhythmische Wirksamkeit anderer Komponenten, wie der Interpunktion, **des Metrums** oder der Metaphorik, berücksichtigt. Jede dieser Komponenten - und dies bildet den dritten Aspekt - wurde **immer innerhalb des jeweiligen Wert-Systems der Rede untersucht und nur insofern in die Analyse mit einbezogen, als sie innerhalb dieses systematischen Zusammenhangs und durch ihn eine spezifische Wertigkeit erhielt**. Diese Methode unterscheidet die hier vorgenommenen Rhythmusanalysen von einer stilistischen Untersuchung, da keiner der genannten Aspekte für eine Stilanalyse, mag sie individuelle Abweichungen von einer Sprach- oder Gattungsnorm zum Gegenstand haben oder aber auf eine Kategorisierung formaler Stilmerkmale abzielen, von grundlegender Bedeutung ist. (LÖSENER 1999: 235-236)¹⁷²

Como se observa no excerto acima, o metro continua sendo um elemento importante na análise de Lösener dos três textos, mas o autor constantemente frisa que o metro seria apenas um elemento em meio a vários outros (elementos lexicais, sintáticos, metafóricos, de pontuação) na formação do fenômeno muito mais amplo do ritmo; de modo que esses elementos todos contribuam *na criação de sentido* do verso. Ou seja,

¹⁷² (“Três aspectos foram fundamentais ao desenvolvimento metodológico das análises de ritmo: primeiro, a ênfase da pesquisa no funcionamento semântico do ritmo, através da qual se evitou criar uma rele lista registrando elementos [textuais] isolados. O ritmo foi compreendido como princípio da criação de sentido, ou seja, como uma maneira específica pela qual um texto cria sentidos através de determinadas interrelações entre seus significantes. Intimamente ligado a isso, temos o segundo aspecto metodológico, a saber: a inclusão de possivelmente todos os significantes na análise [de ritmo]. Ora, se o ritmo e o sentido se interrelacionam de maneira tão próxima, então todos os elementos criadores de sentido também pertencem ao ritmo. Em todas as três análises foram apontados, por isso, elementos de acento, prosódicos, lexicais e sintáticos relacionados ao ritmo. Além disso, em alguns casos se atentou também ao efeito rítmico de outros componentes, como a pontuação, o metro ou as metáforas. Cada um desses componentes – e é esse o terceiro aspecto – foi analisado dentro do sistema de valores daquele discurso específico e só foi trazido [o componente] à análise na medida em que tal análise ganhasse algo a partir desse componente no contexto daquele sistema [no contexto daquele discurso]. Esse método diferencia a análise de ritmo aqui realizada de uma [simples] análise de estilo, já que nenhum dos aspectos mencionados é de importância basililar em uma análise estilística – seja ela uma análise que aborda desvios de uma norma linguística ou de gênero textual, seja ela uma análise que tem por objetivo uma categorização de elementos estilísticos formais.”)

esses muitos elementos abarcados pelo ritmo *não* são vistos por Lösener como elementos supérfluos ou cosméticos pendurados ao bloco de sentido (dicionarizado) das palavras; e sim vistos como *atores de sentido*. Assim, o próprio ritmo é, em Lösener, *fenômeno de criação de sentido*, e por isso só poderia ser entendido *no discurso*, na frase de fato realizada (e em análise que, em última instância, seria válida apenas para aquele texto específico); jamais como estrutura abstrata.

Küper não apresenta em seu livro qualquer noção de ritmo que possamos associar de modo muito claro à tendência **R > M** – alusões aos elementos que poderiam ser entendidos como característicos dessa tendência são, nos panoramas apresentados em seu livro, secundárias (ou terciárias). É sintomático, por exemplo, que apesar de ter sido publicado em 1988 (e, portanto, após a publicação de livros importantes na trajetória de Meschonnic, como *Pour la poétique* [1970], *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage* [1982]), o livro de Küper não traga qualquer menção (nem positiva nem negativa) ao exemplo mais óbvio de estudo do ritmo no século XX, Meschonnic; nem nos capítulos dedicados mais especificamente ao termo ‘ritmo’ nem ao menos nas referências bibliográficas. É bastante improvável que um estudioso minucioso como Küper não conhecesse ao menos por alto a obra de Meschonnic em 1988, o que nos leva a imaginar que a ausência completa de Meschonnic seja talvez uma escolha nutrida pela falta de pressupostos comuns aos dois autores¹⁷³. Os excertos específicos de autores que poderíamos talvez entender sob a tendência **R > M** no livro de Küper parecem, ao fim de análise mais demorada, mais próximos de outra das três tendências: vejamos, por exemplo, o caso do curto excerto de H. Paul por ele comentado na página 4. Paul propõe que *não seria tarefa (ou capacidade) da métrica* entender como o ritmo se comporta no discurso (*Rede*) (KÜPER 1988: 4) (afinal, se H. Paul afirma que não é tarefa da métrica entender aspectos do discurso, talvez atribua tal tarefa ao ritmo). O que poderia parecer prenúncio das formulações de Benveniste ou retomada dos entendimentos pré-platônicos de ritmo acaba quando, em outro trecho, Paul frisa elementos como a “acentuação

¹⁷³ Há excertos de Küper nos quais poderíamos imaginar uma resposta bastante sutil do autor a pressupostos de Meschonnic, mas a falta de referência direta é sintomática. Penso, por exemplo, no excerto em que Küper parece se opor à grande importância que certos autores (entre eles Meschonnic e Benveniste) dão aos efeitos do conceito de ritmo platônico nos séculos subsequentes: “Das liegt nur zum geringsten Teil an einer fehlenden Kritik des platonisierten Rhythmusbegriffs mit seiner Angleichung von Rhythmus und Metrum. Es liegt zuallererst an der Faszination, die das Metrum auf einen Großteil der modernen Linguistik ausübt.” (LÖSENER 1999: 81; [“A causa disso não é, ao menos não em grande parte, uma falta de crítica ao conceito de ritmo platônico no que diz respeito a sua equiparação entre ritmo e metro. A causa disso é, antes de tudo, a fascinação que o metro desencadeia em boa parte da Linguística moderna.”])

expiratória” e a “quantidade” (IDEM) do ritmo, o que, parece-me, aproxima suas formulações à tendência $\mathbf{R} \rightarrow (\mathbf{M})$, não à $\mathbf{R} > \mathbf{M}$.

Assim, Küper nem retoma em *Sprache und Metrum* as formulações pré-platônicas apontadas por Benveniste, que têm pendor $\mathbf{R} > \mathbf{M}$, nem recorre às formulações (então) novas de Meschonnic; centrando seu livro nas muito mais difundidas tendências $\mathbf{R} = \mathbf{M}$ e $\mathbf{R} \rightarrow (\mathbf{M})$.¹⁷⁴

Espera-se, por fim, que, por mais generalizantes que sejam estas e quaisquer outras fórmulas, as três tendências de entendimento da relação entre ritmo e metro representadas aqui pelas fórmulas $\mathbf{R} = \mathbf{M}$, $\mathbf{R} \rightarrow (\mathbf{M})$ e $\mathbf{R} > \mathbf{M}$ ao menos sirvam de bússola àqueles que decidam navegar pelo pandemônio métrico (e rítmico) da bibliografia recente (e da não tão recente).

Podemos, finalmente, passar ao terceiro e último capítulo desta tese de doutorado, no qual exponho o processo tradutório de dez textos germanófonos de épocas, tamanhos e estruturas bastante diversos. Os dez processos tradutórios se desenvolvem a partir da interpretação da configuração rítmica no texto literário e da criação de níveis rítmicos análogos em português, tal qual já apresentados e especificados no capítulo 1, além de exemplificados no subcapítulo 1.3 e de embasados no capítulo 2.

¹⁷⁴ Isso me parece menos uma lacuna de redação do livro do que uma escolha consciente do autor para preservar a coerência interna de seu trabalho frente a uma linha meschonniciana que ganhava força, mas que àquela altura talvez não fosse predominante o suficiente para se impor como absolutamente indispensável.

TERCEIRO CAPÍTULO:

A CAÇA – TRADUÇÃO DE DEZ TEXTOS DE LÍNGUA ALEMÃ

A PARTIR DAS CONFIGURAÇÕES RÍTMICAS NELES INTERPRETADAS

3.1. “Das Schlauraffen Landt” – Hans Sachs (1494-1576)

Hans Sachs (1494-1576) foi sapateiro, poeta e dramaturgo de língua alemã bastante associado a gêneros literários como a *Spruchdichtung* (particularmente o *Schwank*), o *Fastnachtsspiel*, a canção de mestre (*Meisterlied*) e o diálogo em prosa (*Prosadialog*). Tornou-se Mestre Cantor e Mestre Sapateiro na cidade (imperial e livre¹⁷⁵) de Nuremberg. Conta entre as mais célebres figuras literárias do século XVI germanófono.¹⁷⁶

Neste subcapítulo, as discussões acerca da biografia de Hans Sachs em termos gerais e acerca das especificidades histórico-estéticas de sua obra se apoiam em grande parte no livro *Hans Sachs* de Barbara Könneker (Sammlung Metzler, 1971). Às reflexões nele propostas se somam, mas de modo bem menos marcado, aquelas de Friedrich Gaede em *Humanismus, Barock, Aufklärung: Geschichte der deutschen Literatur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert* (Francke, 1971) e de Dieter Burdorf em *Geschichte der deutschen Lyrik* (J. B. Metzler, 2015). Sugiro ao leitor interessado em um estudo mais detalhado acerca de Sachs o minucioso (apesar de curto) livro de Könneker.

Segundo Barbara Könneker, o próprio Hans Sachs é a fonte primária mais frequentemente citada quando se tenta reconstituir a biografia do autor (cf. KÖNNEKER 1971: 1). Könneker se refere, especialmente, a uma espécie de curta autobiografia escrita por Sachs em versos (um *Spruchgedicht*), cujo título – “Summa all meiner gedicht”

¹⁷⁵ Duas categorias administrativas (*freie Stadt* e *Reichsstadt*) que descrevem aquelas cidades que, por motivos diferentes, tinham relativa autonomia no Sacro Império Romano-Germânico. Nuremberg se encaixava em ambas as categorias durante o século XVI, de onde se deduz o quão influente e economicamente próspera foi a cidade nesse período – o que tem reflexos definitivos no desenvolvimento e na recepção da obra de Hans Sachs.

¹⁷⁶ Os 10 subcapítulos que integram o terceiro capítulo de minha tese foram todos projetados como pequenas introduções às obras dos autores, às quais se seguem apresentação e tradução dos textos selecionados. A estrutura dos 10 subcapítulos será sempre, por isso, a seguinte: a) aspectos biográficos e literários mais gerais do autor ou da autora em questão; b) aspectos literários do livro do qual foi retirado o poema ou o capítulo a ser traduzido; c) análise específica do poema ou capítulo a ser traduzido; d) interpretação da configuração rítmica do poema ou capítulo a ser traduzido; e) hierarquização pessoal da configuração rítmica do poema ou capítulo a ser traduzido; f) apresentação da tradução ao português; g) apontamentos referentes à configuração rítmica da tradução.

(“Suma de todos os meus poemas”) – já indica aquilo que encontramos em seus 254 versos rimados em pares, ou seja: “um inventário preciso de tudo o que lhe ocorrera até então” (IDEM). O poema foi escrito em 1567, quando o autor contava já 72 ou 73 anos.

Em poucas palavras, interessa referir aqui que Sachs nasce em Nuremberg, é por dois anos pupilo de um Mestre Sapateiro ainda durante sua adolescência, período no qual é introduzido à arte dos Mestres Cantores (*Meistersinger*); passa em torno de seis anos peregrinando (em grande parte por regiões que hoje em dia integram países como Alemanha e Áustria) e aperfeiçoando seu ofício nas artes da sapataria e da criação literária; após sua peregrinação, torna-se Mestre Sapateiro e Mestre Cantor em Nuremberg, onde se estabelece e se casa. Entra constantemente em conflito com autoridades da região por seus textos contrários à autoridade papal e por sua adesão fervorosa à Reforma Protestante a partir de 1520 (e, de modo mais público ainda, a partir de 1523, quando publica “Die Wittenbergisch Nachtigall”), assim como por textos políticos satíricos (alguns deles são eliminados por ordem das autoridades locais logo após a morte do autor). Seus sete filhos com Kunigunde Kreutzer, primeira esposa, morrem antes de Sachs, assim como a própria Kreutzer; o autor casa-se, uma segunda vez, com Barbara Harscher. Morre em Nuremberg, aos 81 anos, já como autor reverenciado e influente¹⁷⁷.

Dieter Burdorf corrobora, em sua *Geschichte der Deutschen Lyrik*, a noção de que Hans Sachs logrou alcançar raro e duradouro reconhecimento ainda em vida. Entre os muitos *Sprichdichtung*, *Fastnachtsspiele*, diálogos e tragédias do autor popularizados nas áreas germanófonas ao longo do século XVI estão, por exemplo, mais de 4.400 canções de mestre (*Meisterlieder*) em 300 melodias (*Töne*) (13 das 300 compostas pelo próprio Sachs) (cf. BURDORF 2015b: 6). A aproximação entre os mecanismos do trabalho artesanal e aqueles do trabalho literário é, para diversos escritores artesãos desse período, aproximação concreta, e não a metáfora banal dos séculos seguintes (no caso de Sachs, a sapataria, mas isso se aplica também a diversos outros ofícios, como a barbearia, a ourivesaria, a forjadura, a armaria, a pelaria e assim por diante): trata-se de aproximação de fato entre escrita e artesanato, aproximação empreendida por artistas que se dedicavam concomitantemente aos dois ofícios.

O número preciso de obras do autor nos muitos gêneros literários por ele praticados é, como seria de se esperar, desconhecido, apesar dos metódicos esforços de

¹⁷⁷ Ainda no século XVI Sachs é postumamente eleito o 13º dentre os 12 Antigos Mestres, referências absolutas na arte dos Mestres Cantores (cf. KÖNNEKER 1971: 33)

compilação e preservação do próprio Sachs em relação a sua obra (Strich afirma ironicamente que Hans Sachs é seu próprio historiador literário e o primeiro filólogo no tema ‘Hans Sachs’ [cf. STRICH apud KÖNNEKER 1971: 15]).

Burdorf aponta, ainda, grande amplitude de argumentos nas obras de Sachs hoje preservadas: são encontradas tanto obras que partem de vigorosas especulações espirituais quanto obras que partem de especulações as mais terrenas e corriqueiras – entre as muitas questões em torno das quais gravita a criação de Sachs seria possível mencionar, por exemplo, as sempre renovadas ameaças de guerra e de conflitos religiosos no conturbado século XVI, o terror tão humano em relação à doença e à morte, a defesa ferrenha da Reforma Protestante, além das preocupações de um cotidiano dedicado às atividades como artesão sapateiro (cf. IDEM). Dão corpo a tais argumentos tanto os enredos já existentes (os bíblicos, os que florescem na Idade Média e também os retomados das antiguidades grega e latina) quanto os enredos criados pelo próprio Sachs – enredos que são frequentemente reutilizados por Sachs em mais de um texto, muitas vezes, inclusive, em textos de gêneros poéticos diferentes. Geiger aponta, por exemplo, que um enredo como a história de Caim e Abel é trabalhado por Sachs em 1547 como uma canção de mestre, em 1553 como um *Fastnachtsspiel*, em 1553 como uma comédia e em 1558 como um *Schwank* (cf. GEIGER apud KÖNNEKER 1971: 18).

No entanto, atravessando e modulando praticamente todos os argumentos e enredos mencionados acima está aquele que talvez seja o mais relevante aspecto da produção sachsiana¹⁷⁸: o aspecto didático-moralizante.

É ponto pacífico (cf. KÖNNEKER 1971: 25; cf. GAEDE 1971: 71) nos estudos da obra de Sachs que parte significativa de seus trabalhos foi concebida com uma *função*, assim como um objeto construído em uma oficina – uma cadeira, um sapato, uma faca – tem uma função. Essa função de aspecto didático-moralizante em Sachs se concretiza no projeto de *instrução* e de *melhoramento* (“Erziehung und Besserung” [KÖNNEKER 1971: 25]) das gentes através da arte (já não apenas o leitor/espectador/ouvinte proveniente de uma nobreza letrada, e sim, no projeto universalista cristão, toda e qualquer pessoa) em direção àquele que é entendido como o *bom caminho*; e, conseqüentemente, afastá-las do

¹⁷⁸ Ao menos da produção nascida após seu primeiro contato com a obra de Lutero, que se deu em 1520, e que resultou em um período de três anos nos quais Sachs não escreveu um poema sequer, dedicado como estava à leitura da obra de Lutero (em relação a quem, aliás, Sachs tinha apenas 11 anos de diferença) e à compreensão dos princípios protestantes. Em 1522, Sachs já possuía em torno de 40 escritos de Lutero e tinha se tornado um fervoroso adepto daquele que chamou de “o rouxinol de Wittenberg” (cf. KÖNNEKER 1971: 6)

mau caminho – entendidos, obviamente, à luz do cristianismo protestante (cf. IDEM: 25-26; cf. GAEDE 1971: 70).

Die didaktische Grundhaltung von Sachs begründet seine Vorliebe für Allegorien. Die zeitüblichen Personifikationen von Tugenden, Lastern und sonstigen allgemeinen Zuständen erlaubten das Nacheinander von Schilderung und Auslegung, um die es Sachs ging und mit der er das literarische Grundprinzip seiner Zeit befolgte, das in der Doppelung von Darstellung und Deutung bestand. Zum bekanntesten Beispiel dieser Gestaltungsweise wurde sein Reformationsgedicht *Die wittenbergisch nachtigall* (1523), deren Titelholzschnitt eine auf einem Baum sitzende Nachtigall zeigt, während zu Füßen des Baumes vielerlei Tiere hocken. Wie der folgende Text erklärt, sind es vorwiegend Schafe, die ihren Hirten verlassen haben und durch die Stimme des Löwen in die Wüste verführt wurden. Dort werden sie Opfer von Untieren, bis der Gesang der Nachtigall die Überlebenden rettet. Sachs deutet dann die Nachtigall als Luther, den Löwen als Papst, den Hirten als Christus und erklärt auch die übrigen Tiere, wobei er zugleich die lutherischen Argumente gegen die Papstkirche darlegt. (GAEDE 1971: 71)¹⁷⁹

Como apontado acima por Gaede, do projeto didático-moralizante através da literatura nascem em Sachs obras que, via de regra, tendem a se apoiar em figuras alegóricas ou em tipos imediatamente reconhecíveis (o preguiçoso, o trabalhador; o astuto e cruel leão [papa], o bem-intencionado e justo rouxinol [Lutero]; o pecador, o virtuoso; o mau exemplo, o bom exemplo) e em enredos que frequentemente dão a ver as infelicidades da vida pecaminosa e os contentamentos da vida virtuosa. Se diversos autores louvaram em Sachs justamente a efetividade e a força de suas obras pela economia de elementos e pela sedução de seus enredos e de sua linguagem¹⁸⁰, outros (particularmente os autores do século seguinte, o XVII, ao longo do Barroco europeu¹⁸¹) viram justamente nesses elementos da obra de Sachs um sinal de simploriedade das

¹⁷⁹ (“A postura fundamental de Sachs no que diz respeito à sua didática dá base a sua predileção pelas alegorias. As personificações – comuns naquele tempo – da Virtude, do Vício e de outros elementos do tipo possibilitavam a alternância entre narração e interpretação [moralização], o que interessava Sachs; através delas, Sachs seguia o princípio literário fundamental de seu tempo, que consistia no espelhamento entre representação e sentido. O exemplo mais conhecido desse modo de criação é o seu poema da Reforma [protestante], *O rouxinol de Wittenberg* (1523), cuja xilogravura de capa mostra um rouxinol em um galho de árvore, e aos pés da árvore diversos animais escutando, atentos. Como o texto explica, [os animais] são em sua maioria ovelhas que abandonaram seu pastor e que foram seduzidas pela voz de um leão em direção ao deserto. No deserto, elas são atacadas por feras, até que o canto do rouxinol salva as ovelhas restantes. Sachs aponta que o rouxinol é Lutero, o leão é o papa, o pastor é Cristo, e esclarece também quem são os demais animais, o que ele faz ao mesmo tempo em que expõe o argumento luterano contrário à igreja papal [católica].”)

¹⁸⁰ Segundo Gaede, o primeiro autor a alcançar um nível de popularidade tão alto quanto o de Sachs foi, já no século XVIII, Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769) (cf. GAEDE 1971: 70). Gaede aproxima ainda os dois autores como “instrutores de moral”, “mestres de moral” ou “professores de moral” (*Morallehrer*) (IDEM).

¹⁸¹ Vide no subcapítulo seguinte (“3.2. „[D]Je Lieb ist blind/ und gleichwohl kan sie sehen”) – Sibylla Schwarz (1621-1638”) discussão sobre o uso do termo “barroco”, tal qual apontada por João Adolfo Hansen.

estruturas poéticas, de barateamento da linguagem e de inaptidão para as nuances e contradições da psiquê humana (cf. KÖNNEKER 1971: 28; 43)¹⁸².

Fritz Strich aponta em seu *Hans Sachs und die Renaissance* (1961) que a arte de Hans Sachs pode ser descrita como um fazer literário entre épocas – e, por isso mesmo, tão representativo das reviravoltas de seu conturbado tempo. Segundo Strich, Sachs é, em poucas palavras, um autor “cujas raízes certamente se estendem ainda ao Gótico Medieval [...], cuja cabeça, no entanto, ergue-se na Renascença” (STRICH apud KÖNNEKER 1971: 4).

A descrição de Strich parece dar conta de elementos bastante significativos da obra de Sachs: se é verdade que as grandes referências declaradas do autor são (além de seus mestres de ofício) poetas firmemente enraizados na Idade Média Tardia, como Hans Rosenplüt (1400-1460) e Hans Folz (1437-1513) – autores de referência no gênero *Fastnachtsspiel*, por exemplo, no qual, como já referido, Hans Sachs se destacaria no século seguinte ao de Rosenplüt e Folz –, é também verdade que Sachs partilha de certa atração pelas noções de *racionalidade* e de *formação* (*Bildung*) pretensamente universais que poderiam ser descritas, *vide* Strich, como noções de contornos renascentistas. Há que se atentar, no entanto, que entender a obra de Sachs como uma obra *estritamente* renascentista (tal qual se observa nas obras de certos autores dos séculos XIV a XVI do território que é, hoje, a Itália¹⁸³) seria, segundo Strich, um erro, visto que a adesão

¹⁸² Figuras trágicas das literaturas antigas grega e latina ou figuras lascivas de um autor como Boccaccio eram frequentemente cristianizadas (mais do que isso, *protestantizadas*) através do impulso didático-moralizante da obra sachsiana sem grandes atenções às particularidades histórico-culturais das fontes (cf. KÖNNEKER 1971: 43; cf. GAEDE 1971: 73). Könneker afirma que esse mecanismo é simultaneamente a grande qualidade de Sachs (já que permite trazer essas figuras ao mundo dos valores e pressupostos de seu público, fortalecendo seu impacto como obra de arte *do século XVI*) e o grande defeito (pela já mencionada desconsideração das particularidades de tais fontes) (cf. KÖNNEKER 1971: 27).

¹⁸³ Como meu objetivo neste subcapítulo não é mergulhar nas especificidades do (problemático) conceito de Renascença (surgido apenas na historiografia literária do século XIX como descrição do período artístico-cultural desenrolado em cidades da atual Itália durante os séculos XIV, XV e XVI), limito-me à reprodução do verbete “Renaissance” do *Metzler Lexikon Literatur* (2007), do qual parto em minha argumentação deste trecho da tese. Destaco, do verbete, a retomada de certas tradições antigas (principalmente grega e latina), a mudança no paradigma de entendimento do ‘humano’ e de seu lugar no mundo (no caso de Sachs, mediado pela Reforma de Lutero) e a valorização da instância da ‘razão’ (no caso de Sachs, no entanto, submetida à sabedoria divina): “**Renaissance**, f. [rəneˈsa:s; frz. = Wiedergeburt], Epochenbegriff, der insbes. seit dem 19. Jh. die fundamentale und wirkmächtige Erneuerung bzw. Modernisierung von Kultur und Gesellschaft durch den Rückgriff auf zuvor (tatsächlich oder vermeintlich) vernachlässigte antike Traditionen bezeichnet, aber zugleich die damit verbundenen Veränderungen in Menschenbild und Selbstverständnis, in Medialität und einem – nunmehr pluralisierten und grundsätzlich neu dimensionierten – Wissen zum Ausdruck bringt. Als *die* R. schlechthin wird die it. Kultur des 14.–16. Jh.s bzw. ihre zeitgenössische Rezeption in Europa begriffen (1); das Konzept wird auch auf andere Zeiträume und Kontexte der europäischen Geschichte übertragen (2), gilt in sachlicher wie methodischer Hinsicht indes mittlerweile als problematisch (3). 1. Historisch-sozialer Rahmen der it. R. sind die im 14. Jh. zunehmend stabileren territorialen Stadtstaaten (z. B. Florenz) und die in ihnen ausgebildeten Herrschaftsstrukturen. Die administrativen und politischen Eliten dieser Stadtstaaten (Notare, Kanzler,

fervorosa de Sachs à Reforma Protestante impõe questões morais e religiosas bastante específicas (e por vezes contrárias aos pressupostos renascentistas italianos). Por esse motivo, tanto o contato de Sachs com os escritos de diversos autores da Renascença italiana quanto sua formação cultural humanista com firme base grega e latina antigas permitem a Strich entendê-lo como representante de uma espécie de *Renascença alemã* específica (cf. STRICH apud KÖNNEKER 1971: 6), cuja grande diferença para a italiana estaria justamente na adesão a pressupostos e moralidade protestantes, assim como em uma herança medieval germanófono ainda bastante forte¹⁸⁴. Entre os diversos indícios mais concretos dessa formação humanista estaria o inventário de uma impressionante biblioteca pessoal com obras das antiguidades grega e latina (algumas traduzidas pelo

Botschafter) werden zusammen mit Universitätslehrern, anderen Gelehrten und Künstlern, die von einflussreichen Familien wie den Medici und Einzelpersonen (u. a. Kaufleuten), später dann zunehmend an Höfen (z. B. von Neapel oder Ferrara) mäzenatisch gefördert und protegirt werden, zu Trägern der für die R. prägenden Kultur des Humanismus. Deren entscheidende Elemente sind: a) ein verstärktes, zunehmend methodisch geschärftes Interesse (Textkritik, Chronologie) an der Antike, das sich in der Rezeption und Übers. antiker, u. a. auch gr. Texte (Platon, Sextus Empiricus), in der Rekonstruktion der antiken Kultur und Geschichte oder in der lit. Imitation antiker Vorbilder äußern kann; b) eine Aufwertung des – in Reden (G. Manetti, G. Pico della Mirandola) als Mittelpunkt des Universums verherrlichten – Menschen, die sich sowohl als Aufwertung von Subjektivität, Individualität und Kreativität (etwa in Autobiographie, Poetik und Lyrik) wie als übergreifender Diesseitsbezug von Kultur und menschlichem Handeln (Ideal des ›Hofmannes‹; vgl. B. Castiglione: »Il cortegiano«, 1528) und als Entdeckung von Historizität und Kontingenz – insbes. im Rahmen der Historiographie (N. Machiavelli, A. Guicciardini), aber auch im antischolastischen Philosophieren der R. (L. Valla) – manifestiert. (BURDORF ET AL 2007: 645; [“**Renaissance**, f. [rəneˈsa:s; frz . = renascimento], termo relacionado a uma época, que designa, desde o século 19, a renovação (ou modernização) basilar e influente da cultura e da sociedade através da retomada de tradições da antiguidade (de fato ou apenas supostamente) negligenciadas; mas que também exprime as mudanças no imaginário humano e na autoconsciência, na medialidade e nos conhecimentos decorrentes de tal renovação – já mais plurais e dimensionados de maneiras fundamentalmente novas. Como a R.[enascença] por excelência é entendida a cultura it.[aliana] dos séc.[ulos] 14 a 16 ou a recepção [dessa Renascença italiana] naquele mesmo período no restante da Europa (1); o conceito é também aplicado a outros períodos e contextos da história europeia (2); é tido hoje como um conceito problemático do ponto de vista metodológico e factual (3). 1. Os contextos histórico e social da R.[enascença] it.[aliana] nascem das cidades-estado territorialmente cada vez mais estáveis (Florença, p. ex.) e das estruturas de poder nelas estabelecidas. As elites administrativas e políticas dessas cidades-estado (notários, chanceleres, embaixadores) se tornam – junto de professores universitários, de outros eruditos e de artistas, que eram sustentados e protegidos através do mecenato por famílias influentes, como os Medici, ou por indivíduos influentes (entre eles, comerciantes), mais tarde também por Cortes (como a de Nápoles ou de Ferrara) – pilares da cultura do Humanismo, cultura tão central para a Renascença. Seus elementos fundamentais são: a) um forte interesse pela Antiguidade, interesse cada vez mais apurado metodologicamente (crítica textual, cronologia) e que se expressa na recepção e na tradução de textos antigos, entre eles os gregos (Platão, Sexto Empírico), na reconstrução da cultura ou da história antigas, ou, ainda, na imitação literária de modelos antigos; b) uma valorização do ser humano – exaltado em discursos (G. Manetti, G. Pico della Mirandola) como centro do universo –, que se manifesta tanto como valorização da subjetividade, da individualidade e da criatividade (como em autobiografias, na poética e na lírica) quanto como uma abrangente aceção mundana da cultura e do trato humano (ideal do ‘cortesão’, cf. B. Castiglione: “Il cortegiano”, 1528) e como descoberta da historicidade e da contingência – em especial no campo da historiografia (N. Machiavelli, A. Guicciardini), mas também na filosofia antiescolástica da R.[enascença] (L. Valla)”].

¹⁸⁴ Suas amplas leituras e seu impulso por uma espécie de formação humanista contínua parecem ter causado assombro entre seus pares em Nuremberg, assombro que se explica em parte pela suposta incompatibilidade entre tal formação e sua origem pequeno-burguesa (cf. KÖNNEKER 1971: 4-5).

próprio Sachs, apesar de seu latim limitado [cf. MICHELS apud KÖNNEKER 1971: 4]), obras contemporâneas em língua italiana, obras contemporâneas em língua alemã e obras da área da botânica, além da *Bíblia* e de escritos bastante recentes de Lutero (1483-1546) e de seus apoiadores – entre os outros autores cujas obras Sachs possuía estavam, por exemplo, Homero (? a. C.), Esopo (620-564 a. C.), Heródoto (484-425 a.C.), Xenofonte (430-355 a.C.), Ovídio (43 a.C.-17 d. C), Plutarco (46-120), Suetônio (69-141), Apuleio (125-170), Petrarca (1304-1374), Konrad von Megenberg (1309-1374), Boccaccio (1313-1375) e Brant (1457-1521) (cf. KÖNNEKER 1971: 5).

Parece-me ainda de enorme importância atentarmos, aqui, às *especificidades das estruturas textuais e dos pressupostos poéticos* a partir dos quais Sachs e seus contemporâneos escrevem. Gêneros e subgêneros poéticos bastante correntes naquele período – como o *Schwank* ou o *Fastnachtsspiel* – guardam particularidades o mais das vezes alheias à literatura germanófona dos últimos séculos, o que aumenta as dificuldades de trabalho com a obra de Sachs e exige atenção e rigor redobrados. Algumas das particularidades estruturais do fazer poético desse tempo – aquelas relevantes ao escopo restrito deste subcapítulo – serão devidamente apontadas nas próximas páginas e ao longo da análise e da tradução de “Das Schlauraffen Landt”.

O poema “Das Schlauraffen Landt” (1530) de Hans Sachs é um *Schwank* – que pode ser entendido tanto como um subgênero do *Spruchgedicht* (cf. KÖNNEKER 1971: V) quanto como um gênero poético à parte, semelhante ao *Spruchgedicht*, porém não idêntico a este. Em termos gerais, um *Schwank* é um poema¹⁸⁵ narrativo de fundo cômico ou jocoso cujos versos são rimados em pares (AABBCCDDEE e assim por diante) e cuja extensão é relativamente curta (em comparação com outros gêneros narrativos em versos, como o da poesia épica – “Das Schlauraffen Landt” tem 108 versos, por exemplo – o que explica o porquê do *Schwank* ser por vezes descrito como uma espécie de *Kleinepik*, ou seja, como uma espécie de pequeno texto épico de caráter [o mais das vezes] cômico).

A narrativa do *Schwank* tende a se desenvolver de modo ligeiro e a se organizar em torno de personagens arquetípicos (o mais das vezes personagens que representam características ou ideias colocadas em oposição umas às outras), o que facilita (junto de seu caráter jocoso) sua mobilização com fins didáticos.

Acerca do *Schwank* se lê no *Metzler Lexikon Literatur* de 2007 o que se segue:

¹⁸⁵ Além dos *Schwänke* em versos, há também importantes *Schwänke* em prosa – no entanto, não nos deteremos nas particularidades literárias deles, visto que interessa a esta tese especificamente o modo com o *Schwank* se realiza no poema “Das Schlauraffen Landt”.

Schwank [mhd. *swanc* zu *swingen* = schwingende Bewegung, Schlag, Hieb, Streich oder die Erzählung davon], seit dem 15. Jh. Bez. für eine kleinere, komische oder scherzhaftige Erzählung in Reimpaarversen oder Prosa, seit dem 19. Jh. auch für komische Theaterstücke. Der Sch. zeichnet sich durch einsträngigen Handlungsablauf und die Ausrichtung auf eine Pointe aus; die schematisierende Verallgemeinerung und Überzeichnung der sozialhistorischen Realität bedingt mitunter eine exemplarisch-didaktische Wirkung. Sowohl bei den formalen Kriterien als auch in der normativen Tendenz treten Interferenzen mit den Nachbargattungen auf (Anekdote, Exempel, Fabel, Fazetie, Novelle, Predigtmärlein, Witz). Die Sch.handlung basiert meist auf der Auseinandersetzung menschlicher Protagonisten zweier Parteien, die für gewöhnlich als Angehörige typisierter (z. B. geschlechtlicher oder sozial-standischer) Gruppen konkretisiert sind, wobei eine thematische Affinität zu Normverstößen und Tabubruch besteht. [...] Neben der Existenz als eigenständige Erzählform kann der Sch. Vertreter anderer Gattungen stofflich oder strukturell prägen (sch.hafte Meisterlieder, Märchen, Balladen) oder als unselbständiger Teil in sie eingehen; so etwa zur unterhaltsamen und exemplarischen Didaxe in Predigten, in Chroniken, Lieder- und Hausbüchern sowie in Kalendern. (BURDORF ET AL 2007: 694)¹⁸⁶

Como se pode notar no trecho acima do *Lexikon*, o *Schwank* como gênero ou subgênero poético tem pontos de contato com diversos outros gêneros e subgêneros (a anedota, a fábula¹⁸⁷, o sermão, a piada e assim por diante), o que torna difícil uma classificação inequívoca de certos textos. Apesar disso, é possível se guiar minimamente 1) por elementos linguísticos como os pares de rimas ou a extensão mediana dos poemas, 2) por elementos narrativos como a mobilização de personagens aplainados em ‘tipos’ e postos em oposição uns em relação aos outros e 3) por elementos de recepção cultural como o funcionamento didático-exemplar humorístico.

Não há na tradição lusófona um paralelo exato ao *Schwank*. Sylvia Maria Trusen sugere, em seu artigo sobre “Das Märchen vom Schlauraffenland” (nesse caso, o texto

¹⁸⁶ (“**Schwank** [alto-alemão médio *swanc* para *swingen* = movimento daquilo que balança, batida, golpe, travessura ou narração disso] é, desde o século 15, o termo para uma narração pequena, cômica ou humorística em versos rimados em par ou, ainda, em prosa; desde o século 19, [nomeia] também peças teatrais cômicas. O Sch.[wank] se caracteriza pela presença de um só enredo e por se construir na direção de uma sacada cômica [Pointe]: sua generalização esquemática e sua simplificação da realidade social-histórica resultam, frequentemente, em um efeito didático ou exemplar. Podem ser notadas interferências dos gêneros literários similares (anedota, exemplo, fábula, farsa, novela, homilia, piada) tanto em relação aos critérios formais quanto em relação à orientação normativa. O enredo do Sch.[wank] se baseia o mais das vezes na discussão entre protagonistas humanos de opiniões contrárias, que frequentemente são membros estereotipados de diferentes grupos (p. ex., diferentes estratos sociais; homens e mulheres) e há certa preferência pela quebra de normas e de tabus. [...] Além da existência como gênero narrativo autônomo, o Sch.[wank] também pode influenciar outros gêneros literários, seja no que diz respeito ao enredo, seja no que diz respeito à estrutura (Canções de Mestre, Contos de Fadas, Baladas com características de Sch.[wank]); ou, ainda, pode figurar como apêndice em textos de outros gêneros literários, excerto didático que entretenha e dê exemplo em meio a sermões, crônicas históricas, livros de canções e domésticos, e até em calendários.”)

¹⁸⁷ Indicação de certo parentesco entre o gênero *Schwank* e os gêneros mencionados no *Metzler Lexikon*, como o da fábula, seria a compilação dos *Schwänke* de Hans Sachs (e, entre eles, “Das Schlauraffen Landt”) justamente no volume *Sämtliche Fabeln und Schwänke* (Max Niemeyer, 1893) na edição de Edmund Goetze, edição tomada como referência nesta tese.

em prosa dos [ou compilado pelos] irmãos Grimm, não o poema de Hans Sachs), que o que teríamos de mais próximo do *Schwank* germanófono na tradição lusófona seria a *facécia* (cf. TRUSEN 2006: 91), termo inclusive sugerido por Câmara Cascudo como tradução para o *Schwank* (cf. CASCUDO apud TRUSEN 2006: 91). No entanto, prefiro não traduzir o termo: se é verdade que o termo *facécia* abarca o caráter cômico, chistoso ou satírico do *Schwank*, é também verdade que ele não contempla o caráter o mais das vezes didático do *Schwank* germanófono, muito menos as especificidades linguísticas do *Schwank* em versos dos séculos XV e XVI (como as já mencionadas rimas em pares).

Tendo em mente aos menos os três elementos elencados acima (rimas em pares, personagens alegóricos e/ou ‘tipos’, caráter didático-exemplar do humor), podemos passar finalmente ao *Schwank* de Hans Sachs, “Das Schlauraffen Landt”.

O argumento sobre o qual se constrói o poema “Das Schlauraffen Landt” é um argumento que atravessou séculos, línguas e culturas¹⁸⁸: a ideia de uma terra da abundância infinita, da comida e da bebida inacabáveis, da não necessidade de trabalho, da não necessidade de esforço. O paraíso adâmico bíblico, a Canaã que mana leite e mel, a Cogaigne, a Cocanha – todas essas são narrativas que, em maior ou menor medida, transfiguram-se no *Schlauraffen Landt* (ou, na grafia alemã atual, *Schlaraffenland*).

O poema de Sachs apresenta uma terra onde as casas são feitas de doces (e podem ser comidas), onde frangos assados voam e podem ser pegos com um simples esticar de braço, onde o leite flui, onde a pessoa mais preguiçosa de toda a terra é precisamente aquela que se torna rei ou rainha. No entanto, a representação dessa terra ganha, em Sachs, um tensionamento de forte caráter moralista: as descrições de uma terra de maravilhas feitas na primeira metade de seu poema vão aos poucos ganhando matizes negativos e dando lugar à descrição de uma terra indesejável a todo aquele que seja ou se esforce para ser uma boa pessoa – subentendido, parece-me, todo aquele que seja ou se esforce para ser um *bom cristão* –, o que culmina no sentencioso verso final: “Weyl faule weyß nye gutes bracht”.

Esse caráter moralizante da representação de Sachs é também, em alguma medida, o caráter de boa parte da recepção germanófona da narrativa, o que já se deixa apontar no próprio termo *Schlauraffe*, como explicitado abaixo, e que se reflete, por exemplo, no tom crítico daquela que talvez seja a versão mais influente da narrativa: a escrita ou

¹⁸⁸ Como já mencionado, a retomada de argumentos, enredos ou mitos de outros tempos e outras culturas (por vezes inclusive em mais de um texto) é uma prática relevante na obra não só de Sachs, mas também de muitos de seus contemporâneos.

compilada pelos irmãos Grimm no século XIX. Ao contrário da palavra francesa *cocaigne* (e, conseqüentemente, seu paralelo em português, *cocanha*), a expressão em alemão já traz uma indicação de caráter negativo em seus próprios elementos, como explicado abaixo por Trusen:

O nome composto é formado por *Land* (país) e *Schlauraffe*, substantivo masculino, que podemos traduzir por mandrião, vadio, indolente. A crer na etimologia do vocábulo sugerida pelo DUDEN (1989), parece provir este último de *slûr-affe*, com o qual o médio alto alemão tardio designava os que se dedicavam ao ócio. Com efeito, a consulta ao dicionário iniciado pelos Irmãos, indica que *Schlaraffenland* é o nome pelo qual se canta os prazeres da vida ociosa (*Schlaraffenleben*) garantida por esta terra em que o trabalho não se faz necessário. *Schlaraffenland* remontaria, assim, ao país das delícias, ou mais especificadamente, à Terra da Cocanha.

Se o nome [*Schlaraffenland*] só é encontrado no século XV, a história do *Märchen*, entretanto, se deixa rastrear à época bem mais remota como a que é contada pela narrativa da *Cocanha*, em francês antigo. (Grimm e Grimm 1971, V. XV: 496)

Contudo, se por *slûr* entende-se “criatura preguiçosa” (*faules geschöpf*), ou ainda indivíduo “parvo e preguiçoso” (*Mittelhochdeutsches Wörterbuch* 1990, V. III: 416), a palavra em alemão, ao tempo da publicação do conto [dos irmãos Grimm], parece escamotear certa tensão entre o desejo sempre lembrado pela literatura da terra da abundância e certa crítica à vida desperdiçada no ócio. (TRUSEN 2006: 90)

Em outras palavras, a etimologia do termo *Schlauraffe* aponta para o composto *slûr-affe* (“criatura preguiçosa”, “idiota preguiçoso” e “imbecil folgado” seriam algumas das muitas traduções possíveis) no alto-alemão médio (por volta do século XIV). Disso já se deduz que não há neutralidade no termo *Schlauraffen Landt* – há, no mínimo, um pendor para o cômico, o mais das vezes um pendor para certa crítica às possibilidades de uma “vida desperdiçada no ócio” (IDEM).

Não surpreende, por isso, que tal crítica ao ócio ganhe corpo – em uma de suas muitas versões – justamente pelas mãos de Hans Sachs, cuja moralidade protestante e cujo projeto didático de “instrução e melhoramento” (KÖNNEKER 1971: 25) de seu público através da arte encontram, na crítica à preguiça e ao ócio, meio exemplar de veiculação dos ideais da ética protestante do trabalho.

Partindo finalmente ao texto integral de “Das Schlauraffen Landt” e à análise específica de alguns de seus elementos ainda não comentados neste subcapítulo – como seu metro, por exemplo, ou sua mobilização de oposições semânticas –, apresento ao longo da análise minha interpretação da configuração rítmica do poema, assim como minha hierarquização de seus níveis rítmicos e, por fim, minha proposta de tradução ao português.

Das Schlauraffen Landt

AJn gegent haift Schlauraffen land,

Den faulen leuten wol bekant,
Das ligt drey meyl hinder Weynachten.
Vnd welcher darein wölle trachten,
Der muß sich groffer ding vermessen
Vnd durch ein Berg mit Hirßbrey effn,
Der ist wol dreyer Meylen dick.
Als dann ist er im augenblick
Jnn den selbing Schlauraffen Landt,
Da aller Reychthumb ist bekant.
Da sind die Heuser deckt mit Fladn,
Leckuchen die Haußthür vnd ladn,
Von Speckuchen Dielen vnd wend,
Die Tröm von Schweynen braten send.
Vmb yedes Hauß so ist ein Zaun,
Geflochten von Bratwürften braun.
Von Maluasier so findt die Brunnen,
Kommen eim selbs ins maul gerunnen.
Auff den Tannen wachssen Krapffen,
Wie hie zu Land die Tannzapffen.
Auff Fichten wachssen bachten schnittn.
Ayrpletz thut man von Pircken schütttn.
Wie Pfifferling wachssen die Fleckn,
Die Weyntrauben inn Dorenheckn.
Auff Weyden koppen Semel stehn,
Darunter Pech mit Milich gehn;
Die fallen dann inn Pach herab,
Das yederman zu essen hab.
Auch gehen die Vifch inn den Lachn
Gfotten, Braten, Gfulzt vnd pachn
Vnd gehn bey dem gestat gar nahen,
Lassen sich mit den henden fahen.
Auch fliegen vmb (müget jr glaubn)
Gebraten Hüner, Genß vnd Taubn.
Wer sie nicht facht vnd ist so faul,
Dem fliegen sie selbs in das maul.
Die Sew all Jar gar wol geratn,
Lauffen im Land vmb, sind gebratn.
Yede eyn Messer hat im ruck
Darmit eyn yeder schneydt eyn stück
Und steckt das Messer wider dreyn.
Die Creutzkeß wachssen wie die steyn.
So wachssen Bawern auff den bawmen,
Gleich wie in vnserm land die pflaumen.
Wens zeytig sind, so fallens ab,
Yeder in ein par Stiffel rab.
Wer Pferd hat, wird ein reycher Mayer,
Wann sie legen gantz korb vol Ayer.
So schüt man aus den Eseln Feygn.
Nicht hoch darff man nach Kerßen steign,
Wie die Schwartzper sie wachssen thun.
Auch ist in dem Land ein jungkbrun,
Darinn verjungen sich die altn.
Vil kurtzweyl man im Land ist haltn:
So zu dem zyl schießen die gest,
Der weytst vom blat gewint das best;
Jm lauffen gwindt der letzt alleyn.
Das Polster schlaffen ist gemeyn.
Jr Weydwerck ist mit Flöß vnd Leufn,
Mit Wantzen, Ratzen vnd mit Meufn.
Auch ist im Land gut gelt gewinnen:

Wer sehr faul ist vnd schlefft darinnen,
 Dem gibt man von der stund zwen pfennig,
 Er schlaff jr gleych vil oder wenig.
 Ein Furtz gilt einen Binger haller,
 Drey gröltzer einen Jochims Thaler.
 Vnd welcher da feyn gelt verpilt,
 Zwifach man jm das wider gilt.
 Vnd welcher auch nicht geren zalt,
 Wenn die schuldt wird eins Jares alt,
 So muß jm jener darzu gebn.
 Vnd welcher geren wol ist lebn
 Dem gibt man von dem trunck ein patzn.
 Vnd welcher wol die leut kan fatzn,
 Dem gibt man ein Plappert zu lohn.
 Für eyn groß lûg geyt man eyn Kron.
 Doch muß sich da hüten ein Man,
 Aller vernunft gantz müßig stan.
 Wer fynd vnd witz gebrauchen wolt,
 Dem wurd keyn mensch im lande holdt,
 Vnd wer gern arbeyt mit der handt,
 Dem verbeut mans Schauraffen landt.
 Wer zucht vnd Erbarkeyt het lieb,
 Denfelben man des Lands vertrieb.
 Wer vnnütz ist, wil nichts nit lehrn,
 Der kombt im Land zu grossen ehrn;
 Wann wer der faulest wirdt erkant,
 Derfelb ist König inn dem Landt.
 Wer wüß, wild vnd vnfinnig ist,
 Grob, vnuerstanden alle frilt,
 Auß dem macht man im Land ein Fürftn.
 Wer geren ficht mit Leberwürftn,
 Auß dem ein Ritter wird gemacht.
 Wer schlüchtich ist vnd nichtzen acht,
 Dann essen, trincken vnd vil schlaffn,
 Auß dem macht man im land ein Graffn.
 Wer tölpisch ist vnd nichßen kan,
 Der ist im Land ein Edelman. -
 Wer also lebt wie obgenant,
 Der ist gut ins Schauraffen Landt,
 Das von den alten ist erdicht,
 Zu straff der jugent zu gericht,
 Die gwönlich faul ist vnd gefressig,
 Vngeschickt, heyloß vnd nachleßig,
 Das mans weiß ins land zu Schauraffn,
 Damit jr schlüchtich weyß zu straffn,
 Das sie haben auff arbeyt acht,
 Weyl faule weyß nye gutes bracht.

Anno Salutis 1530.

(SACHS 1893: 8-10)

Os 108 versos do *Schwank* “Das Schauraffen Landt” de Sachs se organizam, como todo *Schwank*, em pares de versos rimados. Há, no entanto, um elemento de estruturação do poema que o descreve de modo ainda mais preciso: o *Knittelvers* estrito. Como não há qualquer tradição de *Knittelvers* em língua portuguesa, faço nos parágrafos

seguintes uma brevíssima introdução a esse tipo de verso antes de seguir a análise do poema de Hans Sachs.

O *Knittelvers* é um tipo de verso mobilizada em diversos gêneros poéticos e que encontrou grande popularidade nas regiões germanófonas entre os séculos XV e XVI, mas que caiu em franco desuso do século XVII em diante (cf. BURDORF ET AL 2007: 387). Foi retomada posteriormente o mais das vezes com fins irônicos e cômicos (frequentemente para caracterizar cenas ou personagens tidos como rústicos, como não sofisticados) ou com fins arcaizantes. A figura de maior relevo a tentar reabilitar posteriormente o *Knittelvers* foi Goethe, que mobiliza *Knittelvers* em poemas da juventude e em excertos de *Faust* (cf. IDEM).

Diferencia-se tradicionalmente entre um *Knittelvers* estrito (*streng*) e um *Knittelvers* livre (*frei*) (cf. IBIDEM).

O *Knittelvers* **estrito** – tal qual praticado por autores como Hans Sachs – é um tipo de verso que pressupõe três elementos: 1) que os versos rimem sempre em pares consecutivos, ou seja, que os versos tenham rimas emparelhadas (AABBCCDDEE e assim por diante); 2) um número fixo de sílabas *totais* por verso (oito sílabas no total, caso a palavra final do verso seja oxítona; nove sílabas no total, caso a palavra final seja paroxítona); e 3) *nenhuma posição fixa* para as sílabas fortes¹⁸⁹ (cf. BURDORF ET AL 2007: 387).

O *Knittelvers* **livre** – tal qual praticado por Rosenplüt e retomado (e adaptado) mais tarde por Goethe – pressupõe somente 1) que os versos rimem sempre em pares consecutivos (AABBCCDDEE e assim por diante). Não há qualquer norma em relação ao número de sílabas por verso ou à posição dessas sílabas (cf. IDEM), apesar de haver certas tendências.

Disso se deduz que nenhum dos dois tipos de *Knittelvers* é um verso em metro alternante, tal qual os praticados atualmente em língua alemã (ou seja, desde a publicação do tratado de Opitz, como se aponta mais abaixo). Por outro lado, apesar de o *Knittelvers* estrito ser, em tese, um verso de sistema silábico, ele difere ligeiramente dos versos silábicos praticados, por exemplo, no sistema lusófono, porque apesar de prever o número

¹⁸⁹ Apesar de ser observada uma tendência – mas de modo algum uma regra – a haver quatro sílabas fortes distribuídas entre as oito ou nove sílabas do verso. Em relação a essa tendência à presença de quatro sílabas fortes por verso no *Knittelvers* estrito, autores posteriores quiseram entendê-la como uma espécie de prenúncio da alternância sistematizada depois por Opitz (visto que de fato numerosos *Knittelverse* estritos se encaixariam no que hoje descrevemos como tetrâmetros jâmbicos); no entanto, *falar de alternância na construção do Knittelvers é um anacronismo* (cf. BURDORF ET AL 2007: 387). As únicas regras observadas por seus autores são as três descritas no excerto acima.

total de sílabas do verso, não pressupõe posições fixas para suas sílabas fortes (compare-se, por exemplo, ao decassílabo heroico lusófono, que pressupõe além do número total de sílabas [dez] a posição de ao menos algumas de suas sílabas fortes [sexta e décima posições]). Dessa regularidade irregular ou irregularidade regular do *Knittelvers* estrito nasce certo estranhamento em relação a seus mecanismos (tanto no leitor germanófono moderno, que esperaria alternância silábica regular, quanto no leitor lusófono moderno, que esperaria a ‘âncora’ métrica das posições fixas dentro do verso).

Do século XVII em diante – especialmente a partir da publicação do *Buch von der deutschen Poeterey* (1624) de Opitz, que propõe a alternância de sílabas fortes e fracas como o parâmetro métrico adequado à língua alemã, alternância dominante ainda hoje – os dois tipos de *Knittelvers* passaram a ser vistos como tipos de verso simplórios, brutos, pouco refinados, e por isso supostamente alheios à melhor poesia (cf. BURDORF ET AL 2007: 387), desaparecendo *quase* completamente da poesia germanófono ao longos dos séculos seguintes – exceção feita, é claro, à já citada retomada por parte de Goethe e a retomadas para fins cômicos e arcaizantes.

Introduzido brevemente o *Knittelvers*, podemos retomar a leitura de “Das Schlauraffen Landt” de Sachs.

Sendo o poema de Sachs, então, um *Schwank* em *Knittelvers* estrito, parece-me bastante relevante atentar ao fato de que seus 108 versos se organizam em rimas emparelhadas, que há sempre oito sílabas nos versos de terminação forte e nova sílabas nos versos de terminação fraca (sem posição fixa para as sílabas fortes), que o poema se constitui de apenas uma longa estrofe e que narrativamente esse *Schwank* se desenvolve como uma espécie de alegoria (como já mencionado, mecanismo de predileção de Sachs [cf. GAEDE 1971: 71]) cômica de uma terra de delícias infinitas, alegoria essa que, a partir exatamente da metade do poema (ou seja, a partir dos 54º, 55º e 56º versos), ganha matizes cada vez mais críticos, até por fim transformar-se em lição de moral. Os matizes críticos da segunda metade do poema derivam quase sempre de uma inversão dos valores cristãos – mais especificamente, uma inversão da ética protestante de trabalho, através da qual se veem com maus olhos os ganhos tidos como indevidos ou não merecidos, recebidos sem o esforço do sujeito (“Vil kurtzweyl man im Land ift haltn: / So zu dem zyl schießen die geft, / Der weyft vom blat gewint das beft” são justamente os versos de número 54, 55 e 56, aqueles que abrem a segunda metade do poema monostrófico). A lição de moral ao final do poema (como já mencionado, objetivo prático de grande parte da obra literária de Sachs [...]) der Thema und Form bestimmende Zweck jedes Einzelwerkes stets der

gleiche war: die moralisierende Belehrung des Zuschauers oder Lesers”] GAEDE 1971: 71¹⁹⁰) é a de que seria preciso trabalhar sempre duro, porque a preguiça nunca teria sido – ainda segundo o poema – bom caminho. Tal lição é direcionada especialmente aos mais jovens (“Das von den alten ift erdicht, / Zu ftraff der jugent zu gericht”), que aparentemente tenderiam o mais das vezes à preguiça.

A linguagem de “Das Schlauffen Landt” é – apesar de certas dificuldades postas ao leitor moderno por se tratar de poema em alto-alemão protomoderno – clara, direta, tende a produzir humor e a abarcar inclusive vocábulos de baixo calão (“Furtz” [“peido”], “gröltzer” [“arrotos”]). Se o simples objetivo didático-moralizante de grande parte da obra do autor impunha essa busca pela clareza linguística, outra fonte dessa busca por clareza seria a obra de Lutero (da qual Sachs se aproxima a partir de 1520, como já mencionado), com seu ideal de escrita na linguagem “des gemeinen Mannes” (LUTERO apud KÖNNEKER 1971: 20; “do homem comum”, de toda gente). Segundo Könneker, a linguagem de Sachs tende a ser a linguagem cotidiana, “fácil e clara em sua construção e escolha vocabular”, que “privilegia a ordem direta”, “abdica de finezas retóricas” (apesar de o autor possuir em sua biblioteca pessoal uma *Rhetorica Deutsch: Rhetorikschriften des 15. Jahrhunderts* de Knappe e Roll, publicado na segunda metade do século XV), privilegia imagens acessíveis e “ligadas à realidade imediata” dos leitores no lugar de “conceitos abstratos” (cf. KÖNNEKER 1971: 20). Essas observações de Barbara Könneker me parecem válidas também, em grande parte, à análise de “Das Schlauffen Landt” justamente pela *consistência* poetológica de Sachs – consistência que hoje pode ser, inclusive, vista como defeito, visto que, tal qual apontado abaixo por Könneker, os muitos temas e os muitos gêneros poéticos mobilizados por Sachs são trabalhados quase sempre de uma mesma maneira.

Diese eigentümliche Mischung von Anschaulichkeit und Nüchternheit wird in der Forschung, im Hinblick auf Dürer, gern als “holzschnittartig” bezeichnet. Sie ist in den frühen Werken ebenso anzutreffen wie in den späten - abgesehen von einer zunehmenden Weitschweifigkeit hat man eine sprachliche Entwicklung bei Sachs bisher nicht feststellen können - und bleibt sich unabhängig vom Stoff oder dem Charakter des jeweiligen Sprechers (s. Creizenachs [127] Beobachtungen zur Virginiatragödie, S. 416) in den verschiedenen Gattungen im wesentlichen stets gleich. Vom modernen ästhetischen Standort betrachtet ist dies zweifellos eine Schwäche. Historisch gesehen aber bestand Sachs’ Leistung gerade darin, daß er seinen Mitbürgern eine ihnen ursprünglich fremde Bildungswelt durch konsequente Umsetzung in die Alltagssprache geistig verfügbar machte und durch eine betont nüchterne Darstellung ihre Einsicht in dasjenige zu wecken versuchte, was für sie daraus nützlich und praktisch verwertbar war.

¹⁹⁰ (“[...] a função – que define tema e forma [dos poemas de Sachs] - de cada uma das obras [de Sachs] era sempre a mesma: a doutrinação [o ensinamento] moral do espectador ou do leitor”)

Denn in erster Linie zielte seine Sprache auf Belehrung, seltener auf Unterhaltung, nie auf Erschütterung. (KÖNNEKER 1971: 20)¹⁹¹

Assim, segundo Könneker, a consistente clareza e concretude das imagens e das estruturas sintáticas da linguagem de Sachs ao longo de boa parte de sua obra – consistência tão frequentemente criticada como deficiência artística ou como falta de habilidade por parte do autor – poderia ser lida como elemento bastante adequado ao projeto literário didático-moralizante do autor.¹⁹²

¹⁹¹ (“Essa mistura peculiar de vivacidade e sobriedade é descrita na bibliografia [acerca de Sachs] como “genérica” [“holzschnittartig”] em referência a Dürer [“holzschnittartig” guarda relação com a palavra “holzschnitt” – “xilografia” –, técnica usada por Dürer em algumas de suas obras]. Ela [essa mistura] pode ser encontrada tanto nas primeiras obras [de Hans Sachs] quanto nas últimas – com exceção de uma prolixidade progressivamente mais forte, não foi possível até o momento descobrir qualquer desenvolvimento [de uma obra para outra, ao longo dos anos] na obra de Sachs no que diz respeito a sua linguagem – e permanece essencialmente a mesma independente do tema ou da personalidade de determinado personagem nos mais diferentes gêneros textuais (ver Creizenachs [127], observações acerca da tragédia de Virginia, p. 416). Do ponto de vista estético moderno, isso é sem dúvida um defeito. Do ponto de vista histórico, no entanto, a força da obra de Sachs consistia justamente nessa capacidade de tornar acessível a seus concidadãos uma visão de mundo que lhes era desconhecida, o que fazia através de uma sistemática transformação [dessa visão de mundo desconhecida] em linguagem comum do dia a dia; [Sachs] tentava despertar o entendimento [desse público] àquilo que lhes fosse útil e valioso na vida prática, o que fazia através de uma representação bastante sóbria [literariamente]. Isso porque a prioridade de sua linguagem [literária] era a doutrinação, por vezes o divertimento, nunca a comoção inflamada.”)

¹⁹² Para se ter uma ideia de o quão profundamente enraizado estava, no século seguinte, o entendimento acerca da literatura de Sachs como algo ‘simplicíaco’ ou ‘bruto’, basta observar o que escreveram sobre ele no século XVII autores como Opitz e Gryphius (e observar também seu esquecimento quase total um pouco adiante, como aponta Könneker): “Schon um die Jahrhundertwende wurden jedoch seine Dramen durch die englischen Komödianten überall, auch in Nürnberg, von der Bühne verdrängt, und nachdem sich das barocke, an der französischen und italienischen Literatur orientierte Kunstideal einmal durchgesetzt hatte, war es mit seinem Fortleben auch auf anderen Gebieten fast plötzlich zu Ende. Bereits Opitz hielt seinen Namen nicht einmal mehr für erwähnenswert, Gryphius verspottete ihn und seine dichtenden Zunftgenossen im „Peter Squentz“, und wenn man ihn im späteren 17. Jh. überhaupt noch zur Kenntnis nahm, so, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, als Vertreter einer glücklicherweise überwundenen Kunst- und Kulturstufe, auf die man mit Verachtung oder Mitleid herabsehen konnte. Daß dieser produktivste und in vieler Hinsicht typischste deutsche Dichter des 16. Jhs so schlagartig in Vergessenheit geraten konnte, ist ein Zeichen für die tiefe geistige Kluft, die das Zeitalter des Barock von der vorangegangenen Epoche trennt, eine Kluft, die nach außen hin sichtbar in Erscheinung tritt als diejenige zwischen dem 15. und 16. Jh., was viele Literaturhistoriker dazu bewogen hat, zumindest für den deutschen Kulturbereich den Beginn der Neuzeit erst im Frühbarock anzusetzen.” (KÖNNEKER 1971: 71; [“No entanto, já na virada do século [XVI ao XVII] suas peças foram expulsas dos palcos em todos os lugares – até mesmo em Nuremberg – pelos atores ingleses; e, depois que se estabeleceu o ideal artístico barroco voltado às literaturas francesa e italiana, a sobrevivência de sua obra chegou repentinamente quase que a um fim também nas outras áreas [literárias]. Opitz já nem mesmo considerava seu nome digno de nota; Gryphius ridicularizou Sachs e sua confraria poética [os Mestres Cantores] em sua peça “Peter Squentz”; e quem no final do século XVII eventualmente ainda soubesse [da existência da obra] de Sachs, era – com pouquíssimas exceções – como representante de um estágio artístico e cultural felizmente já superado e que só se poderia mirar com desprezo ou compaixão. O fato de um poeta alemão tão produtivo e em muitos aspectos tão típico do século XVI ter caído em esquecimento tão bruscamente é, claro, um importante sinal do profundo abismo intelectual que separa o período Barroco da época anterior; um abismo aparentemente muito maior e mais visível do que aquele que separa o século XV do XVI, o que levou muitos historiadores literários a proporem – ao menos do que diz respeito ao campo cultural alemão – o começo da Idade Moderna só mais tarde, no início do Barroco.”])

Parecem-me, em resumo, especialmente relevantes na estrutura linguística que interpreto no poema “Das Schlauraffen Landt” os seguintes elementos: 1) as rimas emparelhadas; 2) o total de oito sílabas poéticas para cada verso de terminação oxítona e o total de nove sílabas para cada verso de terminação paroxítona; e 3) a preferência (mas não exclusividade) por estruturas sintáticas em ordem direta. No campo mais abertamente semântico do poema, parece-me relevante a tendência ao vocabulário claro, de apreensão mais imediata.

Pensando o poema a partir do conceito de configuração rítmica proposto nesta tese, interpreto como particularmente relevantes na configuração rítmica de “Das Schlauraffen Landt” três níveis rítmicos: o nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas, o nível rítmico da tonicidade silábica e, de modo mais discreto, o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte.

Em poucas palavras: interpreto no nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas de “Das Schlauraffen Landt” principalmente as rimas soantes de fim de verso a cada par de versos; interpreto no nível rítmico da tonicidade silábica o número fixo de sílabas por verso (oito [terminação oxítona] ou nove [terminação paroxítona]; apesar da indiferença em relação ao número de sílabas fortes ou fracas); e interpreto no nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte oposições semânticas principalmente na segunda metade do poema (“Der **weyft** vom blat **gewint** das best; / Jm lauffen **gwindt** der **letzt** alleyn”) e algumas poucas repetições sintáticas (“**Auff den Tannen wachffen Krapffen**, / Wie hie zu Land die Tannzapffen. / **Auff Fichten wachffen bachten schnittn**. / Ayrpletz thut man von Pircken schüttn”).

Ao contrário do que ocorre na tradução da maioria dos outros nove textos literários do *corpus* desta tese – textos que são, em grande parte, ritmicamente densos –, o texto de Hans Sachs me parece ter uma configuração rítmica discreta, pouco densa. E justamente isso me parece corroborar tudo aquilo que foi apontado acima acerca da linguagem comedida do autor, linguagem que – apesar do número fixo de sílabas por verso e das rimas emparelhadas – é não raro aproximada à prosa¹⁹³ (frequentemente de modo depreciativo, especialmente pelos autores do século seguinte, como já mencionado [cf. KÖNNEKER 1971: 71]) por, entre outros motivos, não contar com posições fixas de sílabas

¹⁹³ Quase desnecessário repetir: refiro-me à ‘prosa’ tal qual tradicionalmente entendida e praticada no ocidente nos últimos séculos, não à prosa experimental. Exemplo disso seria, por exemplo, que o texto em prosa (experimental) de Jelinek traduzido no subcapítulo 3.8 é, a meu ver, muito mais denso ritmicamente do que o poema de Hans Sachs.

tônicas, com alternância de tonicidade, com grandes inversões e repetições sintáticas (tão valorizadas pelos poetas do século seguinte) e nem mesmo com grandes assonâncias ou aliterações.

Dos três níveis rítmicos discretos que interpreto em “Das Schlauffen Landt” (como já referido: o nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas, o nível rítmico da tonicidade silábica e o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte), tentarei me atentar à criação, em português, de níveis análogos a todos os três.

A proposta tradutória que apresento é, por ora, esta:

A Preguiçalândia

Preguiçalândia é um lugar
que o vagabundo sabe achar:
três milhas pra lá do Natal.
Quem quiser chegar ao local
precisa de ambição tamanha
que coma, inteira, uma montanha
que mede três milhas de milho.
Quando se trilha esse caminho,
chega-se à tal Preguiçalândia,
lá onde as riquezas se esbanjam.
Lá, casas têm teto de pão;
são doces janela e portão;
parede e chão são pão de bacon;
de porco assado é feito o esteio.
Lá, as cercas de cada casa
são feitas de linguiça assada.
Do chafariz escorre um vinho
que cai nas bocas de mansinho.
Brotam, dos pinheiros, rosquinhas
e não, como aqui, simples pinhas.
No abeto, a rabanada é certa;
da bétula pendem panquecas.
Qual fungos, brotam os pães asmos;
moitas dão uvas e seus cachos.
Pãezinhos brotam dos salgueiros,
corre leite por rios inteiros
e os pães, então, caem no leite:
serve-se o povo em tal banquete.
Já nada o peixe pelos lagos
cosido, assado e temperado,
e sempre bem perto das margens
pra que qualquer pessoa o agarre.
E voam (creiam no que conto!)
já fritos: frangos, gansos, pombos.
Quem não quiser nem levantar
abre a boca e eles voam lá.
E leitoas das mais roliças
correm pelos campos já fritas.
Elas trazem facas nas costas
que, assim, qualquer um vai lá, corta,
e então devolve a faca às costas.
Há tanto queijo quanto há rochas.
Ameixeiras dão camponeses

e não, como aqui, só ameixas.
Quando estão maduros de fato,
caem – todos já de sapatos.
Cavalos só parem riquezas:
chocam ovos e ovos nas cestas.
E parem só figos os asnos.
Cerejas não brotam no alto,
mas, qual mirtilo, rente ao chão.
Só há jovens lá, velhos não:
vai-se à fonte da juventude.
E lá divertir-se é costume:
amigos fazem tiro ao alvo
e ganha quem atira errado;
nas corridas, vence o mais lento.
Cochilar é, lá, um talento.
Há caça, mas só de bichinhos:
pulgas, percevejos, ratinhos.
E lá recebe um bom dinheiro
quem só dormir o dia inteiro:
dois réis a hora – e não difere
se esse sono é profundo ou leve.
Um peido vale uma bufunfa;
uns três arrotos, grana bruta.
Fortuna que é perdida em jogo
é devolvida sempre em dobro.
E é regra, lá, que os devedores
são quem recebe dos credores
se a dívida ultrapassa um ano.
Quem souber viver festejando
ganha, sempre que bebe, uns cobres.
E aquele que só der calotes
tem recompensa de dez pilas.
Dão fortuna, lá, as mentiras.
No entanto, é preciso atenção
pra nunca se usar da razão.
Quem tiver bom senso ou juízo
não é pelo povo benquisto.
E quem gostar de trabalhar
não pode nem mesmo entrar lá.
Quem for disciplinado e justo
é, sem muita demora, expulso.
Quem for inútil, além de anta,
vive com pompa e circunstância.
E quem for o mais preguiçoso
se torna rei do país todo.
Quem for torpe, rude, maluco,
totalmente irracional, bruto,
é, lá, transformado em senhor.
Bater linguças sem pudor
credencia a ser cavaleiro.
Quem for leviano e brejeiro,
comer, beber, dormir sem conta,
é transformado, lá, em conde.
Quem for tolo e não souber nada
é, lá, tornado aristocrata.
Se vives como vivem lá,
Preguiçalândia é o teu lugar.
Narram isso tudo os antigos,
narram aos jovens como aviso,
desejando que os preguiçosos,

indolentes, tontos, gulosos,
depois de ouvir sobre essa terra
tentem levar vida mais séria,
trabalhem duro – estar à toa
não trouxe nunca coisa boa.

Anno Salutis 1530.

Em aspectos mais gerais, busquei criar em minha tradução “A Preguiçalândia” um texto que mobilizasse o humor e a coloquialidade de modo análogo àquele do texto alemão. Humor e relativa clareza sintática são, assim, dois elementos que, não estritamente ligados ao aspecto rítmico do texto em questão, fizeram parte de minhas preocupações tradutórias. Como o objetivo desta tese não é o de devassar todos os possíveis aspectos do processo tradutório, e sim apenas o aspecto rítmico, não me detenho aqui na descrição das estratégias de criação de humor e coloquialidade¹⁹⁴.

Especificamente em relação à configuração rítmica de minha tradução, aponto que criei em português níveis análogos a *dois* dos três níveis rítmicos que interpretei como um pouco mais densos no poema de Sachs – o nível rítmico da tonicidade silábica e o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte. Quanto ao terceiro nível que eu havia interpretado como relevante em Sachs – ou seja, o nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas, que se concretiza principalmente nas rimas predominantemente *soantes* do poema de Sachs –, preferi mobilizar em português rimas predominantemente (mas não só) *toantes*, visto que isso me abriu diversas possibilidades novas de combinação e me possibilitou evitar em boa parte do poema malabarismos e inversões sintáticas que prejudicariam a clareza de minha tradução (sendo a clareza, especificamente no poema de Sachs, elemento importantíssimo, como já apontado). Em poucas palavras: optei por um adensamento, na tradução, do *nível rítmico dos fonemas* (concretizado na repetição de fonemas vocálicos, principalmente, para criar rimas

¹⁹⁴ Registro somente que em alguns casos optei por palavras mais genéricas em relação aos doces e salgados específicos do texto alemão (por exemplo, a tradução de “Lebkuchen” como “doces”) e em relação às moedas medievais citadas (que traduzi por palavras genéricas relacionadas a dinheiro). Utilizei essa estratégia por dois motivos: para criar humor mais efetivo ao leitor brasileiro e para manobrar rimas e números de sílabas. Aqui (assim como em excertos traduzidos no subcapítulo 3.8, tradução do capítulo de romance de Elfriede Jelinek) a mobilização de humor no texto alemão torna, a meu ver, bastante importante a mobilização de humor também no texto em português (por isso minha tentativa de utilização de imagens e de vocabulário conhecidos do público brasileiro). Parece-me isso mais importante do que uma absoluta precisão terminológico-semântica dos alimentos e das moedas, visto que o humor depende frequentemente de uma partilha de pressupostos entre leitores e texto para que *funcione* como humor.

toantes) no lugar daquilo que no texto de Sachs seria um adensamento do nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas.¹⁹⁵

Trago, por fim, alguns exemplos de adensamento de cada um dos três níveis mais relevantes de minha tradução. Como o poema tem 108 versos – o mais longo poema do *corpus* desta tese –, escolho destacar apenas alguns versos que considero exemplares de cada um dos três níveis rítmicos que nele interpreto. Como já referido anteriormente, no caso do poema de Hans Sachs a descrição será mais breve do que nos demais subcapítulos, já que a configuração rítmica de seu poema me parece discreta, pouco densa.

Começo reproduzindo abaixo doze versos do poema para apontar como se deu a criação de recorrências no nível rítmico da tonicidade silábica:

[...]	
Pãe/zi/nhos/ bro/tam/ dos/ sal/guei/ros,	(sequência de nove sílabas)
cor/re/ lei/te/ por/ rios/ in/tei/ros	(sequência de nove sílabas)
e os/ pães,/ em/tão,/ ca/em/ no/ lei/te:	(sequência de nove sílabas)
ser/ve/-se o/ po/vo em/ tal/ ban/que/te.	(sequência de nove sílabas)
Já/ na/da o/ pei/xe/ pe/los/ la/gos	(sequência de nove sílabas)
co/si/do, as/sa/do e/ tem/pe/ra/do,	(sequência de nove sílabas)
e/ sem/pre/ bem/ per/to/ das/ mar/gens	(sequência de nove sílabas)
pra/ que/ qual/quer/ pes/so/a o a/gar/re.	(sequência de nove sílabas)
E/ vo/am/ (crei/am/ no/ que/ con/to!)	(sequência de nove sílabas)
já/ fri/tos:/ fran/gos,/ gan/sos,/ pom/bos.	(sequência de nove sílabas)
Quem/ não/ qui/ser/ nem/ le/van/tar	(sequência de oito sílabas)
a/bre a/ bo/ca e e/les/ vo/am/ lá.	(sequência de oito sílabas)
[...]	

Como se pode averiguar no excerto acima (representativo de todos os 108 versos do poema no que diz respeito à distribuição silábica), todos os versos terminados em palavra paroxítona têm nove sílabas poéticas (contando até a última sílaba fraca) e todos os versos de terminação em palavra oxítona têm oito.

Em relação ao nível rítmico dos fonemas – que, como já mencionado, preferi adensar de modo análogo ao adensamento do nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas do texto alemão –, criei pares de rimas predominantemente toantes, visto que nelas os fonemas vocálicos são os que costumam se repetir (ou, em alguns casos, assemelhar-se), enquanto apenas alguns dos fonemas consonantais se repetem (frequentemente apenas o fonema /z/ final). Há ainda em minha tradução rimas soantes

¹⁹⁵ Outro tradutor ou outra tradutora talvez optasse, pelo contrário, pelas rimas soantes em detrimento da clareza sintática (ou que talvez conseguisse criar simultaneamente clareza sintática e rimas soantes na tradução do poema de Sachs). Em minha hierarquia de valores tradutórios desse poema específico de Sachs (tanto os elementos rítmicos quanto os demais elementos do poema não descritos nesta tese), a clareza sintática e o humor estão acima da rima soante.

que poderiam ser entendidas como elementos pseudomorfemáticos de um discretíssimo nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas, mas o foco do trabalho de rimas em minha tradução foi de fato o nível rítmico dos fonemas. Reproduzo abaixo doze versos que, parece-me, podem ser lidos como representativos da estrutura de rimas de todo o poema em português, com suas muitas rimas toantes e suas poucas rimas soantes:

[...]
Um peido vale uma bufunfa;
uns três arrotos, grana bruta.
Fortuna que é perdida em jogo
é devolvida sempre em dobro.
E é regra, lá, que os devedores
são quem recebe dos creddores
se a dívida ultrapassa um ano.
Quem souber viver festejando
ganha, sempre que bebe, uns cobres.
E aquele que só der calotes
tem recompensa de dez pilas.
Dão fortuna, lá, as mentiras.
[...]

Aponto como elementos do nível rítmico dos fonemas no excerto acima de minha tradução os seguintes pares de rimas (cada fonema repetido uma vez): /u/ (/ũ/) e /v/ no primeiro par; /o/ e /u/ no segundo; /ã/ e /u/ no quarto; /ɔ/, /i/ e /z/ no quinto; /i/, /v/ e /z/ no sexto. No discreto nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas aponto os pseudomorfemas “-dores” do terceiro par de rimas.

Por fim, aponto no nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte de minha tradução algumas oposições semânticas, além de algumas poucas repetições de estrutura sintática. Diferente do que ocorria na exemplificação dos outros dois níveis rítmicos, nos quais os versos usados como exemplo eram representativos de todo o poema (já que todo o poema tem de oito a nove sílabas por verso e todo o poema tem pares de rimas), no caso dos exemplos abaixo os versos escolhidos *não* são representativos de todo o poema (as repetições sintáticas ocorrem em poucos versos e as oposições semânticas ocorrem predominantemente na segunda metade do poema). Nos treze versos abaixo aponto tanto as repetições sintáticas quanto as oposições semânticas, que descrevo da seguinte maneira: “Quem” (em negrito) + verbo no futuro do subjuntivo (em itálico) + descrição A + verbo no presente do indicativo (sublinhado) + descrição B. Na fórmula acima, as descrições A e B são sempre contraditórias entre si, uma predominantemente negativa no campo semântico (em vermelho) e a outra predominantemente positiva no campo semântico (em verde).

[...]
Quem *tiver* bom senso ou juízo
não é pelo povo benquisto.
E **quem** *gostar* de trabalhar
não pode nem mesmo entrar lá.
Quem *for* disciplinado e justo
é, sem muita demora, expulso.
Quem *for* inútil, além de anta,
vive com pompa e circunstância.
E **quem** *for* o mais preguiçoso
torna-se rei do país todo.
Quem *for* torpe, rude, maluco,
totalmente irracional, bruto,
é, lá, transformado em senhor.
[...]

Em resumo, procurei criar nos 108 versos de minha tradução “A Preguiçalândia” um poema cuja configuração rítmica se organizasse de maneira análoga àquela que interpreto na configuração rítmica de “Das Schlauffaffen Landt”: no nível rítmico dos fonemas (através da repetições de fonemas no final de cada par de versos), no nível rítmico da tonicidade silábica (através da repetição de número de sílabas em cada verso) e no nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte (através da repetições de estrutura sintática e da criação de oposições semânticas); e, sendo o *Schwank* em *Knittelvers* de Hans Sachs um poema acima de tudo didático-moralista cuja grande força estaria no convencimento pela clareza e pelo riso, procurei também criar em meu texto alguma clareza frasal e imagética, além de algum humor que me parecesse funcionar para um público de leitores brasileiros.

3.2. „[DJe Lieb ift blind/ und gleichwohl kan fie fehen]” – Sibylla Schwarz (1621-1638)

Sibylla Schwarz ou Sibylle Schwarz (1621-1638) foi uma poeta e tradutora de língua alemã de curta, mas fulgurante trajetória na primeira metade do século XVII.¹⁹⁶

Schwarz é frequentemente associada ao barroco alemão – afirmação que me parece acertada, mas que deve ser formulada com certa cautela, visto que, tendo falecido aos 17 anos e sendo mulher em uma sociedade patriarcal rígida, não lhe foi possível participar ativamente dos círculos literários e da vida cultural do período. Tomadas, enfim, essas devidas cautelas, parece-me sim possível, ao fim e ao cabo, entender sua obra como fruto do período barroco, visto que certos pressupostos e certos modelos literários comuns aos poetas ativos no período encontram eco também na obra de Schwarz – o que, apesar de seu isolamento, explica-se em parte pela educação formal que teve, caso raro no período.¹⁹⁷ Burdorf propõe a marcação de 1620 a 1720 para o barroco germanófono (cf. BURDORF 2015b: 19-30), o que abarca os anos de produção literária de Schwarz.

Sua vida foi, do início ao fim, “sombreada” (BRINKER-GABLER 1978: 83) pela Guerra dos Trinta Anos (1618-1648). Em sua breve trajetória, a autora escreve mais de 200 poemas, obras que foram publicadas apenas postumamente por Samuel Gerlach (1609-1683), seu preceptor, em 1650 (doze anos após sua morte).

¹⁹⁶ No ano de 2021 houve na Alemanha uma série de publicações de antologias, artigos, matérias de jornal e até de uma *graphic novel* sobre Schwarz para comemorar os 400 anos do nascimento da autora.

¹⁹⁷ Importa lembrar que, como afirma Hansen, ‘barroco’ é uma categoria posterior ao período que denomina. Ou seja, os autores hoje entendidos como barrocos não eram, para si, autores barrocos. Segundo lemos em Hansen: “O ‘barroco’ nunca existiu historicamente no tempo classificado pelo termo, pois ‘barroco’ é Heinrich Wölfflin e os usos de Wölfflin. Melhor dizendo, a noção só passou a existir formulada positivamente, em 1888, na obra admirável de Wölfflin, *Renascimento e Barroco*, como categoria neokantiana apriorística em um esquema ou morfologia de cinco pares de oposições de ‘clássico’ e ‘barroco’ aplicados dedutivamente para apresentar alguns estilos de algumas artes plásticas dos séculos XVI e XVII. Antes de Wölfflin, em 1855, indiciando o crescente interesse pela noção, Jacob Burckhardt havia proposto que o Barockstyl era um ‘dialeto selvagem’ da linguagem renascentista. Riegl falou de ‘tátil’ e ‘visual’.” (HANSEN 2001: 12)

Depois de um primeiro momento em que alcança grande renome póstumo (ainda no século XVII é chamada, por exemplo, de “Safo da Pomerânia” e de “milagre de sua época” [cf. BRINKER-GABLER 1978: 83]), cai em relativo esquecimento até o século XX, quando é retomada como uma voz significativa do barroco, além de uma das primeiras autoras germanófonas a refletirem abertamente sobre as especificidades da vivência de uma mulher numa sociedade patriarcal – essas reflexões surgem *textualmente* em poemas como “Ein Gefang wieder den Neidt” (“Uma canção contra a inveja”), por exemplo, no qual o Eu articulado (BURDORF 2015: 194) no poema se defende do desprezo dos letrados tanto pela sua idade quanto pelo fato de ser mulher, o que faz através de argumentações lógicas bastante irônicas e da retomada de nomes de diversas autoras antigas, autoras que seriam uma espécie de *prova* das capacidades da mulher na escrita através dos tempos¹⁹⁸. Algumas das autoras citadas são Safo (630 [aproximadamente] – 570 a. C.), Cleobulina (em torno do século VI a. C.) ou Anna Maria van Schurman (1607-1678). Ou seja, Sibylla Schwarz não apenas produz, à revelia das expectativas de gênero da época, uma obra de altíssimo nível a partir de qualquer parâmetro literário do século XVII europeu (o que já seria, por si só, ousado), mas ainda reflete através do Eu articulado nessas mesmas obras sobre a vivência de uma mulher em um mundo dominado – em muitos sentidos – por homens.

Sobre a primeira edição da obra de Schwarz – como já afirmado, editada por seu preceptor, Gerlach – e sobre o papel de Schwarz na história da poesia escrita por mulheres, Monika Schneikart afirma o que se segue em artigo de 2011, “Grenzüberschreitungen in Pommern: Die „wilde” Dichtung der Sibylla Schwarz (1621-1638) im Verhältnis zur *res publica literaria*”:

Erika Greber, seit längerem die profilierteste Schwarz-Forscherin, lässt beide Figuren in ihren Rollen. Sie analysiert Gerlachs Editions-konzept als Paarung von Herausgeberschaft und Autorschaft und spricht ihm pro-feministische Qualität zu. Besonders der erste Teil folge mit der Anordnung der Gedichte und dem Inhalt der abgedruckten Briefe aus den Jahren 1637 und 1638 einer Strategie, die als Propaganda für die weibliche Autorin zu verstehen sei. Geworben werde für „ein von einer ‚Weibspersohn‘ in deutscher Sprache verfasstes Werklein”. Dieser Propagandafunktion dienen auch die fünf Widmungsgedichte aus Gerlachs Literatenkreis sowie natürlich seine eigene Vorrede, aus der oben zitiert wurde. **Das den Band eröffnende, also von Gerlach dahin platzierte,**

¹⁹⁸ Pequeno trecho do poema longo: “[...] Vermeyntu/ daß nicht recht getroffen// Daß auch dem weiblichen Geschlecht / Der Pindus allzeit frey steht offen// So bleibt es dennoch gleichwohl recht// Daß die/ so nur mit Demuth kommen// Von Phoebus werden angenommen. [...] / Was Sappho für ein Weib gewesen / Von vielen/ die ich dir nicht nenn// Kanstu bey andern weiter lefen// Von den ich acht und fünfzig kenn// Die nimmer werden untergehen// Und bey den Liechten Sternen stehen. [...]” (Schwarz 1650. Disponível em: https://www.digitale-bibliothek-mv.de/viewer/image/PPN1729149235/32/LOG_0019/ (acesso em 8 de setembro de 2021). Barras vermelhas marcam passagem de verso, barras em preto pertencem ao poema (tinham, na grafia da época, função análoga à da vírgula).

eventuell auch so betitelte Schwarz-Gedicht *Ein Gesang wieder den Neidt* sei „das erste kompromisslos feministische Gedicht der Weltliteratur“, in dem Schwarz sich selbstbewusst zu ihrer dichterischen Tätigkeit bekennt. (SCHNEIKART 2011: 107; grifo meu)¹⁹⁹

Como indicado por Schneikart a partir de Erika Greber, tanto a consciência da própria Schwarz em relação à sua posição em uma sociedade dominada por homens quanto a atenção de Gerlach a esse fato resultaram, no campo editorial, em um arranjo muito específico das obras póstumas da autora: o primeiro dos dois volumes traz cartas e poemas da autora que lidam diretamente com a questão, de modo a marcar e também a *justificar* logo de início aquela “pequena obra escrita em língua alemã por uma ‘pessoa-mulher’ [Weibspersohn]” (IDEM). Schneikart completa, ainda, citando a marcante frase de Greber, segundo a qual o poema “Ein Gefang wieder den Neidt” (compilado por Gerlach, como seria de se esperar, logo no início do primeiro volume) é “o primeiro poema inflexivelmente feminista da literatura mundial” (IBIDEM).

Com exceção dos *temas* ousados de alguns de seus poemas (poemas nos quais o Eu articulado dos poemas reflete sobre o espaço social da mulher ou nos quais Eu articulado e autora começam a se fundir à revelia da prescrição de sua época acerca da separação estrita entre autora e Eu articulado no poema [mais sobre isso em “Petrarkismus als Geschlechtercamouflage? Die Liebeslyrik der Barockdichterin Sibylle Schwarz” de Erika Greber [cf. GREBER 2002]]), *retoricamente* os poemas de boa parte da obra de Schwarz não são, via de regra, inovadores (cf. SCHNEIKART 2011: 105). Refiro-me aqui à mobilização de estruturas métricas previstas para os autores da época, de toda sorte de mecanismos retóricos ou de poética comuns aos autores da época, de tipos de poemas escolhidos que eram os mais comuns no período e assim por diante. Afinal de contas, o que hoje chamamos de *originalidade* (atravessados muito provavelmente, no ocidente, por resquícios do *Sturm und Drang*, do romantismo e de outros movimentos) não era exigida ou incentivada (nem mesmo, talvez, compreendida) pelos poetas do período. Não

¹⁹⁹ (“Erika Greber – já há muito a mais importante pesquisadora de Schwarz – entende cada um [Schwarz e Gerlach] em seus devidos lugares. Ela analisa o conceito editorial de Gerlach [e o entende] como um modo de parear editoria e autoria; e lhe atribui [ao conceito editorial de Gerlach] perfil pró-feminista. Segundo Greber, principalmente a primeira parte [do livro] seguiria – com a ordem escolhida para os poemas e com o conteúdo das três cartas dos anos de 1637 e 1638 – uma estratégia que poderia ser entendida como promoção da autoria [abertamente] de uma mulher. Anuncia-se uma “pequena obra criada por uma ‘pessoa-mulher’ em língua alemã”. Servem também a essa função de promoção cinco poemas de homenagem [a Schwarz] nascidos do grupo de literatos de Gerlach, além, é claro, de seu prefácio, no qual está o excerto citado acima. O poema de Schwarz que abre o livro – ou seja, colocado por Gerlach nessa posição – e que por vezes também leva o título *Uma canção contra a inveja* é, segundo Greber, “o primeiro poema inflexivelmente feminista da literatura mundial”, no qual Schwarz assertivamente declara suas convicções em relação a sua atividade poética”)

originalidade, e sim *engenhosidade* era exigida dos autores do barroco: a capacidade de, partindo de um número restrito de modelos estabelecidos, surpreender a inteligência de seu leitor. Em outras palavras, exigia-se a criação do *diferente* dentro do *mesmo*. Segundo João Adolfo Hansen em seu artigo “Barroco, neobarroco e outras ruínas” (2001), “para os autores e públicos do século XVII [...] era básica a fruição de imagens plásticas e visualizantes, de efeitos contrastivos e grande intensidade dramática” (HANSEN 2001: 21), porém, como também Hansen ressalta com toda a veemência, tais imagens retóricas “eram extraídas de repertórios ou elencos **prefixados**, valorizando-se a **novidade de sua recombinação em usos inesperados**” (IDEM; grifo meu). E justamente a mobilização engenhosíssima do arcabouço literário disponível em seu período é o que faz de Sibylla Schwarz, ao fim e ao cabo, uma grande autora barroca.

É possível talvez afirmar que o fato de a autora Schwarz tratar *textualmente* em alguns de seus poemas acerca do espaço social da mulher em seu tempo signifique *um início de quebra* da lógica apresentada acima, já que pressuporia nos elementos mobilizados no poema uma ligação direta com o fato de ser uma mulher escritora no século XVII, ou seja, pressuporia uma ligação com o indivíduo (a mulher) que escreve tais poemas (*vide*, sobre isso, os artigos de Greber e Kerth sobre a contribuição da Schwarz ao petrarquismo como autora que se dirige a outra figura feminina [GREBER 2002; KERTH 2016]), algo sem antecedentes ou com poucos antecedentes nos “repertórios ou elencos prefixados” (HANSEN 2001: 21). Essa subversão dos pressupostos retóricos de seu período pode significar uma importante ruptura histórico-poética da autora e uma antecipação de pressupostos de individuação psicológica próprios de séculos seguintes (o que parece ser reforçado por afirmações como a [já citada] de Erika Greber sobre o poema “Ein Gefäng wieder den Neidt” ser o primeiro poema inflexivelmente feminista da literatura mundial). *No entanto, não me parece plausível estender essa ruptura a todo e qualquer poema da autora*, autora que, afinal de contas, continua inserida no contexto do período que chamamos de Barroco e continua partilhando de boa parte dos pressupostos estéticos de tal período.

Hansen conclui seu argumento sobre os pressupostos literários da época afirmando que, para parte dos leitores dos séculos XX ou XXI, muitas das obras do período hoje entendido como barroco “podem parecer mecânicas e frias ou excessivamente elaboradas, com um rebuscamento intelectualista que costuma ser objeto de juízos negativos” (IBIDEM), ou, ainda, que muitas obras do período são hoje frequentemente entendidas como simples expressão direta de uma subjetividade

(anacronicamente romântica, quase). Hansen reafirma que, se esses juízos podem até ser plausíveis em termos heurísticos, não o são em termos históricos, o que torna tais juízos totalmente anacrônicos.

Com essas observações em mente, passemos enfim à leitura e à análise do soneto de Schwarz que traduzirei neste subcapítulo, “[D]e Lieb ist blind/ und gleichwohl kan sie fehen/ sehen”:

DJe Lieb ist blind/ und gleichwohl kan sie fehen/
hat ein Geficht/ und ist doch stahrenblind/
sie nennt sich groß/ und ist ein kleines Kind/
ist wohl zu Fuß/ und kan dannoch nicht gehen.
Doch diff muß man auff ander' art verstehen:
sie kan nicht fehn/ weil ihr Verstand zerrinnt/
und weil das Aug des Herzens ihr verschwindt/
so siht sie selbst nicht/ was ihr ist geschehen.
Das/ was sie liebt/ hat keinen Mangel nicht/
wie wohl ihm mehr/ als andern/ oft gebricht.
Das/ was sie liebt/ kan ohn Gebrechen leben;
doch weil man hier ohn Fehler nichts find/
so schließ ich fort: Die Lieb ist fehend blind:
sie siht selbst nicht/ und kans Gefichte geben.
(SCHWARZ 1650: 124)²⁰⁰

As várias imagens do amor cego – que é o *tópos* a partir do qual se constrói o poema de Schwarz, o *tópos* latino *caecus amor* – são apresentadas, opostas, complementadas; parece existir, enfim, uma sequência de figurações desse amor cego, e essas figurações da sequência *programaticamente contradizem umas às outras*. Em um momento o amor vê, em outro não vê; em um momento é cego, porém vê; em outro não é cego, mas também não consegue ver. Parece se criar no poema uma espécie de confusão mental com tentativas de encurralar, sem sucesso, o sentido do amor; ou, ainda, com tentativas de seguir em várias direções que se anulam mutuamente, devolvendo o Eu do poema ao lugar de onde partiu. Parece-me que justamente essa confusão e esse estupor mentais *comunicados semanticamente no poema* são, eles mesmos, aparentemente concretizados na construção do poema, em sua própria estrutura, através de mecanismos como os espelhamentos frasais, os *enjambements*, as repetições de palavras, as oposições semânticas. Em outras palavras, parece-me possível depreender do poema uma tentativa de materializar linguisticamente o estupor e as contradições do amor – preso em si, ensimesmado, atado a si por silogismos e labirintos lógicos, atado à sua própria

²⁰⁰ Como já afirmado anteriormente, as barras no poema tinham, na época, função análoga à da vírgula moderna.

cegueira.²⁰¹ *Tópos* central do poema, a dúvida cegueira do amor (que vê e não vê, sabe e não sabe, é grande e pequeno) não só atravessa do início ao fim o poema de Schwarz, mas também dá, ironicamente, certa coerência às suas constantes contradições.

Hansen adverte contra uma leitura simplista de poemas como esse de Schwarz (uma leitura psicologizante e anacrônica que vê em todo e qualquer poema uma expressão direta e não modulada de uma subjetividade individual, como mencionado no início deste subcapítulo) ao frisar a artificialidade consciente e socialmente esperada (por autores e pelo público) das construções poéticas do século XVII. A vivência ou a não vivência do amor por uma jovem de 17 anos é, portanto, irrelevante para a leitura do poema. A autores e público leitor do século XVII interessaria apenas a já citada “novidade de [...] recombinação [de repertórios ou elencos prefixados] em usos inesperados” (HANSEN 2001: 21) no trabalho com as figuras do amor já disponíveis no repertório conhecido pela autora. Nas palavras de Hansen:

É discutível, quando se consideram historicamente as representações desse tempo, que a produção de formas dinâmicas, curvas, serpentinadas, enrugadas, confusas, confundidas, enroladas, quebradas, dobradas, espelhadas, acumuladas, ornamentadas, antitéticas, opostas, contrapostas, hiperbolizadas, labirínticas, deformadas, anamorfóticas, alegóricas, claro-escuras, herméticas etc. **seja necessariamente decorrência de qualquer espécie de irracionalismo, dilaceramento e angústia** [subjetivos]. [...] **É discutível que, nos casos supostos em que os autores das representações quiseram representar paixões, eles o tenham feito expressivamente, sem a mediação de preceitos técnicos objetivamente partilhados.** Discutibilíssimo é que tenham querido representar paixões individuais como idealistas alemães às voltas com a sublime organização burocrática da essência da cultura. (IDEM: 22)

Seguindo, então, com a análise do poema de Schwarz, interpreto na distribuição silábica do poema um padrão no qual uma sílaba (que funcione como) fraca é seguida de uma sílaba (que funcione como) forte; o que corresponde, nos mecanismos históricos da poética germanófona, a uma sequência de jambos, mais precisamente a um pentâmetro jâmbico (cinco jambos).

²⁰¹ Construção *vagamente* semelhante no uso de paradoxos e de *parallelismus membrorum* constantes é bastante conhecida dos leitores lusófonos, a saber, o soneto “[Amor é fogo que arde sem se ver]” de Luís de Camões (1524-1580), escrito no século anterior ao de Schwarz. E, lembremo-nos, o poema de Camões é, obviamente, apenas um ponto no século XVI de uma longa tradição europeia compartilhada por Schwarz e pelos poetas do século XVII (ou seja, *que não necessariamente conheciam a obra de Camões*, mas conheciam tal tradição). Mais sobre esse uso de mecanismos e temas pré-estabelecidos: *vide* próxima página.

Marquei abaixo, em negrito, as sílabas que funcionam como fortes na estrutura jâmbica e em itálico as sílabas que, apesar de não pertencerem à estrutura jâmbica, têm gramaticalmente relativa força e trazem tensões bem-vindas ao esquema métrico²⁰²:

DJe **Lieb** *ift* **blind**/ und **gleich**wohl **kan** *fie* **fehen**/
hat **ein** *Geficht*/ und **ift** *doch* **ftahrenblind**/
fie **nennt** *fich* **groß**/ und **ift** ein **kleines** **Kind**/
ift **wohl** zu **Fuß**/ und **kan** *dannoch* nicht **gehen**.
Doch **dill** *muß* **man** auff **ander**' **art** *verftehen*:
fie **kan** nicht **fehn**/ weil **ihr** *Verftand* **zerrinnt**/
und **weil** das **Aug** des **Herzens** **ihr** *verfchwindt*/
fo **fiht** *fie* **felbft** nicht/ **was** *ihr* **ift** *gefchehen*.
Das/ **was** *fie* **liebt**/ hat **keinen** **Mangel** **nicht**/
wie **wohl** ihm **mehr**/ als **andern**/ **offt** *gebricht*.
Das/ **was** *fie* **liebt**/ **kan** **ohn** *Gebrechen* **leben**;
doch **weil** man **hier** **ohn** **Fehler** **nichtes** **find**/
fo **fchließ** ich **fort**: Die **Lieb** *ift* **fehnd** **blind**:
fie **fiht** *felbft* **nicht**/ und **kans** *Gefichte* **geben**.

Seguindo na análise do poema, pode-se afirmar que se trata de um soneto, aparentemente um soneto inglês com inversão das seções (ou seja, no lugar de três quartetos seguidos de dístico, vemos em Schwarz dois quartetos seguidos de dístico e de outro quarteto). Importante notar que o soneto de Schwarz é monostrófico, ou seja, tem apenas uma estrofe, mas que há recuos nos quinto, nono e décimo primeiro versos, marcando assim as quatro seções distintas do poema. Quanto às rimas, elas são interpoladas nas quadras e emparelhada no dístico.

Em relação à análise da configuração rítmica do soneto de Schwarz, parecem-me especialmente significativos três níveis: o nível rítmico da tonicidade silábica, o nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas e, especialmente, o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte.

Interpreto no nível rítmico da tonicidade silábica o padrão de distribuição de sílabas já comentado acima: as sílabas de número ímpar *tendem* a ser fracas e as sílabas de número par *tendem* a ser fortes. Assim como no caso do autor traduzido no próximo capítulo, Angelus Silesius, também para Schwarz eram bastante recentes as inovações métricas propostas²⁰³ por Martin Opitz (1597-1639) em 1624 (cf. BURDORF 2015: 88-89) quanto ao metro alternante supostamente adequado à língua alemã – inovações às quais

²⁰² Vide subcapítulo 1.2.2. sobre a diferença entre sílaba *gramaticalmente* tônica e sílaba forte/tônica nas estruturas métricas (excerto com exemplo de Elizabeth Bishop).

²⁰³ Ampliadas anos depois, em 1665 (muito depois da morte de Schwarz, que ocorre em 1638), em obra de August Buchner (1591-1661) postumamente publicada (cf. BURDORF 2015: 88-89).

a autora teve acesso (e com grande entusiasmo²⁰⁴) através de seu preceptor Gerlach (cf. SCHNEIKART 2011: 105).

No nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas – que, *em minha leitura*, tem importância *menos* vigorosa do que os outros dois níveis que destaco – interpreto as repetições de sequências no final dos versos, entendidas comumente como rimas soantes (no caso do poema de Schwarz são apenas pseudomorfemas, já que não há qualquer parentesco morfológico real entre elas, não obstante algumas compartilhem a terminação de infinitivo ou a conjugação verbal após as *diferentes* raízes morfemáticas) “fehen” e “gehen”, “Kind” e “augenblind”, “verstehen” e “geschehen”, “zerrint” e “verschwindt”, “nicht” e “gebricht”, “leben” e “geben”, “find” e “blind”. Ainda em relação ao nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas, parece-me também possível apontar as muitas conjugações do verbo “fehen” ao longo do poema – padrão que, somado ao *tópos* do poema, julgo ganhar importância ligeiramente maior do que a das rimas no soneto em questão.

No entanto, o nível rítmico que julgo ter maior força no soneto de Schwarz, dominando as outras instâncias de repetição e caracterizando o poema de modo definitivo é, a meu ver, o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte.

As constantes oposições de sentido (“blind” e “fehen”, “groß” e “klein”, “zu Fuß [fein]” e “nicht gehen”, “keinen Mangel [haben]” e “offt gebricht”, “ohn Gebrechen leben” e “[hier] ohn Fehler nichtes find”, “nicht fehen” e “Gefichte geben”) são centrais ao sentido geral que interpreto no poema, ou seja, aos paradoxos do amor que vê e não vê, sabe e não sabe, age e não age. Somando a essas oposições semânticas as repetições, as variações e as inversões *sintáticas* verdadeiramente labirínticas do poema, parece-me então muito plausível a ideia de que os paradoxos do amor são *concretizados linguisticamente* nos paradoxos, inversões, repetições, charadas ou labirintos semântico-sonoros. Tema trabalhado e modo de trabalhá-lo – ou seja, o “o quê” e o “como” do texto, par tão caro aos textos literários ocidentais de modo geral – se fundem, no poema de Schwarz, de modo especialmente ostensivo.

²⁰⁴ Como se lê no poema “Ein Gefäng wieder den Neidt”: “Mein Opitz (dem das Lob gebühret/ / Das Teutichlandt/ feiner Sprachen Pracht / Und edlen Leyer halben führet/ / Weil Er den anfang hat gemacht) / Wird billig oben an geschrieben / Bey den/ die Kunst und Tugend lieben.” (SCHWARZ 1650. Disponível em: https://www.digitale-bibliothek-mv.de/viewer/image/PPN1729149235/32/LOG_0019/ (acesso em 8 de setembro de 2021). Barras vermelhas marcam passagem de verso, barras em preto pertencem ao poema (tinham, na grafia da época, função análoga à da vírgula).

Em minha hierarquização dos níveis rítmicos do poema de Schwarz, visando um trabalho tradutório, julgo que o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte seja o mais significativo, e por isso me dedicarei a ele com maior atenção em meu processo tradutório (principalmente às oposições semânticas e às semelhanças de estrutura sintática [ou identidade, em alguns casos, como “Das/ was fie liebt” nos versos nove e onze ou “DJe Lieb ist [fehend] blind” nos versos um e treze]). Ainda bastante importante, porém menos do que o nível já citado, julgo o nível rítmico da tonicidade silábica (o padrão silábico no qual as sílabas de número ímpar tendem a ser fracas e as sílabas de número par tendem a ser fortes). Ainda relevante, porém no final de minhas prioridades, está o nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas (especialmente as variações do verbo “fehen” e as rimas de fim de verso).

Minha proposta de tradução para o soneto de Schwarz é, por ora, o seguinte poema:

O Amor é cego e/ todavia/ vê/
tem vista/ mas não vê quem pode vê-lo/
se acha adulto/ e é só um bebê pequeno/
tem pés/ porém não pode se mover.
No entanto/ há outro modo de o entender:
o amor não vê/ pois perde sua razão
e some o olhar que guia o coração:
não sabe o que calhou de lhe ocorrer.
O amor ama/ e o que ama não tem faltas/
mas falta sempre muito à coisa amada.
O amor ama/ e o que ama nunca falha/
mas como é falho tudo aqui na Terra/
concluo: o amor tem sim visão/ mas cega:
não vê/ mesmo se mil visões o assaltam.

Antes de comentar sobre a configuração rítmica do poema em português, registro alguns aspectos gerais do texto: para criar em português um estranhamento que julgo frutífero (por se tratar de tradução de um poema de quase 400 anos), optei por adotar em português o uso de barras no lugar de vírgulas, tal qual ocorria na poesia germanófona do século XVII. *En passant*, é curioso notar que houve nas últimas décadas uma tímida tentativa de retomada do uso de barras na função da vírgula moderna em textos literários (textos frequentemente com caráter esteticamente experimental, como por exemplo em diversas obras da austríaca Friederike Mayröcker [1924-2021]).

Atentei também à estrutura monostrófica do soneto de Schwarz, criando recuos análogos ao da autora nos versos cinco, nove e onze.

Além disso, foi preciso que eu levasse em conta as especificidades semânticas do período (a título de exemplo, pensemos no vocábulo “Geficht”, que, ao contrário do que

seria de se esperar a partir do uso atual da língua, não significa “rosto”, e sim “visão” – e cujo plural é o aqui encontrado “Gefichte” [“visões”] e não “Gefichter” [“rostos”])²⁰⁵.

Como afirmado anteriormente, dediquei-me com maior empenho à criação de nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte análogo ao que leio em Schwarz. Ocorrências são, por exemplo, as oposições semânticas (“[ser] cego” e “ver”; “[ter] vista” e “não ver”; “adulto” e “bebê”; “[ter] pés” e “não se mover”; “não [ter] faltas” e “faltar muito”; “nunca falhar” e “[ser] falho”; “ter visão” e “ter visão cega”); além das semelhanças sintáticas entre algumas orações (““tem vista” + conjunções coordenativas adversativas” nos versos dois e quatro, com eco no verso treze; ““O amor ama/ e o que ama” + advérbio de negação” nos versos nove e onze; três variações da oração “o amor não vê” nos versos dois, seis e quatorze). Enquanto no poema de Schwarz a oração “DJe Lieb ist [fehnd] blind” se repete de modo quase idêntico (com a diferença do “fehnd”) e em minha tradução as orações a elas análogas *não* se repetem, compenso a ‘falta’ em minha tradução (‘falta’ em relação especificamente a *minha* interpretação do poema, não em relação a uma suposta ‘verdade’ do texto de Schwarz) com a criação de repetições sintáticas em pontos diferentes do poema (nas já citadas três variações da oração “o amor não vê”).

Em relação ao nível rítmico da tonicidade silábica, criei padrão análogo ao de Schwarz com distribuição de sílabas de modo que as de número ímpar *tendam* a ser fracas e as de número par *tendam* a ser fortes, como se pode ver abaixo (em negrito as que *funcionam* como fortes – importante atentar aqui às elisões [algumas mais robustas] e ao fato de que nem todas as sílabas que funcionam como fortes são sílabas tônicas):

O Amor é cego e/ todavia/ vê/
tem vista/ mas não vê quem pode vê-lo/
se acha adulto/ e é só um bebê pequeno/
tem pés/ porém não pode se mover.
No entanto/ há outro modo de o entender:
o amor não vê/ pois perde sua razão
e some o olhar que guia o coração:
não sabe o que calhou de lhe ocorrer.
O amor ama/ e o que ama não tem faltas/
mas falta sempre muito à coisa amada.
O amor ama/ e o que ama nunca falha/
mas como é falho tudo aqui na Terra/
concluo: o amor tem sim visão/ mas cega:
não vê/ mesmo se mil visões o assaltam.

²⁰⁵ Meus agradecimentos ao professor Helmut Galle, que revisou a tradução e apontou muitas dessas especificidades do alemão do século XVII.

Em três pontos específicos do padrão tônico-silábica há quebra marcada do padrão: na terceira sílaba poética do nono, do décimo primeiro e do décimo quarto versos. Além de quebras pontuais de padrão métrico serem, via de regra, produtivas para o conjunto, nesse caso há ainda uma segunda e mais forte justificativa: minha hierarquia de prioridades. Entre escolher a repetição de padrão sintático (“O **amor ama/** e o [...]” repetido nos versos nove e onze; além de “não **vê/ mesmo** [...]” que aparece com variações nos versos dois, seis e quatorze) e a repetição de padrão tônico-silábico, escolho a repetição do padrão sintático, visto que o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte tem, em minha leitura do poema e em minha hierarquização dela depreendida, importância maior.

Finalmente, criei no nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas uma recorrência de conjugações do verbo “ver” análoga à recorrência do verbo “fehen”, além de recorrências em outras classes gramaticais (“vista”, “visão”, “visões”); recorrência de conjugações do verbo “amar”, além também de outras classes gramaticais (“amor”, “amada”); além de ecos entre palavras como “faltas” (substantivo no plural) e “falta” (verbo conjugado na terceira pessoa do singular) ou “falha” (verbo conjugado na terceira pessoa do singular) e “falho” (adjetivo), que além de tudo são semelhantes entre si (“faltas”, “falta”, “falha”, “falho”) e surgem sintaticamente em pontos análogos dos versos.

Todas essas repetições ou semelhanças, criações ou quebras de padrões sintáticos, semânticos e (pseudo)morfológicos *adensam* os labirintos do poema de Schwarz. O amor, sua cegueira e sua visão se tornam em Schwarz, enfim, uma espécie de caça espelhada no material linguístico: uma caça na qual não se consegue saber quem é presa, quem é caçador e quem é ambos.

3.3. “GOtt lebt nicht ohne mich” – Angelus Silesius (1624-1677)

Angelus Silesius ou Johannes Angelus Silesius (1624-1677) – nascido Johannes Scheffler, nome que abandonou após sua conversão ao catolicismo – foi poeta, místico, sacerdote franciscano, teólogo e autor de ferozes textos contra a Reforma Protestante. Nasceu e morreu na Silésia (*Angelus Silesius* significa “o anjo da Silésia” ou “o mensageiro da Silésia”), tendo servido em diversas cortes protestantes como médico antes de sua conversão; depois como médico, conselheiro e *Hofmarschall* em cortes católicas. Sobre o papel decisivo de Silesius no contexto do barroco germanófono, Dieter Burdorf afirma, em poucas palavras, que ele foi “um dos mais importantes representantes do misticismo no barroco” (BURDORF 2015b: 23).²⁰⁶

Sua obra abarca poemas (especialmente epigramas e hinos), tratados teológicos e panfletos de disputa religiosa. Os grandes modelos literários de seus textos são, em diferente medida, poetas místicos e teólogos cristãos, como Bernhard von Clairvaux (1090-153), Hildegard von Bingen (1098-1179), David von Augsburg (1200-1272), Mechthild von Magdeburg (1207-1282), Meister Eckhart (1260-1328), Jan van Ruusbroec (1293-1381), Heinrich Seuse (1295-1366), Johannes Tauler (1300-1361), Juan de los Ángeles (1536–1609) e, mais diretamente, Jakob Böhme (1575-1624) e Abraham von Franckenberg (1593-1652) (Franckenberg parece ter sido quem apresentou a Silesius a obra de Böhme, já falecido à época).

A obra de Silesius que hoje goza de maior prestígio (e da qual retiro o poema que traduzo neste subcapítulo) é, provavelmente, a obra *Cherubinischer Wandersmann* (*O peregrino querubínico*), nomeado em sua primeira edição *Geistreiche Sinn-und-Schlussreime zur göttlichen Beschaulichkeit* (*Engenhosas rimas de sentido e de arremate para a contemplação divina*; traduzida também como *Engenhosos aforismos e rimas que*

²⁰⁶ Vide no subcapítulo anterior (“3.2. „[D]Je Lieb ist blind/ und gleichwohl kan sie sehen”) – Sibylla Schwarz (1621-1638”) discussão sobre o uso do termo ‘barroco’, tal qual apontada por João Adolfo Hansen.

levam à contemplação de Deus na edição brasileira da editora Paulus [tradução de Ivo Storniolo]²⁰⁷.

Cherubinischer Wandersmann é composto por 1.676 poemas (predominantemente dísticos em alexandrinos rimados, mas não só) e dividido em seis ‘livros’. O poema que traduzo é o oitavo poema do primeiro livro da obra: “Gott lebt nicht ohne mich”.

Os poemas de *Cherubinischer Wandersmann* se caracterizam, em geral, por uma agudeza ou engenhosidade agilíssima no trabalho com oposições e paradoxos; por um uso de fato virtuoso do metro alternante sistematizado poucos anos antes por Martin Opitz e ampliado por August Buchner; e por um frescor de formulação teológica que beira a heresia (mas supostamente assentados de modo estrito dentro da tradição católica, como o próprio Silesius faz questão de esclarecer já em prefácio à obra em 1674 [cf. SILESIUS 1675: 5-18]), frescor que se pode notar já no título do poema aqui selecionado (propostas em português para “Gott lebt nicht ohne mich” seriam, por exemplo, “Deus não vive sem mim” ou “Deus não sobrevive sem mim”).

Segundo Cleide Maria de Oliveira em seu minucioso “O aprendizado do não-saber na mística de Angelus Silesius” (2010), a tradição por trás de *Cherubinischer Wandersmann* e do ardor quase herético de suas formulações é a tradição mística apofática, que se apoiaria na teologia negativa e cujo ponto central seria a *insuficiência essencial da linguagem* (cf. OLIVEIRA 2010: 197). Citando Franke, Oliveira afirma que “a experiência da [mística] apofática, como uma experiência daquilo que não pode ser dito, é essencialmente linguística: a experiência ela mesma é intrinsecamente uma experiência de fracasso da linguagem” (FRANKE apud OLIVEIRA 2010: 197). Intuída por alguns autores de maneiras bastante diversas já em obras de Platão; já tão cedo quanto nos séculos II ou III d. C. essa consciência da insuficiência da linguagem na lida com Deus ganha força no contexto cristão.

No contexto cristão, a teologia catafática (ou afirmativa) é aquela que afirma que Deus é o Bem, é a Beleza, é a Verdade e assim por diante; a teologia apofática ou negativa afirma, por outro lado, justamente que Deus não é o Bem, não é a Beleza, não é a Verdade (cf. OLIVEIRA 2010: 199). Isso não significa, no entanto, uma negação de Deus, e sim uma negação da capacidade humana – através da linguagem – de afirmar qualquer coisa

²⁰⁷ Há também uma tradução de Yvone Maria de Campos Teixeira da Silva (São Paulo: Loyola, 1996) e uma tradução de Dora Ferreira da Silva e Hubert Lepargneur (São Paulo: T.A. Queiroz, 1986), às quais infelizmente não tive acesso até o momento.

sobre ele (ou seja, dizer que ele é o Bem seria pouco, dizer que é a Beleza seria pouco, dizer que é a Verdade seria pouco).

Cleide Maria de Oliveira segue seu raciocínio em seu artigo da seguinte maneira:

A teologia apofática, essa ficção iconoclasta considerada por Derrida como a “experiência mais pensante, a mais exigente, a mais intratável da ‘essência’ da linguagem” (DERRIDA, 1995, p. 34), testemunha um núcleo irredutível e silencioso, um excesso, ou, em termos bataillianos, uma parte maldita, que retorna ad infinitum, falando silenciosamente sem comunicar “produtivamente” (BATAILLE, 1987, p. 56). Discurso que se erige sobre a sua própria ruína, a teologia apofática é coextensiva à teologia catafática (afirmativa), de tal forma que a negação não é privativa, e sim uma superafirmação de excelência: na via-crúcis para purificação dos conceitos humanos, o método apofático faz um movimento ascendente de negação dos predicados, dos mais simples aos mais nobres, orientando-se diretamente para o Inefável, mas negando qualquer possibilidade de aproximação conceitual de Deus. **Nenhum nome é adequado à divindade superessencial, não obstante, é preciso atender a Seu chamado, e é irrecusável chamá-Lo, encontrar um Nome silencioso com o qual possamos adorá-Lo, pois, como bem notou Derrida, é a dupla via da oração e da adoração que marca a linha divisória, talvez opaca mas com certeza precisa, entre a teologia negativa e o niilismo.** (OLIVEIRA 2010: 199-200; grifo meu)

Em outras palavras, esse “discurso que se erige sobre a sua própria ruína” (IDEM) mira o inefável, mira Deus, mas sabe que não pode alcançá-lo porque alcançá-lo seria dar contorno àquilo que não tem contorno. Ainda assim, mira e busca pela necessidade de mirar e buscar – e esse já é todo o salto de fé; afinal, como lembra Derrida (aqui através de Oliveira) ao comentar a teologia apofática, a oração e a adoração envolvidas na apófase são os elementos que a diferenciam do niilismo ou do ateísmo (cf. IBIDEM), que obviamente *não* pressupõem um algo do outro lado da (infinita) busca e nem um algo a ser (infinitamente) adorado.

Os mecanismos literários que parte da crítica aponta nos poemas de Angelus Silesius parecem funcionar, em grande medida, como espelhamentos ou tentativas de espelhamento de seus pressupostos teológicos. A estrutura métrica escolhida para a grande maioria dos poemas de *Cherubinischer Wandersmann* é a do alexandrino – uma estrutura rígida, apesar da maleabilidade que os versos costumam ganhar nas mãos de Silesius devido ao uso virtuosístico das alternâncias silábicas. No entanto, a brevidade da maioria dos poemas (apenas dois versos) se choca com a dureza do alexandrino, de modo que se possa falar de uma espécie de *paradoxo* entre a rigidez do metro e a leveza de sua brevidade.

O paradoxo acima não só se mantém, mas se amplia nas imagens veiculadas em boa parte dos poemas – categorias binárias opostas de bem e mal, luz e sombra, divino e humano, imortalidade e mortalidade surgem constantemente onde seria de se esperar

afirmações, e elas não chegam a qualquer síntese: mantêm-se dolorosamente paradoxais. Irresolvidas – ou, ainda mais do que isso, *irresolúveis*.

Não é de modo algum raro o trabalho literário com paradoxos durante esse turbulento (no campo literário, mas também nos campos político e religioso) período que se convencionou chamar de ‘barroco’ europeu. O que parece destacar os paradoxos de Angelus Silesius é sua brutalidade – principalmente daqueles relacionados à ideia de divindade, como se verá abaixo, sobre os quais pairou a (na época perigosíssima) acusação de heresia.

O próprio Angelus Silesius aponta em seu prefácio à obra em 1674 que há diversos “paradoxos esquisistos” (“feltzame Paradoxa” [SILESIVS 1675: 6]) em *Cherubinischer Wandersmann*, paradoxos que aparentemente contradiriam a ortodoxia católica – como, por exemplo, a transformação do sujeito em Deus, apontada no vigésimo primeiro poema do quarto livro (“Er ift was ich/ und du/ und keine Creatur/ / Eh wir geworden find was Er ift/ nie erfuhr.” [SILESIVS 1675: 135])²⁰⁸ –, porém Silesius faz questão de afirmar no mesmo prefácio que a contradição é só aparente, que ele trabalha dentro do pensamento católico e que, apesar de formulações como a citada acima, a divinização humana não é possível (“welches in alle Ewigkeit nicht feyn kan” [SILESIVS 1675: 6]).

Apesar das reiteradas afirmações de sua estrita ‘catolicidade’, não é difícil imaginar o escândalo que os “paradoxos esquisistos” causaram quando de sua publicação no ambiente das acirradas disputas político-religiosas do século XVII.²⁰⁹ Mesmo no século XX o escândalo parecia não ter arrefecido – basta pensarmos no teólogo suíço Karl Barth (1886-1968), um dos maiores nomes da teologia do século passado, que afirma em 1932 que os paradoxos tensionados por Angelus Silesius em sua obra seriam “desaforos religiosos” (“infâmias religiosas”, “sem-vergonhices devotas”, “indecências devotas” [“fromme Unverschämtheiten”]) (BARTH 1932: 316).

²⁰⁸ Neste subcapítulo, como no anterior, cito as obras a partir de suas versões originais do século XVII, e por isso mantenho a grafia original e o uso de barras no lugar das vírgulas modernas, tal qual apareciam nos textos da época. Para citá-los, recorro aqui como no subcapítulo anterior a **barras de cor vermelha** para separar os versos uns dos outros e, assim, diferenciar essa barra de separação da barra com função de vírgula. Também em minha tradução do poema de Silesius opto pelo uso de barras no lugar de vírgulas, tal qual optei na tradução de Schwarz.

²⁰⁹ Semelhante talvez ao escândalo causado por alguns de seus modelos literários e religiosos, como Meister Eckhart (acusado de heresia) e Marguerite Porete (esta queimada por heresia), como afirma Faustino Teixeira: “Há uma grande ousadia de Silesius, em sintonia com Eckhart, ao anunciar esse salto para além de Deus, ou ainda esse destacar-se de Deus para abraçar o seu Mistério. Um tema que também já estava presente na mística de Marguerite Porete: “abandonar Deus por Deus”. Firma-se assim a defesa de uma teologia negativa bem radical” (TEIXEIRA 2017: s. p.)

Analisando o poema de Silesius já parcialmente citado acima (vigésimo primeiro poema do quarto livro²¹⁰, que tem justamente em seu centro, de modo bastante marcado, as questões caras à teologia apofática), Cleide Maria de Oliveira afirma o seguinte acerca do caminho apontado por Silesius:

É importante notar que a declaração seja a de que não sabemos **o** que Deus é, e não *quem* Deus é, já de início demarcando um estranhamento ontológico: não se trata aqui de uma pessoa ou de um sujeito, ainda que com prerrogativas divinas. Trata-se de um *algo* ou *alguma coisa* sobre a qual nosso discurso só pode se pronunciar negando-se. E as negações se acumulam, alcançando definições clássicas da ontologia divina: não sendo luz, nem espírito, nem verdade, nem unidade, nem divindade, nem sabedoria, nem intelecto, nem amor, nem bondade, nem uma coisa, nem uma não coisa, nem essência, nem um coração, o que poderia Deus ser? **Aliás, seria pertinente usar tal categoria – do Ser – para se falar desse Isso que desliza sobre nossa linguagem sem ser apreendido por ela?** [...] Ao fim das negativas, o poema termina com uma declaração que causa maior embaraço ainda: em sendo algo que rejeita todos nossos óculos epistêmicos, a única forma de conhecer o que seja Deus é tornar-se também Deus, naquele processo de deificação que já mencionamos anteriormente quando comentávamos a mística eckhartiana, e que é tão central em Angelus Silesius. **O conhecimento que aqui se exige é conhecimento por participação, sendo preciso tornar-se um com o Um para então conhecê-Lo, prescindindo das relações sujeito-objeto, interior-exterior, superfície-profundidade, essência-existência, etc.** (OLIVEIRA 2010: 206-207; grifo meu)

Ou seja, a insuficiência da linguagem humana se mostraria acima de tudo nas tentativas necessariamente falhas de lidar com *o quê* é Deus (mais do que ‘com quem’ é Deus). Nomeá-lo e nomear seus atributos (mesmo que sejam esses atributos os tradicionais atributos de amor, de bondade, de unidade ou de trindade) seria, por definição, errá-los. O discurso apofático extremo de Angelus Silesius se apropria, então, de sua própria insuficiência incontornável e assume o caminho da negação, o *não caminho* de busca do ‘Deus desconhecido’ que, sabe-se de antemão, não pode ser encontrado ou compreendido a não ser por aquele que se funde a Ele, por aquele que se torna o que Ele é (“Er ift was ich/ und du/ und keine Creatur/ / Eh wir geworden find was Er ift/ nie erfuhr.” [SILESIIUS 1675: 135]). A busca do peregrino (ou ‘caminhante’ ou ‘viajante’ subentendido no *Wandersmann* do título da obra) parece ser essa busca aparentemente sem fim daquilo que por falta de palavra adequada se costuma chamar de ‘Deus’.

Vejamos, finalmente, como essas discussões se dão no oitavo poema do primeiro livro de *Cherubinischer Wandersmann*, que traduzo neste subcapítulo:

²¹⁰ ““**21. Der unerkannte GOtt**” / Was GOtt ift weiß man nicht: Er ift nicht Licht/ nicht Geift/ / Nicht Wonnigkeit/ nicht Eins/ nicht was man Gottheit heift: / Nicht Weißheit/ nicht Verftand/ nicht Liebe/ Wille/ Gütte: / Kein Ding/ kein Unding auch/ kein Wefen/ kein Gemütte: / Er ift was ich/ und du/ und keine Creatur/ / Eh wir geworden find was Er ift/ nie erfuhr.” (SILESIIUS 1675: 135)

8. GOtt lebt nicht ohne mich.

Jch weiß daß ohne mich GOtt nicht ein Nun kan leben/
Werd' ich zu nicht Er muß von Noth den Geift auffgeben.

(SILESIIUS 1675: 22)²¹¹

Ocupando-me somente do aspecto semântico do poema acima, seria possível parafraseá-lo²¹² de diversas maneiras, entre elas as seguintes: o título “8. GOtt lebt nicht ohne mich” comportaria propostas como “8. Deus não vive sem mim” ou “8. Deus não sobrevive sem mim”; o verso “Jch weiß daß ohne mich GOtt nicht ein Nun kan leben” comportaria opções como “Eu sei que sem mim Deus não consegue viver nem mesmo um segundo (um minuto)”, “Eu sei que sem mim Deus não consegue sobreviver nem mesmo um instante”, “Eu sei que sem mim Deus não poderia viver nem mesmo um instante” e assim por diante; já o verso “Werd' ich zu nicht Er muß von Noth den Geift auffgeben” poderia ser parafraseado, entre muitas outras opções, como “Se eu me torno nada/ ele é necessariamente obrigado a abrir mão do espírito (da alma)” ou “Se eu sou extinto/ ele é obrigado pela aflição a abrir mão do espírito (da alma)”.

Parecem-me especialmente importantes na configuração rítmica do poema de Silesius dois níveis rítmicos: o nível rítmico da tonicidade silábica e o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte. Menos ostensivos do que ambos (mas também relevantes) me parecem aqui o nível rítmico dos fonemas e o nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas.

No nível rítmico da tonicidade silábica, entendo uma distribuição de sílabas fracas e fortes que coincide com a estrutura comumente chamada de alexandrino (ou seja, doze sílabas por verso [contando até a última sílaba forte], sendo que a sexta sílaba deve ser forte e separar o verso em duas partes metricamente equivalentes). Olhando mais atentamente, no entanto, parece-me possível descrever a distribuição de sílabas de um modo ainda mais preciso ao apontar a alternância constante entre sílaba que pode ser lida como fraca e sílaba que pode ser lida como forte, o que nos mecanismos historicamente associados à poesia germanófono pode ser chamado de hexâmetro jâmbico (ou seja: *seis*

²¹¹ Chega a ser cômico o fato de que o segundo verso desse poema contém uma nota de rodapé (já em sua edição impressa organizada pelo próprio autor em 1674). Nessa nota de rodapé se lê “Schawe in der Vorrede” (“Veja o prefácio”, “Vide prefácio”). Ou seja, o medo de ter seu verso entendido como herético foi aparentemente tão grande que o autor se viu obrigado a munir o poema de uma nota de rodapé explicativa que indicasse ao leitor o prefácio, no qual o autor *se defende* como estritamente católico, ortodoxamente católico.

²¹² Opto por parafraseá-lo (o que raramente faço nos demais subcapítulos) simplesmente pela brevidade do poema em questão.

sequências de pares de sílaba, pares nos quais a primeira sílaba pode ser lida como fraca e a segunda pode ser lida como forte):

Jch **weiß** daß **ohne mich** *GOTT* **nicht** ein **Nun** kan **leben**/
Werd' **ich** zu **nicht** Er **muß** von **Noth** den **Geift** *auffgeben*.

Para além das sílabas que poderiam ser lidas como fortes em outros contextos (sílabas marcadas com itálico), mas que são aqui lidas como fracas por força da estrutura métrica de centenas e centenas de poemas seguidos no *Cherubinischer Wandersmann* com métrica alternante, interpreto na disposição de sílabas do poema de Silesius a alternância apontada na citação acima (sílaba lida como fraca [sem negrito] seguida de sílaba lida como forte [com negrito]).

Essa interpretação da disposição do nível rítmico da tonicidade silábica no poema de Silesius parece se fortalecer quando nos lembramos, como já indicado em outro ponto, que a reforma métrica proposta por Martin Opitz poucas décadas antes e ampliada por August Buchner causara grande impacto no jovem Angelus Silesius, que se empenha em levar o princípio da alternância métrica a parâmetros virtuosísticos em boa parte dos 1.676 poemas de *Cherubinischer Wandersmann* (isso sem contar suas demais publicações).

Lembre-mos, no entanto, que uma leitura não exclui a outra: dizer que os versos de Silesius são versos em metro alexandrino (sexta e décima segunda sílabas fortes) não impede dizer que, além da sexta e da décima segunda, as demais sílabas de número par nos versos são lidas como fortes, sendo os versos portanto *também* hexâmetros jâmbicos (segunda, quarta, sexta, oitava, décima e décima segunda sílabas fortes). A segunda descrição é, no entanto, mais precisa, já que dá conta de mais sílabas do verso.

Apesar de a estrutura métrica em *pares* silábicos e a forma de *dístico* do poema não serem especificidades de Angelus Silesius em meio ao barroco alemão, é possível afirmar que no contexto da obra do autor elas reforçam, nos campos silábico e visual do poema, o binarismo tão caro ao misticismo, à poética de Silesius e, conseqüentemente, a esse poema específico.²¹³

Quanto ao nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte, parece-me que o mecanismo mais significativo seria não qualquer semelhança sintática entre as orações dos versos, e sim a oposição de ordem semântica entre um Eu (humano)

²¹³ Analogias como essa não são novidades, basta pensarmos nas estruturas ternárias de parte da obra de Dante Alighieri (1265-1321) e sua (possível) relação com a ideia de trindade.

e um ele (Deus). Dessa oposição de elementos que permeia os dois versos do poema (e da quebra de expectativas referentes a essa oposição) nasce, parece-me, parte de sua força. Na inversão dessa oposição Eu-Deus está o paradoxo referido por Silesius no prefácio, assim como o motivo para a curiosa nota de rodapé que indica, justamente nesse poema, que o leitor releia a defesa da ortodoxia por parte de Silesius.

Em minha hierarquização dos níveis rítmicos do poema de Silesius, os dois níveis apontados acima me parecem os mais significativos, e pretendo dedicar mais atenção no processo tradutório à criação, em português, de níveis análogos a ambos. Interpreto também, no entanto, recorrências bastante discretas no nível rítmico dos fonemas (repetições discretas em /ai/ em “weiß” e “Geist” [recorrências em sílabas fortes] e em /ɪç/ [“ich”, “mich” e “nicht”]), recorrência que em outro caso talvez nem fossem notadas, mas que em um poema de apenas dois versos ganham importância um pouco mais marcada em minha leitura. Além disso, interpreto a rima soante final como recorrência no nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas (no caso, pseudomorfemas, apesar de partilharem da terminação de infinitivo). Esses dois últimos níveis me parecem *menos* significativos do que os dois primeiros, por isso tentarei, sim, criar padrões análogos a eles em português, porém sempre dando prioridade aos níveis rítmicos da tonicidade silábica e das sequências semântico-sintáticas de maior porte.

Finalmente, minha proposta de tradução do poema é, por ora, esta:

8. Deus não vive sem mim.

Eu sei que Deus sem mim não sobrevive um dia/
Pois/ se eu me vou/ se vai a alma que Deus tinha.

Procurei criar, no nível rítmico da tonicidade silábica, uma distribuição de sílabas análoga à que entendo no poema de Silesius, ou seja, seis sequências de sílaba que pode ser lida como fraca seguida de sílaba que pode ser lida como forte (caso se conte apenas até a última sílaba forte; caso contrário, some-se ainda uma sílaba fraca final à descrição acima [tanto de minha tradução quanto do poema de Silesius]): “*Eu sei que Deus sem mim não sobrevive um dia/ / Pois/ se eu me vou/ se vai a alma que Deus tinha*”. As sílabas que marco com itálico são aquelas que, em outros contextos, poderiam ser lidas como fortes, mas que aqui não o são pela contundência do padrão alternante (jâmbico) criado já nos poemas anteriores (lembremo-nos de que esse poema é já o oitavo do primeiro livro). Faço uso de elisões (“se” + “eu”) e, como se dá comumente na criação de

padrões alternantes, faço uso de tonicidades secundárias de certos vocábulos (o “so-” de sobrevive, por exemplo). Como pequena colaboração ‘teológica’ (e provavelmente imperceptível, bem sei), fiz questão de colocar as palavras “eu” e “Deus” em posições métricas igualmente fracas em um ponto do poema, assim como “mim” e “Deus” em posições igualmente fortes. Ganha-se assim, no campo métrico, mais um paradoxo entre a divindade e o humano (além das quatro ocorrências já citadas, na elisão “se” + “eu” o “eu” só ocupa a posição forte *quando a divide com a dúvida de “se”*, quando partilha da dúvida). Insignificante ou não, invisível ou não, aí está mais um paradoxo.

No nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte de minha tradução criei repetições de oposições semânticas análogas às que leio em Silesius (“eu”, “Deus”, “mim”), com o objetivo de produzir tensão análoga. Ainda nesse nível, criei certo parentesco entre duas conjugações da expressão “ir-se” (“eu me vou”, “se vai a alma que Deus tinha”), pois julgo que assim a relação de causalidade entre uma coisa e outra (a *dependência* de Deus em relação ao humano) fica sintaticamente reforçada.

De modo menos detido, criei algumas recorrências nos dois níveis que me pareceram menos relevantes: em relação ao nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas que interpreto no poema de Silesius (“leben” e “auffgeben” – no caso pseudomorfemas [“-eben”], apesar de compartilharem da terminação de verbo infinitivo “-en”), preferi criar uma recorrência no nível rítmico dos fonemas (“dia” e “tinha”), ou seja, àquilo entendido comumente como rima soante preferi criar em português uma rima toante.

Eu o fiz por dois motivos: 1) primeiro porque a própria obra de Silesius o avaliza – pensemos, por exemplo, nas diversas rimas não idênticas presentes em *Cherubinischer Wandersmann*, como (ao abrir o livro em um ponto aleatório) “Nazarener” e “schöner” (terceiro poema do quarto livro [SILESIUS 1675: 132]), “Both” e “Gott” (quatro poema do referido livro [IDEM]), “genügen” e “liegen” (quinto poema [IBIDEM: 133]), “Schnee” e “Höh” (décimo sexto [SILESIUS 1675: 134]).

O 2) segundo motivo é o fato de a rima toante em “dia” e “tinha” possibilitar outros ecos no fonema /i/ com “mim” e “sobrevive” (tanto aquilo que é grafado com a letra “i” quanto o “e” final, que tende a ter basicamente a mesma pronúncia no português brasileiro), o que me parece acarretar em uma discreta recorrência no nível de fonemas ao longo dos dois versos do poema, recorrência discreta análoga àquela que interpretei anteriormente no poema de Silesius.

As miniaturas pluriparadoxais de Angelus Silesius em *Cherubinischer Wandersmann* parecem atravessar o tempo como pequenos mistérios encerrados em si mesmos – grandes e pequenos, rígidos e maleáveis, claros e noturnos. Ou como exemplares linguisticamente concretos do absurdo de que somos capazes – e, em última instância, do absurdo que somos.

3.4. “Fünfte römische Elegie” – Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)

Não é difícil afirmar que Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) é o poeta mais influente da história da poesia germanófono.

Tentar, no entanto, destrinchar os porquês e os ‘comos’ em uns poucos parágrafos significaria não mais do que repetir obviedades da historiografia literária – só me pareceria possível desenvolver de modo minimamente adequado esse argumento se tivesse à disposição ao menos algumas dezenas de páginas. No entanto, como meu objetivo neste subcapítulo definitivamente não é o de me aventurar em uma revisão bibliográfica da infinidade de livros escritos sobre o autor ao longo dos séculos²¹⁴, e sim apresentar o processo tradutório de apenas um de seus poemas ao português, escolho outro caminho.

Escolho introduzir brevemente o livro que contém o poema a ser traduzido e, então, mergulhar direto no trabalho com o poema, a saber, em uma análise do poema através dos mecanismos da configuração rítmica e na exposição de seu consequente processo tradutório – resultando ou culminando, é claro, na tradução completa ao português.

“Fünfte römische Elegie” integra a obra *Römische Elegien*, escrita entre os anos de 1788 e 1790 e publicada no fim de junho de 1795 no periódico *Die Horen* (periódico editado por Friedrich Schiller [1759-1805]). Antes de se chamar *Römische Elegien*, o livro teve os títulos *Erotica Romana*, *Elegien. Rom 1788* e também simplesmente *Elegien* (título que tinha quando da publicação no periódico), chegando ao título atual apenas na impressão de 1806 [cf. WILD 2004: 228]).

A obra começa a ser redigida quando do retorno de Goethe a Weimar após longo período em que morou na Itália – em Verona, Vicenza, Veneza, Nápoles, Sicília e,

²¹⁴ Creio que um bom ponto de partida aos que se interessam pelo autor (e leem alemão) seja o *Goethe-Handbuch* (volume 1 – sobre os poemas) organizado por Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto e Peter Schmidt e publicado em 2004 pela editora J. B. Metzler.

principalmente, em Roma. Esse período na Itália durara em torno de dois anos (de 1786 a 1788).

No entanto, o conjunto das vinte elegias que hoje integram a obra *Römische Elegien* não corresponde às primeiras reuniões organizadas pelo autor – quatro das vinte e quatro elegias originais foram excluídas em um gesto de autocensura frente à altíssima e até incendiária²¹⁵ carga erótica de algumas delas (cf. WILD 2004: 226). Basta lembrar que, quando da publicação das elegias no periódico *Die Horen* e do escândalo ocasionado (mesmo tendo Goethe já excluído, antes dessa publicação no periódico, as quatro elegias que considerava as mais escandalosas), Karl August Böttiger informa maliciosamente em carta a Friedrich Schulz que, segundo Herder, o periódico deveria mudar de nome, trocando o ‘o’ pelo ‘u’²¹⁶ (cf. IDEM 2004: 230). Em carta direta a Goethe, Herder desencoraja veementemente a publicação das elegias, apesar de reconhecer-lhes o valor literário; e até o duque Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach, grande protetor de Goethe em Weimar, desaconselha sua publicação (cf. IBIDEM: 226).

Escrita quando Goethe já tinha 39 anos e já gozava de certo reconhecimento literário, *Römische Elegien* marca uma virada na produção poética do autor às grandes estruturas métricas latinas antigas – porém essa virada não foi de modo algum brusca e nem se iniciou em 1788 (cf. WILD 2004: 153). Já em 1779 Goethe escreve seu primeiro poema em hexâmetros, em 1781 escreve o primeiro em dísticos elegíacos, aos quais se soma interesse gradualmente maior por autores já conhecidos pelo autor desde sua juventude, como Catulo (por volta de 87 a 54 a.C.), Tibulo (por volta de 54 a 19 a.C.) e Propércio (por volta de 47 a 14 a.C.); de modo que se possa afirmar com Reiner Wild que a segunda metade da primeira década em Weimar (ou seja, o período de 1776 a 1786) assiste à lenta modificação dos caminhos e das referências literárias de Goethe em matéria de poesia (cf. IDEM), modificação essa que tem nas *Römische Elegien* de alguns anos depois um dos seus inúmeros frutos.

Além disso, tal virada às grandes estruturas métricas antigas do hexâmetro ou do dístico elegíaco obviamente não significa *retorno* do Eu articulado nas elegias (“artikuliertes Ich” ([BURDORF 2015: 194]) a uma suposta perspectiva latina antiga. O Eu articulado em todas as vinte e quatro elegias é, *mutatis mutandis*, um Eu profundamente moderno, e por isso me parece possível afirmar que o confronto (menos ou mais doce, a depender do excerto) entre esse Eu moderno e seus modelos antigos (os “Werke der

²¹⁵ É possível ler em uma das elegias ‘priápicas’ excluídas, por exemplo, alusões homoeróticas.

²¹⁶ *Die Horen* (*As Horas*) se tornaria *Die Huren* (*As Putas*).

Alten” [GOETHE 2013: 15] – as obras dos antigos) é justamente aquilo que faz das *Römische Elegien* uma obra tão impressionante. Em outras palavras, as *Römische Elegien* parecem representar, elas mesmas, uma espécie de aporia: às portas da Revolução Francesa (1789) e de todas as convulsões histórico-políticas da modernidade (cf. HOFMANN 1994: 1), o Eu articulado nas elegias se vira para o “*Marmor*” (GOETHE 2013: 15) estático e extático da antiguidade romana – vira-se, mas, ousa dizer, não o alcança e nem poderia alcançá-lo, preso como está à modernidade a partir da qual lê os antigos e vê duas cidades de Roma (a antiga – imaginada – e a moderna).

Reiner Wild afirma, à guisa de comentário válido tanto para a obra *Römische Elegien* como um todo quanto para as elegias individualmente, o que se segue:

Studien zu den möglichen Quellen G.s und erste Untersuchungen zum zyklischen Charakter der *Römischen Elegien* schlossen sich an. Auch im 20. Jh. spielt die Frage des Zyklus eine wichtige Rolle; in jüngerer Zeit aber wurde vor allem und aus unterschiedlichen Perspektiven der Kunstcharakter der *Römischen Elegien*, die hohe Artifizialität der Gedichte, herausgearbeitet. Das bedingende Moment dieses Kunstcharakters heißt Distanz. Sie ist bereits in der Wahl der antiken Form wirksam und äußert sich dann in der Literarizität der Gedichte; die biographische, die reale Erfahrung wird in der bewußten Auseinandersetzung mit der antiken Literatur und der literarischen Tradition zur Kunst. Distanz oder, anders formuliert, die Bewußtheit der Differenz bestimmt ebenso den zentralen Gehalt der *Römischen Elegien*. Sie bieten die poetische Vergegenwärtigung eines vergangenen Zustandes im Bewußtsein von dessen Unwiederbringlichkeit; sie gestalten die Erinnerung an ein vergangenes Glück und gewähren zugleich - als Poesie - die Wiederkehr der Glückserfahrung. Darin erfüllen die *Römischen Elegien* paradigmatisch die Möglichkeiten der modernen Elegie; sie sind eine Neuschöpfung - und nicht lediglich eine Nachahmung - der antiken Gattung, und sie gewinnen im Wechselspiel von Vergangenheit und Vergegenwärtigung [...] ihr utopisches Moment [...]. (WILD 2004: 231-232)²¹⁷

Ou seja, justamente na distância (*Distanz*) ou na consciência da diferença (*Bewußtheit der Differenz*) envolvida na escrita de elegias na idade moderna estaria a chave para sua compreensão como fenômeno literário: ela seria, sim, tentativa de

²¹⁷ (“Ligam-se [nesse ponto] os estudos acerca das possíveis fontes de G.[oethe] e as primeiras pesquisas sobre o caráter de ciclo das *Elegias Romanas*. Ainda no século 20 a questão do ‘ciclo’ tinha um papel importante; nos últimos tempos, no entanto, foi posto em evidência principalmente (e por diferentes perspectivas [teóricas]) o caráter artificial [artístico] das *Elegias Romanas*, a alta artificialidade dos poemas. O *momentum* condicionante desse caráter artificial está na ‘distância’. Essa distância é interpretada já na escolha da forma antiga e se expressa, ainda, na literariedade dos poemas; a vivência biográfica, real, é transformada em arte através do trabalho consciente com a literatura antiga e a tradição literária. ‘Distância’ – ou, formulado de outra maneira, a ‘consciência da diferença’ – caracteriza a substância central das *Elegias Romanas*. Elas constituem a presentificação poética de um estado passado de coisas, com a consciência de não se poder trazer esse estado passado de coisas [efetivamente] de volta; elas dão forma à lembrança de uma felicidade passada e facultam o retorno – em forma de poesia – dessa vivência feliz. Nisso as *Elegias Romanas* representam exemplarmente as possibilidades da elegia moderna: elas são uma nova criação [Neuschöpfung] do gênero literário antigo [das elegias], já não mais simples emulação [Nachahmung] delas; e elas [as elegias modernas] alcançam seu *momentum* utópico no jogo de alternância entre passado e presentificação [...].”)

representação de um estado passado de coisas, porém sempre através da consciência da *impossibilidade* de fazê-lo retornar no/ao presente (“im Bewußtsein von dessen Unwiederbringlichkeit” [IDEM]). Segundo Wild, as vivências do Eu articulado nas elegias seriam apenas ponto de partida para a artificialíssima construção do poema (se isso é válido para qualquer obra de arte verbal, já que toda criação é necessariamente menos ou mais artificial, talvez no trabalho com formas arcaicas a consciente artificialidade se torne realmente mais marcada). As *Römische Elegien* goetheanas seriam, por esse motivo, paradigmáticas da elegia moderna, visto que, ainda segundo Wild, o grande interesse da elegia moderna estaria justamente na tensão que é tão explorada por Goethe nas suas: tensão entre o antigo e moderno, o ontem e o hoje, o mármore e o corpo. Por isso, as *Römische Elegien* não seriam mais releitura (Nachahmung) da elegia latina, e sim nova criação (Neuschöpfung) a partir dela.

Passemos, então, à análise e à tradução da “Fünfte römische Elegie” ao português (*quinta* [fünfte] elegia na edição organizada pelo autor para publicação no *Die Horen*, mas *sexta* ou *sétima* em outras versões):

V.
Froh empfind' ich mich nun auf klassischem Boden begeistert;
Vor- und Mitwelt spricht lauter und reizender mir.
Hier befolg' ich den Rat, durchblättere die Werke der Alten
Mit geschäftiger Hand täglich mit neuem Genuß.
Aber die Nächte hindurch hält Amor mich anders beschäftigt;
Werd' ich auch halb nur gelehrt, bin ich doch doppelt beglückt.
Und belehr' ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens
Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab?
Dann versteh' ich den Marmor erst recht; ich denk' und vergleiche,
Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand.
Raubt die Liebste denn gleich mir einige Stunden des Tages,
Gibt sie Stunden der Nacht mir zur Entschädigung hin.
Wird doch nicht immer geküßt, es wird vernünftig gesprochen;
Überfällt sie der Schlaf, lieg' ich und denke mir viel.
Oftmals hab' ich auch schon in ihren Armen gedichtet,
Und des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand
Ihr auf den Rücken gezählt. Sie atmet in lieblichem Schlummer,
Und es durchglüheth ihr Hauch mir bis ins Tiefste die Brust.
Amor schüret die Lamp' indes und denket der Zeiten,
Da er den nämlichen Dienst seinen Triumvirn getan.
(GOETHE 2013: 15)

Parecem-me particularmente importantes na estrutura da “Fünfte römische Elegie” as oposições. Dia e noite, trabalho e amor, mármore e corpo, ontem e hoje, vigília e sono. A já citada “consciência da diferença” (WILD 2004: 232) entre um impulso em direção ao passado e a dura consciência do presente me parece se fortalecer em grande parte justamente nos espelhamentos e oposições semânticos do poema (também

sintáticos, como se verá). Além disso, parece-me de grande importância ao projeto dessa elegia – assim como do conjunto das *Römische Elegien* – a estrutura métrica escolhida, que simultaneamente 1) faz referência a uma tradição latina específica de elegias sempre escritas em dístico elegíaco e 2) confere ao poema um alto e bem-vindo grau de artificialidade no rigor métrico (artificialidade essa que, em minha interpretação do poema, precisa se chocar com uma simplicidade²¹⁸ frasal e vocabular).

Disso se depreende que em minha leitura da elegia os dois níveis rítmicos de maior destaque são os que têm a ver com os elementos apontados acima, ou seja: o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte (através dos espelhamentos e das oposições semântico-sintáticas) e o nível rítmico da tonicidade silábica (através da repetição da estrutura métrica do dístico elegíaco).

Ambos ocupam o topo de minha hierarquização particular dos níveis rítmicos do poema, e por isso me dedicarei a eles com maior empenho no processo tradutório, como se verá adiante.

Em relação ao nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte, interpreto as seguintes incidências na “Fünfte römische Elegie” de Goethe (em amarelo as palavras cujos sentidos se aproximam em sinonímia ou cujos sentidos se opõem em antonímia; em roxo as estruturas sintáticas que remetem a outras estruturas sintáticas do mesmo poema):

V.
Froh empfind' ich mich nun auf klassischem Boden begeistert;
Vor- und Mitwelt spricht lauter und reizender mir.
Hier befolg' ich den Rat, durchblättere die Werke der Alten
Mit geschäftiger Hand täglich mit neuem Genuß.
Aber die Nächte hindurch hält Amor mich anders beschäftigt;
Werd' ich auch halb nur gelehrt, bin ich doch doppelt beglückt.
Und belehr' ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens
Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab?
Dann versteh' ich den Marmor erst recht; ich denk' und vergleiche,
Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand.
Raubt die Liebste denn gleich mir einige Stunden des Tages,
Gibt sie Stunden der Nacht mir zur Entschädigung hin.
Wird doch nicht immer geküßt, es wird vernünftig gesprochen;
Überfällt sie der Schlaf, lieg' ich und denke mir viel.
Oftmals hab' ich auch schon in ihren Armen gedichtet,
Und des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand
Ihr auf den Rücken gezählt. Sie atmet in lieblichem Schlummer,
Und es durchglüheth ihr Hauch mir bis ins Tiefste die Brust.
Amor schüret die Lamp' indes und denket der Zeiten,
Da er den nämlichen Dienst seinen Triumvirn getan.

²¹⁸ ‘Simplicidade’, não necessariamente ‘facilidade’. Mais sobre isso: *vide* as próximas páginas deste subcapítulo.

As recorrências semânticas por oposição que entendo na configuração rítmica da elegia são as entre “nun” e “klassisch”, “Vorwelt” e “Mitwelt”, “täglich” e “Nächte”, “halb” e “doppelt”, “der liebe Busen” e “Marmor”, “sehe” e “fühle”, “raubt” e “gibt hin”, “Stunden des Tages” e “Stunden der Nacht”, “geküßt” e “vernünftig gesprochen” (que obviamente não são, em si, opostos, mas que são tornados opostos nesse verso específico) e “Schlaf” e “denken” (também não são em si opostos, mas nesse verso o “denken” pressupõe passar parte da noite em claro, em vigília).

O apontar dessas oposições semânticas específicas (ou de quaisquer outras ocorrências específicas nesse ou em outro texto literário) não implica que seja meu objetivo criar necessariamente em português relações de recorrência semântica *nos mesmos pontos* daquelas que interpreto na elegia de Goethe, *e sim que o grande número de recorrências me impele a criar, também em português, grande número de recorrências* (e, de preferências, com campos semânticos análogos aos que entendo na elegia de Goethe). Como já afirmado algumas vezes, a configuração rítmica se caracteriza e se justifica como conceito de ‘ritmo’ através das *recorrências* de elementos, não nos elementos em si.

As recorrências sintáticas que, combinadas, entendo na configuração rítmica da elegia de Goethe são as de “Werd’ ich auch halb nur gelehrt, bin ich doch doppelt beglückt”, “Sehe mit fühlendem Aug’, fühle mit sehender Hand” e “Raubt die Liebste denn gleich mir einige Stunden des Tages, / Gibt sie Stunden der Nacht mir zur Entschädigung hin” (apenas a segunda ocorrência se encaixa na descrição de *parallelismus membrorum* estrito [nas duas orações do verso, a estrutura “verbo no presente + mit + adjetivo declinado + substantivo”], mas na primeira e na segunda ocorrências a semelhança na estrutura sintática já possibilita a interpretação de ambas como elementos do nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte).

Em relação ao nível rítmico da tonicidade silábica, entendo que a regularidade no padrão de distribuição de sílabas fortes e sílabas fracas na elegia de Goethe parte da estrutura do dístico elegíaco alemão (análogo ao dístico elegíaco latino, porém não idêntico, visto que é construído com base na tonicidade silábica, e não na quantidade, o que resulta em adaptações às especificidades da língua alemã).

A estrutura-base do dístico elegíaco alemão tal qual praticado por Goethe pressupõe pares de versos, dos quais o primeiro verso é sempre um hexâmetro (*vide* especificidades abaixo) e o segundo é sempre um ‘pentâmetro’ (para ser mais preciso, é na verdade um verso formado por dois hemistíquios de um verso hexâmetro [cf. ANTUNES

2009: 34] e por isso também tem seis sílabas fortes, porém as diferenças para o primeiro verso do par estariam [1] na obrigatoriedade de choque entre a terceira e a quarta sílabas fortes no ‘pentâmetro’, [2] na obrigatoriedade de certas sílabas fracas no segundo hemistíquio do ‘pentâmetro’ e [3] na obrigatoriedade de terminação em oxítone no ‘pentâmetro’, como se verá abaixo).

O esquema métrico é o seguinte:

$$\begin{array}{cccccccc} \text{—} & \text{x} & (\text{x}) & \text{—} & \text{x} & (\text{x}) & \text{—} & \text{x} & (\text{x}) & \text{—} & \text{x} & (\text{x}) & \text{—} & \text{x} & \text{x} & \text{—} & \text{x} \\ \text{—} & \text{x} & (\text{x}) & \text{—} & \text{x} & (\text{x}) & \text{—} & \parallel & \text{—} & \text{x} & \text{x} & \text{—} & \text{x} & \text{x} & \text{—} & \end{array}$$

No esquema acima de adaptação do metro latino à língua alemã, o símbolo — representaria uma sílaba forte obrigatória, o símbolo x representaria uma sílaba fraca obrigatória e o símbolo (x) representaria uma sílaba fraca opcional. Além disso, || representaria não uma sílaba, e sim o choque entre a sílaba forte que a precede e a sílaba forte que a sucede.²¹⁹

No processo de tradução da elegia de Goethe, optei por tentar criar no texto em português uma estrutura métrica análoga à do texto alemão e, por consequência, um nível rítmico de tonicidade silábica análogo ao do texto alemão.

Tomemos como breve exemplo os dois versos iniciais da elegia: “**Froh empfind** ich mich **nun** auf **klassischem Boden** begeistert; / **Vor-** und **Mitwelt spricht lauter** und **reizender mir**”. A estrutura-base de distribuição de sílabas fortes e fracas anteriormente indicada se realiza no primeiro verso da seguinte forma (apontando já em itálico as posições opcionais de sílabas fracas que porventura não tenham sido ocupadas no texto alemão): — x (x) — x (x) — x (x) — x (x) — x x — x . Já a distribuição no segundo verso é a seguinte (também já apontando em itálico as opcionais não ocupadas): — x (x) — x (x) — || — x x — x x — . Proponho como tradução a ambos os seguintes versos em português: “**Sinto** que **sobre** este **clássico solo** um **deslumbre** me **alegra**; / **mundos – arcaico** e **atual – falam-me em alto** e **bom som**”, cuja estrutura-base de distribuição de sílabas fortes e fracas seria a seguinte: — x (x) — x (x) — x (x) — x (x) — x x — x .

²¹⁹ Schiller nos provê no ano de 1796 com um dístico elegíaco didático sobre, justamente, a estrutura dos dísticos elegíacos tal qual exposta acima. Aponto nos versos de Schiller, com o negrito, as sílabas que funcionam como *fortes* no poema, sendo ou não sílabas gramaticalmente tônicas: “Das Distichon”

Im Hexameter steigt des **Springquells silberne Säule**,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.
 (SCHILLER 1962: 251)

A do segundo verso: — x (x) — x (x) — || — x x — x x — . Utilizo-me nesses dois versos, assim, de todas as sílabas fracas opcionais.

Somando a isso (ainda nos dois versos iniciais da elegia) a atenção ao âmbito do nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte (cujas relações de oposição semântica já foram apontadas anteriormente, ou seja: “Froh empfind’ ich mich nun auf klassischem Boden begeistert; / Vor- und Mitwelt spricht lauter und reizender mir”), minhas opções tradutórias análogas às oposições semânticas de Goethe seriam as seguintes (também marcadas em amarelo, enquanto as sílabas fortes estão em negrito e o choque entre sílabas fortes em azul): “**Sinto** que **sobre este clássico solo** um **deslumbre** me **alegra**; / **mundos – arcaico e atual – falam-me em alto e bom som**”. “Este” estaria, assim, para “nun” (apesar de adequação semântica maior a “nun” em vocábulos como “agora” ou “ora”, prefiro “este” por guardar em si tanto marcação geográfica [‘este aqui, este solo sobre o qual estou’] quanto temporal [‘este solo de agora, que é no entanto solo clássico’]); “clássico” estaria para “klassisch”; “[mundo] arcaico” para “Vorwelt”; e “[mundo] atual” para “Mitwelt”.

Falando ainda acerca do nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte, mas desta vez especificamente das semelhanças sintáticas entre algumas orações, retomo o exemplo do verso com estruturas sintáticas análogas entre si citado anteriormente (o décimo verso da elegia, no qual marco em cor roxa a semelhança sintática): “**Sehe mit fühlendem Aug’, fühle mit sehender Hand**” (ou seja, a semelhança sintática estaria na estrutura “verbo no presente + mit + adjetivo declinado + substantivo”). Além disso, os verbos em amarelo são, como já afirmado, verbos que funcionam aqui como oposição semântica também no nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte (já que “ver” e “tocar” seriam entendidos nesse caso como “não tocar” e “tocar”, respectivamente).

(*En passant*, registro que entendo também no trecho em questão uma recorrência no nível rítmico de morfemas e pseudomorfemas [“fühlendem” e “fühle”, “sehender” e “sehe”], apesar de não contar esse nível rítmico como um dos mais significativos do poema de Goethe. Recorrências bastante pontuais desse nível na “Fünfte römische Elegien” seriam, além das já citadas “fühlendem” e “fühle”, “sehender” e “sehe”, as conjugações do verbo “denken” e a pares [sem relação morfemática real, apenas de semelhança] como “gelehrt-belehr”. Criei em minha tradução alguns paralelos discretos a elas, como “toco” e “tocar”; “dormir” e “dormindo”; “olho” [substantivo], “olho”

[verbo conjugado na primeira pessoa do singular], “olhar” e “olhadela”, como se verá mais adiante na reprodução da tradução completa.)

Apresento como proposta tradutória do décimo verso da elegia o seguinte verso em português: “**Olho com o olho a tocar, toco com a mão a olhar**” (ou seja, no nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte criei orações de estrutura “verbo no presente + preposição + artigo + substantivo + a + verbo no infinitivo”, além da oposição entre “olho” e “toco”).

Atenções semelhantes às apontadas acima (ou seja, atenções *1]* à estrutura métrica do nível rítmico da tonicidade silábica, *2]* às relações sintáticas e semânticas de oposição e semelhança do nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte e, por fim, *3]* a outras estruturas rítmicas pontuais [já apontadas individualmente nas páginas anteriores]) são as que guiaram meu processo tradutório da “Fünfte römische Elegie” de Goethe.

Reproduzo abaixo, finalmente, a tradução na íntegra, que em português leva o título “Quinta Elegia Romana”. Nas páginas seguintes, comento passagens específicas que, além das já citadas, pareçam-me mais relevantes ao esclarecimento do presente processo tradutório:

V.
Sinto que sobre este clássico solo um deslumbre me alegria;
mundos – arcaico e atual – falam-me em alto e bom som.
Sigo, aqui, velho conselho e folheio as obras dos mestres,
passo meus dias a ler sempre com novo prazer.
Mas pela noite é Amor quem me ocupa com outros estudos:
meia lição que Amor der basta pra em dobro gozar.
Pois não seria um estudo a olhadela na forma do seio
do corpo amado, o passar lento da mão no quadril?
Só mesmo assim é que entende-se o mármore; e cismo e comparo,
olho com o olho a tocar, toco com a mão a olhar.
Rouba-me a amada, assim, umas horas do dia; mas, dando
horas noturnas a mim, paga-me indenização.
Não só beijamos, trocamos também certas filosofias;
quando ela tem de dormir, deito-me e fico a pensar.
Já muitas vezes criei meus poemas deitado em seus braços,
sobre suas costas contei tantos hexâmetros já,
sempre com dedos levíssimos; ela, tão doce, dormindo –
ah, como me penetrou, quente, essa respiração!
Nisso, o Amor ilumina um candeeiro, saudoso, a lembrar-se
do Triunvirato ao qual já dera favores iguais.

Mantendo os padrões de cores já apontados para indicar as repetições nos dois níveis rítmicos que julgo terem maior importância na elegia de Goethe – o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte e o nível rítmico da tonicidade silábica –, reproduzo abaixo a tradução e suas marcações:

V.
 Sinto que sobre **este clássico** solo um deslumbre me **alegra**;
mundos – arcaico e atual – **falam-me em alto e bom som.**
 Sigo, aqui, **velho conselho e folheio** as obras dos **mestres**,
passo meus dias a ler sempre com **novo prazer.**
Mas pela noite é Amor quem me ocupa com **outros estudos**:
meia lição que Amor **der basta** pra em **dobro gozar.**
Pois não seria um estudo a **olhadela na forma do seio**
do corpo amado, o **passar lento da mão** no **quadril?**
Só mesmo assim é que **entende-se o mármore**; e **cismo e comparo**,
olho com o olho a tocar, toco com a mão a olhar.
Rouba-me a amada, assim, umas **horas do dia**; mas, **dando**
horas noturnas a mim, paga-me indenização.
Não só beijamos, **trocamos também** certas **filosofias**;
quando ela tem de dormir, deito-me e fico a pensar.
Já muitas vezes criei meus poemas **deitado em seus braços**,
sobre suas costas contei tantos hexâmetros já,
sempre com dedos levíssimos; ela, tão **doce**, **dormindo –**
ah, como **me penetrou, quente**, essa **respiração!**
Nisso, o Amor ilumina um candeeiro, saudoso, a lembrar-se
do Triunvirato ao qual **já dera favores iguais.**

As estratégias tradutórias apontadas nas últimas páginas através de trechos específicos são vistas, agora, em escala maior no poema como um todo. As oposições semânticas, oposições ao menos no contexto desse poema específico (“este solo”-“clássico solo”, “mundo arcaico”-“mundo atual”, “meus dias”-“pela noite”, “meia”-“dobro”, “lição”-“gozar”, “corpo amado”-“mármore”, “tocar”-“olhar”, “rouba”-“paga”/“dá”, “horas do dia”-“horas noturnas”, “beijamos”-“trocamos filosofias”, “dormir”-“pensar”) e as relações de semelhança sintática (“Olho com o olho a tocar”-“toco com a mão a olhar” e a inversão sintática em “Já muitas vezes criei meus poemas [...]”-“[...] contei tantos hexâmetros já”) no nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte; e, por outro lado, as recorrências no nível rítmico da tonicidade silábica, que seguem a estrutura-base do dístico elegíaco alemão: — x (x) — x (x) — x (x) — x (x) — x x — x nos versos de número ímpar e — x (x) — x (x) — || — x x — x x — nos versos de número par.

Atenções outras no processo de tradução da elegia de Goethe foram, em meu caso, especialmente as relacionadas à já citada simplicidade (não necessariamente facilidade) sintática que entendo no poema de Goethe. Uma geração antes de Goethe, o historiador de arte e arqueólogo Johann Joachim Winckelmann apontara em 1755 que seria característica das “obras-primas gregas” uma “simplicidade distinta e uma quieta grandeza” (ou ainda “uma simplicidade nobre e uma grandeza discreta” – “Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe” [WINCKELMANN 1962: 2]). É certo que o entendimento da arte grega já começava então

a ser sistematicamente diferenciado daquele da arte romana, mas me parece adequado intuir que o ideal da (lenta) virada neoclássica de Goethe algumas décadas depois passava, em parte, por noções como a exposta por Winckelmann. Afinal, o autor foi tomado como uma espécie de mestre pelos neoclassicistas da geração posterior, entre eles Goethe.

Corroboram entendimentos semelhantes a afirmação abaixo de Wild, segundo o qual Goethe teria alcançado nas *Römische Elegien* uma bem-sucedida união entre a rigorosa métrica antiga e o andamento natural ou fluência da língua alemã, o que, ainda segundo o autor, não tinha sido alcançado antes e raramente foi igualado depois:

Schon in den *Römischen Elegien* erreichte G. so in der gelungenen Verbindung von geregelter Strenge der antiken Metrik und natürlichem Rhythmus des deutschen Sprachflusses eine Geschmeidigkeit der lyrischen Sprache, wie sie in den bisherigen Versuchen in antikem Versmaß nicht erreicht worden war - und auch später nur von wenigen Autoren erreicht oder gar übertroffen wurde. (WILD 2004: 229)²²⁰

Foi meu objetivo criar no texto em português uma tensão análoga à que entendo em Goethe, ou seja, a tensão entre – por um lado – a complexidade da estrutura métrica, das repetições sintáticas e das oposições semânticas nos dois níveis rítmicos já apontados, e – por outro lado – a simplicidade de orações sintáticas surpreendentemente claras, de um humor sutil e picante no “andamento natural do fluir da língua alemã” (IDEM). Contorna-se, assim, o perigo de qualquer monumentalidade sisuda e cheia de *pathos*, um pouco ridícula, que se poderia esperar à primeira vista, talvez, de uma elegia com pretensões tão altas quanto as da “Quinta Elegia Romana”.

Preferi sempre que possível, por isso, orações em ordem direta em português, de modo a criar um tom fluente e limpo. Também por isso criei (para além dos trechos claramente eróticos da elegia de Goethe) alguns pontos com duplo sentido erótico no texto em português, pontos análogos aos que entendo em Goethe (“doppelt beglückt”, por exemplo); o que, além de colaborar para a tensão sexual que atravessa todo o discurso do poema, lhe confere certa *leveza* picante (“em dobro gozar”, “mas, dando [...]”, “ah, como me penetrou, quente, essa respiração!”).

Finalmente, importa mencionar de maneira breve que durante todo o processo tradutório tive em mente uma analogia que penso ver na construção da “Quinta Elegia Romana” de Goethe, uma analogia com a arte da escultura. A tensão entre complexidade

²²⁰ (“Já nas *Elegias Romanas* G.[oethe] alcança – através da ligação tão exitosa entre rigidez regulada da métrica antiga e andamento natural do fluir da língua alemã – uma maleabilidade tão grande da linguagem lírica como nunca alcançada na escrita [moderna] com métrica antiga até aquele momento; [nunca alcançada até aquele momento] e, depois, só alcançada ou quem sabe superada por pouquíssimos autores.”)

e simplicidade na elegia me pareceu sempre análoga à tensão que julgo ver em figuras nuas esculpidas em mármore: entre a complexa matemática das formas de um corpo humano e a simples nudez da pedra branca.

Os paralelos entre o mármore e o corpo, tal qual mencionados no texto da própria elegia, parecem encontrar lugar, enfim, na estrutura do poema – e nessa tensão entre a complexidade e a simplicidade do corpo e do mármore quem vence a batalha é (ao menos na elegia de Goethe) a própria tensão.

3.5. “Die achte Elegie” – Rainer Maria Rilke (1875-1926)

Rainer Maria Rilke (1875-1926) – nascido René Maria Rilke – foi um poeta, ficcionista, dramaturgo, tradutor e ensaísta germanófono (e francófono) nascido em Praga, então parte do Império Austro-Húngaro. Conta até hoje entre os mais influentes artistas germanófonos da história.

Sua obra em poesia apontou e seguiu diversos caminhos à e na literatura ocidental: abarca livros tão díspares quanto *Der neuen Gedichte anderer Teil* (1908) ou *Duineser Elegien* (1923), livros que parecem por vezes reunir para si leitores quase opostos (como aponta minuciosamente Vagner Camilo no caso específico do público brasileiro do pós-guerra [cf. CAMILO 2017]). Enquanto parte da crítica recente vê em Rilke (especificamente no poema “Der Panther” do livro *Neue Gedichte* [1907], poema escrito já em novembro de 1902) um dos inícios literários traçáveis para a literatura europeia do século XX (cf. MÜLLER 296-297)²²¹; alguns veem em Rilke, por outro lado, um artista decadente, reacionário. Se é verdade que talvez as muitas (e por vezes antagônicas) recepções da poesia de Rilke não se expliquem completamente pela disparidade interna da obra do autor, parece-me no entanto válido afirmar que essa disparidade no mínimo as incentiva. Quando, além da poesia, tenta-se abarcar os demais gêneros textuais praticados pelo autor, as disparidades se tornam ainda mais exasperantes.

Frente a tal questão, os pesquisadores Manfred Engel e Dorothea Lauterbach retomam, em seu *Rilke-Handbuch* de 2013, uma divisão da obra do autor em quatro grandes períodos (divisão que afirmam ser já consenso entre especialistas [cf. ENGEL; LAUTERBACH 2013: 175]). Afirmam, ainda, que tal divisão serve estritamente a fins

²²¹ Assim como, em relação à ficção do autor, parte da crítica vê no romance *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) o “primeiro romance moderno em língua alemã”: “[...] der erste moderne Roman in deutscher Sprache, jenseits aller Konventionen traditionellen Erzählens und in einer den *Neuen Gedichten* verwandten Verbindung von Welthaltigkeit und Gegenstandsoffenheit mit der suggestiven Präsentation existenzieller Zustände und Grenzsituationen.” (ENGEL 2013: 178; “[...] o primeiro romance moderno em língua alemã, muito além de todas as convenções da narrativa tradicional; ligando, à maneira dos *Novos Poemas*, uma universalidade a uma abertura à concretude, [o que faz] com a apresentação sugestiva de estados existenciais e de situações-limite.”))

didáticos, não constituindo por isso cisão estrita de tendências que, ademais, costumam se entretecer de modo menos ou mais marcado em *toda* a obra de Rilke²²². As quatro fases propostas são as seguintes: a obra inicial (“das Frühwerk” – até o ano de 1902), a obra intermediária (“das mittlere Werk” – do ano de 1902 a 1910), a obra tardia (“das späte Werk” – de 1910 a 1922) e a obra última (“das späteste Werk” – de 1922 a 1926) (cf. IDEM).

O poema analisado e traduzido neste subcapítulo é “Die achte Elegie” (“A Oitava Elegia”) do livro *Duineser Elegien (Elegias de Duíno)* (iniciado em 1912, finalizado em 1922 e publicado apenas em 1923) – livro que Engel e Lauterbach classificam na fase da obra tardia (terceira fase). Se é verdade que diversos elementos de obras de uma fase podem ser encontrados em menor ou maior grau em outras fases, como já mencionado acima, é também verdade que os quatro grandes momentos da produção rilkeana se diferenciam *minimamente*, ou não mereceriam suas subcategorizações. Assim, boa parte dos paratextos que trarei ao longo deste subcapítulo se referem tendencialmente à obra *Duineser Elegien* e às demais obras do terceiro período. O leitor interessado em uma visão mais ampla da obra de Rilke precisará se voltar a textos que a ela se dediquem – ótimos pontos de partida são o já citado *Rilke-Handbuch* organizado justamente por Engel e Lauterbach e publicado em 2013 pela editora J. B. Metzler; e, em língua inglesa, o *The Cambridge Companion to Rilke* organizado por Karen Leeder e Robert Vilain e publicado em 2010 pela Cambridge University Press, ou, ainda, o *Rilke, modernism and poetic tradition* de Judith Ryan, publicado em 2004 também pela Cambridge University Press.

Duineser Elegien é frequentemente descrito como um dos pontos altos da ampla obra literária de Rilke, por vezes até como um dos pontos de convergência (junto de *Die Sonette an Orpheus [Os sonetos a Orfeu]*) do complexo percurso criativo de Rilke nas décadas anteriores e ao longo das muitas tendências literárias, leituras, viagens e experimentos estéticas que o moldaram como artista. Em carta do próprio Rilke ao poeta e tradutor polonês Witold Hulewicz datada de 13 de novembro de 1925 (ou seja, em torno de 3 anos após a redação das elegias), o autor afirma o que se segue:

²²² Eles se apoiam em pesquisadores como os que organizaram, por sua vez, a *Kommentierte Ausgabe*. Acerca dos limites e dos ganhos da divisão – por parte dos estudiosos – da obra de um autor em fases, afirmam Engel e Lauterbach o que se segue: “Natürlich ist die Unterteilung eines Œuvres in Werkphasen ebenso künstlich wie die Unterteilung der Literaturgeschichte in Epochen: Hier wie dort gibt es keine abrupten Wechsel, sondern nur gleitende Übergänge, und Altes besteht neben Neuem weiter fort.” (ENGEL; LAUTERBACH 2013: 175; [“É claro que a subdivisão de uma obra artística em fases de produção é tão artificial quanto a subdivisão da história da literatura em épocas: tanto nesta quanto naquela não há mudanças abruptas, e sim transições que deslizam [aos poucos de um ponto a outro]; e o antigo persiste, seguindo ao lado do novo”]).

Und bin ich es, der den *Elegien* die richtige Erklärung geben darf? Sie reichen unendlich über mich hinaus. Ich halte sie für eine weitere Ausgestaltung jener wesentlichen Voraussetzungen, die schon im *Stundenbuch* gegeben waren, die sich, in den beiden Teilen der *Neuen Gedichte*, des Welt-Bilds spielend und versuchend bedienen und die dann im *Malte*, konflikthaft zusammengezogen, ins Leben zurückschlagen und dort beinah zum Beweis führen, daß dieses so ins Bodenlose gehängte Leben unmöglich sei. (RILKE 1987: 899)²²³

O autor afirma (relativizando antes – e não apenas *pro forma*, parece-me – o peso de sua própria leitura) que as questões e os procedimentos que desaguarão nas *Duineser Elegien* já vinham se metamorfoseando ao menos desde o *Stunden-Buch* (escrito entre 1899 e 1903, publicado 1905 [cf. BRAUNGART 2013: 216]), propondo assim uma leitura de seus livros como trajetória literária de momentos bastantes diversos entre si, mas momentos esses atravessados por uma só linha metamorfoseante de trabalho – linha tortuosa, mas uma só. Em outro momento, o autor afirma que as *Duineser Elegien* representavam as “sumas [ou ‘sínteses’] líricas”²²⁴ (“lyrische Summen” [RILKE apud STEPHENS 2013: 365]) de sua obra poética.

É importante frisar nesse ponto que, ao menos em minha leitura da carta em questão e da afirmação posteriormente citada, não se trata aqui de se *justificar* obras de arte autônomas como simples acidentes de percurso no caminho para se chegar às *Duineser Elegien* – a própria potência das obras em questão já basta para afastar definitivamente essa hipótese (muitas delas até mais apreciadas por certos grupos do que as *Duineser Elegien*, como os poemas de *Neue Gedichte*, que causaram e causam ainda grande impressão nos autores brasileiros de poesia visual, especialmente naqueles ligados ao movimento Concretista). Trata-se, isso sim, de ligar as peregrinações estéticas de Rilke a um mesmo impulso de busca, a uma mesma sede.

A obra *Duineser Elegien* se constitui de dez elegias escritas, como já referido, de 1912 a 1922²²⁵. Seu título se deve ao Castelo de Duíno, propriedade da *Fürstin* e mecenas

²²³ (“Será que sou eu quem deve dar a explicação correta das *Elegias*? Elas ultrapassam infinitamente a minha pessoa. Eu as vejo como a continuação da elaboração daqueles pressupostos essenciais que já estavam dados no *Livro das Horas* [escrito entre 1899 e 1903, publicado em 1905]; que já operam de modo experimental e lúdico na visão de mundo de ambos os volumes dos *Novos Poemas* [1907 e 1908]; e que foram então, no *Malte* [*As anotações de Malte Laurids Brigge*, publicado em 1910], unidos de modo conflituoso e lançados para se chocarem contra a vida, quase nos provando, assim, que essa nossa vida tão à beira do precipício é verdadeiramente impossível.”)

²²⁴ Essas “lyrische Summen” podem ser entendidas tanto como acúmulo lírico ao longo do conjunto da obra de Rilke até chegar às *Duineser Elegien* (o que proponho no parágrafo acima a partir da carta de Rilke ao poeta Hulewicz) quanto internamente na lida *apenas* com as dez *Duineser Elegien* (ou seja, como acúmulos líricos que vão se sobrepondo ao longo das dez elegias através de perguntas e de metáforas não respondidas, sem que haja nas dez elegias ‘resolução’ para essa escalada lírica).

²²⁵ Seria possível afirmar que *Duineser Elegien* goza de um status semelhante àquele de *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot – obra também finalizada em 1922 – no que diz respeito à recepção ambígua que

Marie von Thurn und Taxis (1855-1934), localizada na costa do mar Adriático, onde o poeta teria iniciado a redação das elegias durante um período relativamente longo em que ali viveu (de outubro de 1911 a maio de 1912). À mecenas o poeta dedica a obra.

Anthony Stephens sugere que o conjunto das dez elegias não se presta a entendimento lineares, ou seja, não lhe parece possível traçar uma narrativa retilínea ou uma reflexão retilínea²²⁶ internamente coerente da primeira à décima elegia²²⁷. Stephens vê, isso sim, “saltos”, desenvolvimentos e abandonos de sequências discursivas, surgimento e desaparecimento de elementos esotérico, pessoais e históricos (cf. STEPHENS 2013: 369, *vide* citação abaixo) que dificultariam quaisquer depreensões

alcançaram, apesar de todas as muitas diferenças entre os pressupostos e projetos dos dois autores. Tal ambiguidade não se dá no julgamento da qualidade das obras, visto que ambas são já desde a publicação apontadas como grandes livros da modernidade ocidental (se não de modo unânime, ao menos de modo dominante); a ambiguidade se dá no que diz respeito ao modo como ambas as obras lidam com a própria modernidade: são frequentemente descritas como obras que mergulham no presente e no futuro (ainda que sombrios e contraditórios) do pós-guerra europeu, do mesmo modo que são frequentemente descritas como obras nostálgicas de uma ordem (histórico-política-social) anterior. São, em outras palavras, tidas como trabalhos que apontam simultaneamente tanto para o futuro quanto para o passado (obras a um só tempo progressistas e reacionárias); como símbolos (mas não simples ‘reflexo’) da cisão histórico-político-social desencadeada pelo fim de uma época. Nem as duas obras em questão e nem qualquer outra obra artística se resume a *uma* chave de leitura, mas o percurso descrito acima (abundante na recepção dos dois poetas [cf. KOMAR 2010: 81; cf. STEPHEN 2013: 368; cf. COOPER 2012: 63]) me parece frutífero para a leitura de ambas (individualmente e em contraste uma com a outra), apesar das especificidades das obras e dos projetos estéticos. Judith Ryan aponta tais aproximações em seu impressionante *Rilke, modernism and poetic tradition* (2004), do qual reproduzo dois trechos: “In their reflection on problems of tradition and the modern world, Rilke’s *Elegies* rightfully take a place next to T.S. Eliot’s *Wasteland*. What is the role of poetry in a world that has abandoned religion and in which even the cult of the aesthetic is no longer unquestioningly accepted? Is there any way to leave this cult behind us without giving up all hope for the future of aesthetic representation?” (RYAN 2004: 121); “Still, this kind of scepticism is rare in Rilke’s works. Irony, pervasive in Pound and Eliot, was foreign to him. Nor was he really interested in the Mallarmé’an notion of erasure. Rilke’s process of self-creation was in fact a life-long project of restoration. Avoiding the avant-garde gesture of making a break with the past, Rilke revived elements from tradition and recombined them according to his own catalytic methods. Much of his poetry is written as if he longed to be one of the ‘early dead’ whom he celebrated in his poetry. Their voices infiltrated his poetry, repeatedly causing the self-construction project to break down. In an epoch that tried, sometimes in quite paradoxical ways, to control the creative act, loss of control was devastating. The rift between conscious construction and its ever-threatening collapse is what makes Rilke such an eloquent witness to the first decades of the modernist era.” (RYAN 2004: 227)

²²⁶ No entanto, é isso o que Komar parece intentar no capítulo “The Duino Elegies” da *The Cambridge Companion to Rilke* (2010) quando realiza uma espécie de paráfrase das dez elegias (na ordem), formando um único argumento filosófico ou reflexivo com começo, meio e fim (apesar de também discordar de qualquer narrativa *completamente linear*, visto que entende em “Die achte Elegie” um recuo do argumento que era formulado da primeira à sétima, argumento que só depois volta a ‘seguir adiante’) (cf. KOMAR 2010: 90). Apesar de somar dados interessantes à discussão, essa leitura de um argumento filosófico internamente coerente da primeira à décima elegia me parece aplinar demais a multiplicidade de elementos das elegias. Sobre isso, *vide* citação de carta de Rilke a Nanny von Escher na nota de rodapé da página seguinte.

²²⁷ Stephens aponta três tradições de leitura ‘parafraseante’ das elegias, leituras que visavam lhe depreender alguma unidade reflexiva ou filosófica: uma ligada a uma suposta cristandade do texto (Guardini), outra à Filosofia da Existência (Brecht) e ainda outra mais abertamente ‘autoajuda’ (Kretschmar) (cf. STEPHENS 2013: 382).

lineares do ciclo de elegias. Vejamos, então, o que Stephens lê como elemento unificador do ciclo:

Er [“der Duktus der meisten *Elegien*”] macht Sprünge, entwickelt diskursive Sequenzen und läßt sie plötzlich abbrechen, spielt auf Esoterisches oder zutiefst Persönliches mit einer solchen Knappheit an, daß der unbefangene Leser den zum Verständnis erforderlichen Kontext unmöglich mitvollziehen kann. Wenn man fragt, warum der Zwang zum Mitvollzug des jeweiligen Gedichtablaufs dennoch so stark ist, so liegt die Antwort wohl weniger darin, daß in den ersten *Elegien* Fragen gestellt werden, zu denen Lösungen noch ausstehen, als vielmehr in der Appellstruktur aller Gedichte des Zyklus: *Wir*-Sätze bilden eine Art Grundton der *Elegien*, und deren Wirkung wird durch andere Wendungen an den Leser noch verstärkt, vor allem durch rhetorisch anmutende Fragen. Die recht seltenen *ich*-Aussagen werden in der Regel von *wir*-Sätzen umrahmt oder gehen in solchen auf (wie etwa bereits im ersten Abschnitt der *Ersten Elegie*). *Du* und *man* fungieren oft als getarnte *wir*-Formen. Bezeichnend für den ganzen Zyklus ist außerdem die Tendenz, vom *wir* auszugehen und zu dieser Sprachgebärde zurückzukehren. (STEPHENS 2013: 369)²²⁸

Ou seja, o que Stephens entende como fio unificador das dez elegias é o discurso de um ‘nós’ – uma voz que se pretende voz coletiva, voz dos anseios e errâncias coletivos, mesmo nas poucas vezes em que surge como ‘eu’, ‘tu’ ou sujeito indeterminado: voz humana, enfim –, um ‘nós’ que, frente ao estupor e ao seu próprio descompasso com um mundo que não lhe é mais propício²²⁹, parece atravessar as dez elegias e ‘buscar’ (aqui como verbo intransitivo).²³⁰

Testamento de um mundo (em diversos sentidos, tanto individuais quanto coletivos) que acaba sem deixar, em seu lugar, novo mundo que o substitua, a obra *Duineser Elegien* parece se caracterizar por uma busca – na linguagem e através da

²²⁸ (“Ele [“o estilo da maioria das *Elegias*”] dá saltos, desenvolve sequências discursivas para de repente abandoná-las, alude ao esotérico ou às experiências mais pessoais com uma tal concisão que se torna impossível ao leitor desavisado coparticipar do contexto necessário à compreensão [textual]. Quando nos perguntamos a razão de, apesar disso, o ímpeto de coparticipação [do leitor] nos desdobramentos desses poemas ser tão forte, a resposta está menos no fato de terem sido feitas perguntas ao longo das primeiras *Elegias* – perguntas que ficam ainda em aberto [ao longo das dez elegias] –, mas muito mais na estrutura de apelo de todos os poemas do ciclo: frases com o [pronome] *nós* dão o tom das *Elegias*, e seu efeito [de apelo] no leitor fica ainda mais forte somado a outras expressões, principalmente às perguntas retóricas. As raras formulações com o [pronome] *eu* estão, o mais das vezes, ou rodeadas por frases com o [pronome] *nós*, ou prestes a desembocar nelas (como, por exemplo, já no primeiro excerto da *Primeira Elegia*). O *tu* e o *sujeito indeterminado* funcionam frequentemente como formas camufladas do *nós*. Além disso, é bastante característica de todo o ciclo a tendência a se partir de um *nós* e depois se retornar a essa mesma formulação.”)

²²⁹ Apesar de marcar que as relações do poema com o contexto de sua escrita não são diretas ou simplistas, Stephens afirma que a Primeira Guerra Mundial e o período do pós-guerra (que marcou o fim de uma era e, mais do que isso, a morte de um certo mundo no contexto europeu) exerceram força considerável sobre as dez elegias e as dissonâncias entre o Eu articulado e o mundo que o rodeia. Stephens chega a afirmar que as *Duineser Elegien* não seriam possíveis sem essa espécie de luto coletivo da guerra e do pós-guerra (cf. STEPHENS 2013: 368-370).

²³⁰ Logo na “Primeira Elegia” se poderia interpretar essa espécie de inquietação da voz-nós em trechos como o já célebre “Ach, wen vermögen / wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht, / und die findigen Tiere merken es schon, / dass wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind / in der gedeuteten Welt.” (RILKE 2013: 852)

linguagem – por aquilo o que buscar. Sua força não estaria, parece-me, nas respostas (parciais) que ensaia, e sim no percurso da busca angustiada²³¹.

Talvez o estado constante de crise que atravessa as dez elegias ajude a entender o estranho magnetismo que elas parecem ainda emanar, exatos 100 (críticos) anos após sua finalização, ao ponto de torná-las, apesar de toda sua complexidade, uma das mais admiradas (e comentadas) obras de poesia ocidental no século XX.

Passemos finalmente, então, à leitura do poema que traduzirei neste subcapítulo, “Die achte Elegie” (trata-se do segundo poema mais longo a ser traduzido nesta tese):

Die achte Elegie

Rudolf Kassner zugeeignet

Mit allen Augen sieht die Kreatur
das Offene. Nur unsre Augen sind
wie umgekehrt und ganz um sie gestellt
als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.
Was draußen *ist*, wir wissens aus des Tiers
Antlitz allein; denn schon das frühe Kind
wenden wir um und zwingens, daß es rückwärts
Gestaltung sehe, nicht das Offne, das
im Tiergesicht so tief ist. Frei von Tod.
Ihn sehen wir allein; das freie Tier
hat seinen Untergang stets hinter sich
und vor sich Gott, und wenn es geht, so gehts
in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen.

Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag,
den reinen Raum vor uns, in den die Blumen
unendlich aufgehn. Immer ist es Welt
und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine,
Unüberwachte, das man atmet und
unendlich *weiß* und nicht begehrt. Als Kind
verliert sich eins im Stilln an dies und wird
gerüttelt. Oder jener stirbt und *ists*.
Denn nah am Tod sieht man den Tod nicht mehr
und starrt *hinaus*, vielleicht mit großem Tierblick.
Liebende, wäre nicht der andre, der
die Sicht verstellt, sind nah daran und staunen ...
Wie aus Versehn ist ihnen aufgetan
hinter dem andern ... Aber über ihn

²³¹ Em carta a Nanny von Escher de 22 de dezembro de 1925, Rilke sugere que as dez elegias poderiam ser melhor compreendidas através de certas *intuições* do que através daquilo que chamamos comumente de ‘entendimento’ ou ‘pensamento lógico’: “Aber es liegt im Wesen dieser Gedichte, in ihrer Kondensierung und Verkürzung [...], daß sie mehr angelegt erscheinen, mittels der Eingebung des Gleichgerichteten, als mit dem, was man »Verstehen« nennt, allgemein erfaßt zu werden.” (RILKE apud STEPHENS 2013: 369; [“Mas faz parte da essência desses poemas o fato de que, em sua densidade e em sua contração [...], eles parecem mais passíveis de serem entendidos pela intuição daquelas pessoas que têm a mesma tendência [daquelas encontradas nas elegias] do que por aquilo que chamamos de “entendimento”]).

kommt keiner fort, und wieder wird ihm Welt.
Der Schöpfung immer zugewendet, sehn
wir nur auf ihr die Spiegelung des Frein,
von uns verdunkelt. Oder daß ein Tier,
ein stummes, aufschaut, ruhig durch uns durch.
Dieses heißt Schicksal: gegenüber sein
und nichts als das und immer gegenüber.

Wäre Bewußtheit unsrer Art in dem
sicheren Tier, das uns entgegenzieht
in anderer Richtung, riß es uns herum
mit seinem Wandel. Doch sein Sein ist ihm
unendlich, ungefaßt und ohne Blick
auf seinen Zustand, rein, so wie sein Ausblick.
Und wo wir Zukunft sehn, dort sieht es Alles
und sich in Allem und geheilt für immer.

Und doch ist in dem wachsam warmen Tier
Gewicht und Sorge einer großen Schwermut.
Denn ihm auch haftet immer an, was uns
oft überwältigt, die Erinnerung,
als sei schon einmal das, wonach man drängt,
näher gewesen, treuer und sein Anschluß
unendlich zärtlich. Hier ist alles Abstand,
und dort wars Atem. Nach der ersten Heimat
ist ihm die zweite zwitterig und windig.

O Seligkeit der *kleinen* Kreatur,
die immer *bleibt* im Schooße, der sie austrug;
o Glück der Mücke, die noch *innen* hüpfet,
selbst wenn sie Hochzeit hat: denn Schooß ist Alles.
Und sieh die halbe Sicherheit des Vogels,
der beinah beides weiß aus seinem Ursprung,
als wär er eine Seele der Etrusker,
aus einem Toten, den ein Raum empfing,
doch mit der ruhenden Figur als Deckel.
Und wie bestürzt ist eins, das fliegen muß
und stammt aus einem Schooß. Wie vor sich selbst
erschreckt, durchzuckts die Luft, wie wenn ein Sprung
durch eine Tasse geht. So reißt die Spur
der Fledermaus durchs Porzellan des Abends.

Und wir: Zuschauer, immer, überall,
dem allen zugewandt und nie hinaus!
Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt.
Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.

Wer hat uns also umgedreht, daß wir,
was wir auch tun, in jener Haltung sind
von einem, welcher fortgeht? Wie er auf
dem letzten Hügel, der ihm ganz sein Tal
noch einmal zeigt, sich wendet, anhält, weilt –,
so leben wir und nehmen immer Abschied.
(RILKE 2013: 875-877)

Com 75 versos, “Die achte Elegie” é um dos dois únicos poemas do livro compostos *inteiramente* em metro regular²³² (o outro é “Die vierte Elegie” [“A Quarta Elegia”]). Dessa maneira, os pentâmetros jâmbicos não rimados e de terminação forte ou fraca (*Blankvers*) que estruturam metricamente “Die achte Elegie” e “Die vierte Elegie” parecem, logo de início, já destacar ambos os poemas do conjunto – isso porque as *demais* elegias do livro tendem predominantemente a uma espécie de andamento dactílico (sílabas forte seguida de duas fracas) *não regular*, menos ou mais próximo (a depender do trecho) da estrutura do dístico elegíaco²³³ (*vide* base métrica do dístico elegíaco no subcapítulo “3.4” sobre e elegia de Goethe).

Interessa pensar, acompanhando Judith Ryan (cf. RYAN 2004: 120), que o fato de oito das dez elegias serem metricamente irregulares (*mas com vestígios menos ou mais consistentes de dísticos elegíacos antigos*) faz do conjunto das *Duineser Elegien* uma espécie de terra devastada, como um cenário de ruínas no qual se vê uma “coleção de fragmentos que permanecem na consciência humana como colunas destruídas de um tempo antigo” (IDEM). Ryan fala, por esse e por outros motivos, em uma “poética da ruína” (IBIDEM: 121) em certas obras de Rilke.

Por outro lado, importaria também pensar no efeito, para o conjunto, *das duas elegias metricamente regulares*, ainda mais quando nos lembramos que sua regularidade métrica não se dá em dísticos elegíacos (o que seria de se esperar pelos fragmentos de dísticos elegíacos das demais elegias), *e sim em estrutura métrica bastante típica da poesia germanófona e anglófona modernas, ou seja, o pentâmetro jâmbico não rimado, o Blankvers*. O que as separaria das demais em termos poetológicos a ponto de separá-las também no campo métrico? Em outras palavras: por que justamente essas duas elegias estão em pentâmetro jâmbico não rimado?²³⁴

²³² A palavra ‘inteiramente’ entendida, aqui, no sentido do projeto métrico de “Die achte Elegie”, é claro, visto que todo poema longo ‘inteiramente’ em metro regular traz, na verdade, pequenas inversões e tensões métricas.

²³³ Werner Schröder resume, em seu detalhado *Der Versbau der Duineser Elegien. Versuch einer metrischen Beschreibung* (1992), que nas sequências dactílicas das elegias predomina um arranjo métrico de cinco sílabas fortes por verso (“[...] daktylisch [...], überwiegend in fünfhebiger Gestalt” (SCHRÖDER 1992: 11) (como já mencionado: com exceção da oitava e da quarta elegias, estruturadas em *Blankvers*). Judith Ryan afirma o que se segue acerca da estrutura métrica irregular ou fragmentária das outras elegias de *Duineser Elegien* e acerca dos vestígios que elas trazem do dístico elegíaco: “The world Rilke depicts in the Elegies is a collection of fragments that remain in human consciousness like broken columns from an earlier age. From time to time, a complete elegiac distich, or at least a complete hexameter or pentameter line (in the sense of classical German metrics), emerges from verses that recall, but do not completely enact, these classical forms.” (RYAN 2004: 120)

²³⁴ Alcançando ou não uma resposta para uma pergunta desse tipo, julgo relevante em termos tradutórios se traduzir o conjunto das *Duineser Elegien* atentando para essa diferença de base, ou seja, para o fato de

Passemos, enfim, à interpretação da configuração rítmica do (que entendo no) poema de Rilke.

Parece-me possível deduzir de “Die achte Elegie” um tom quase ensaístico que – tanto quanto sua regularidade métrica – faz com que destoe das demais. Esse tom ensaístico da oitava elegia é, talvez, *o mais próximo que uma das dez elegias chega de uma reflexão linear sistematizada e internamente coerente, filosófica quase –* systematicidade que, nas demais elegias, *não* costuma se sustentar por muito tempo, muito menos ao longo de várias elegias, como já apontado anteriormente por Anthony Stephens (cf. STEPHENS 2013: 369). Ou seja, a coerência filosófica ou linearidade de raciocínio aqui descrita se restringe aos versos de “Die achte Elegie”, não se estende às demais elegias, não cria unidade de reflexão entre as dez. Não por coincidência, essa é uma das duas únicas elegias do livro com dedicatória (sendo a outra “Die fünfte Elegie”), e sua dedicatória foi feita justamente ao filósofo Rudolf Kassner (1873-1959), amigo e figura importante na trajetória de Rilke.

Esse caráter quase *ensaístico* que interpreto na elegia é o que me faz pensar, em relação à configuração rítmica que nela entendo, que a densidade rítmica de boa parte dos poemas de Rilke (frequentemente densos no nível rítmico dos fonemas e/ou no nível rítmico dos morfemas e pseudomorfemas) é substituída em “Die achte Elegie” por uma *sobriedade* atípica, bastante afim a certas tradições da prosa ensaística e que, aqui, afasta “Die achte Elegie” de excessos no conjunto dos níveis rítmicos. A diferença entre a elegia e certa tradição de prosa ensaística seria, neste caso, a marcação ostensiva de apenas *um* dos níveis em “Die achte Elegie”: um densíssimo nível rítmico da tonicidade silábica (qual seja: padrão silábico de sílaba que tende a ser fraca seguida de sílaba que tende a ser forte, de modo que cada verso tenha *cinco* dessas sílabas tendencialmente fortes nas posições silábicas de número par).

Isso não significa, é claro, que só haja recorrências no nível rítmico da tonicidade silábica, e sim que as recorrências nos demais níveis rítmicos me parecem discretas e de modo geral se concentram em partes específicas da elegia (como procuro apontar

especificamente duas das elegias serem metricamente regulares e as outras não. Até onde me foi possível averiguar (28/09/2021), nenhuma tradução das *Duineser Elegien* para o português cria diferença métrica análoga entre as duas elegias e as demais. Quanto a projetos de tradução de elegias de modo avulso, fora do conjunto das *Duineser Elegien*, apenas duas traduções (bastante recentes) de “Die achte Elegie” criam em português estrutura métrica regular análoga à do poema de Rilke: a tradução de Vicente A. de Arruda Sampaio (publicada em 2012 na revista acadêmica *Rapsódia*) e a minha tradução (publicada em 2020 na *Revista Cult* junto de traduções também minhas de “der Alchimist” e “[Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?]”).

individualmente mais adiante). O nível rítmico da tonicidade silábica, no entanto, atravessa a elegia do primeiro ao último versos, e por isso me parece de longe o mais denso e mais relevante em “Die achte Elegie”.²³⁵

Parece-me interessante notar também que o padrão alternante do *Blankvers* no nível rítmico da tonicidade silábica de “Die achte Elegie” é, apesar de denso e constante, cheio de bem-vindas tensões métricas. Muitos versos se iniciam com sílaba forte, o que, em tese, contrariaria o padrão métrico alternante (pensemos em exemplos como “**Antlitz allein; denn schon das frühe Kind**”; “**wenden wir um und zwingens, daß es rückwärts**”; “**Liebende, wäre nicht der andre, der**”; “**hinter dem andern ... Aber über ihn**”; “**Dieses heißt Schicksal: gegenüber sein**”; “**Wäre Bewußtheit unsrer Art in dem**”; “**sicheren Tier, das uns entgegenzieht**”; ou, ainda, “**näher gewesen, treuer und sein Anschluß**”). Há, inclusive algumas sílabas que, normalmente, seriam lidas como fracas e portanto concordantes com o padrão métrico, mas que o autor parece fazer questão de marcar como fortes através do uso de itálicos, como em “***Thn*** sehen **wir allein; das freie Tier**” ou “**Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag**”.

Parece-me também interessante que até mesmo as tensões métricas apontadas acima são padronizadas: ou seja, *a inversão métrica, quando ocorre, ocorre sempre no início dos versos da elegia* – mecanismo bastante comum na poesia ocidental metricamente alternante. Quanto às demais posições do padrão métrico, até onde me foi possível averiguar todas as posições silábicas de sílaba forte (que não fosse inicial) foram ocupadas por sílabas que de fato *podem* ser lidas como sílabas fortes (ainda que nem sempre sejam gramaticalmente tônicas), concordando então com o padrão métrico do *Blankvers*.

Ainda sobre a construção virtuosística do nível rítmico da tonicidade silábica de “Die achte Elegie”, note-se que por vezes a mesma palavra foi gravada de formas diferentes (“Offene” e “Offne”; ou “andre” e “andere”; “sehen” e “sehn”; por exemplo)

²³⁵ No subcapítulo “1.2.2. O nível rítmico da tonicidade silábica”, afirmo que frequentemente poemas de metro regular são traduzidos de modo a negligenciar todos os outros elementos (entendidos pelo tradutor) no texto de saída em favor apenas do padrão métrico, criando, assim, traduções bastante áridas (reflexões metrificadas) para poemas que, muitas vezes, podem ser entendidos como poemas de configuração rítmica bastante densa. No caso de “Die achte Elegie”, no entanto, seu caráter ensaístico, seu nível rítmico de tonicidade silábica bastante regular e as pouquíssimas repetições linguísticas em *outros* níveis rítmicos (poucas, mas importantes, como apontado nas próximas páginas) fazem do poema de fato, a meu ver, uma *reflexão metrificada* já em alemão – e justamente dessa estranheza nasce, parece-me, a força dessa elegia no conjunto das demais *Duineser Elegien*. Em outras palavras, o problema não me parece estar na criação de uma ‘reflexão metrificada’ como tradução, e sim na criação de uma ‘reflexão metrificada’ como tradução para um poema cuja configuração rítmica é entendida por aquele tradutor como uma configuração rítmica densa e múltipla.

de modo a se adequar ao padrão silábica do poema. Assim, aqui a coerência do autor não estaria no uso de uma única grafia das palavras; sua coerência e seu compromisso estão, isso sim, na criação e manutenção do padrão métrico, ainda que para isso seja preciso recorrer a grafias diversas de uma mesma palavra. Esse tipo de mecanismo me parece apontar de modo sutil um virtuosismo versificatório de Rilke justamente por afastá-lo de qualquer uso dogmático ou puritano do padrão métrico: o autor está tão à vontade com os mecanismos envolvidos na metrificação que se permite moldá-los à sua própria vontade, sem no entanto quebrá-los. Não é coincidência que justamente durante as mesmas três semanas febris do início de 1922, nas quais Rilke escreveu ou finalizou a maior parte das *Duineser Elegien*, o autor também escreveu os 55 sonetos de *Die Sonette an Orpheus*, muitos dos quais levam a estrutura do soneto a regiões limítrofes da experimentação formal – também de forma virtuosística, também de modo a moldá-la à sua própria vontade. Assim como não me parece coincidência a experimentação métrica – de outro tipo, mais discreta talvez – nas demais *Duineser Elegien*, nas quais, como já afirmado anteriormente, parece haver uma estrutura dactílica que ecoa constantemente no campo métrico a estrutura do dístico elegíaco que caracterizava as elegias em certos períodos das antiguidades grega e latina.

Em matéria de estratégias de tradução relacionadas a “Die achte Elegie”, os mecanismos métricos de Rilke descritos imediatamente acima (especialmente a criação de tensões métricas através de sílabas fortes na posição de sílabas fracas (e vice-versa) e o uso de grafias diferentes de uma mesma palavra) me parecem abrir diversas possibilidades tradutórias, visto que, ao mesmo tempo em que apontam para uma estrutura métrica específica e tradicional no nível rítmico da tonicidade silábica, apontam também para um *não dogmatismo* nesse padrão silábico. Ou seja, também o sujeito que traduz os poemas fica, parece-me, desobrigado de dogmatismos na criação do padrão silábico caso opte, em sua tradução, pela criação de um *Blankvers* análogo ao de Rilke. É esse o meu caso na tradução de “Die achte Elegie”, como pretendo apontar mais adiante.

Parecem-me muito *menos* relevantes do que o nível rítmico da tonicidade silábica referido acima alguns adensamentos pontuais de *outros* níveis rítmicos, adensamentos esses que são pouco marcados e que se concentram em *trechos específicos* da elegia. Refiro-me a algumas recorrências no nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas (exemplos abaixo) e a algumas recorrências pontuais no nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte (exemplos também abaixo). Interpreto como elementos bastante discretos – quase imperceptíveis (para mim) – as raras recorrências

no nível rítmico dos fonemas, como aponto mais adiante. Essas recorrências esparsas e escassas nos três níveis rítmicos mencionados acima e exemplificados abaixo não são suficientes para ofuscar o ostensivo nível rítmico da tonicidade silábica – elas na verdade me parecem fortalecê-lo, na medida em que tais ocorrências esparsas chamam a atenção para sua escassez no poema como um todo. Assim, mantém-se e se fortalece minha impressão do poema como um poema alinhado ao tom ensaístico da prosa de certos textos de filosofia contemporâneos a Rilke – entre eles os de seu amigo, filósofo e dedicatário da elegia, Rudolf Kassner.

Interpreto como esparsas recorrências no nível dos morfemas ou pseudomorfemas as apontadas (em negrito azulado) abaixo:

[...]
und vor sich Gott, und wenn es **geht**, so **gehts**
in Ewigkeit, so wie die Brunnen **gehen**
[...]

[...]
mit seinem Wandel. Doch **sein Sein** ist ihm
unendlich, ungefasst und ohne **Blick**
auf **seinen** Zustand, rein, so wie **sein Ausblick**.
Und wo wir Zukunft **sehn**, dort **sieht** es **Alles**
und sich in **Allem** und geheilt für immer.
[...]

[...]
Und wir: Zuschauer, immer, **überall**,
dem allen zugewandt und nie hinaus!
Uns **überfüllts**. Wir ordnens. Es **zerfällt**.
Wir ordnens wieder und **zerfallen** selbst.
[...]

Nos excertos retomados acima, entendo as seguintes recorrências no nível dos morfemas ou pseudomorfemas: morfemáticas a partir de radicais de verbos (as conjugações “zerfällt” e “zerfallen”, “geht” e “gehen”, “sieht” e “sehen”) e também de outras classes de palavras com morfemas radicais não relacionados a verbos ou com o morfema negativo “un-” (“Alles” e “Allem”, “sein” e “seinen”, “Blick” e “Ausblick”, “überall” e “überfüllt”, “unendlich” e “ungefasst”); interpreto, também, *pseudomorfemas* sem qualquer relação além da simples semelhança linguística (o pronome possessivo “sein” e o substantivo “Sein”).

Apesar das várias recorrências, elas se adensam de *modo distintivo* (ao menos em minha percepção do texto) apenas nos três excertos indicados acima.

Em relação ao nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte, interpreto ainda *menos* recorrências do que as do nível dos morfemas ou pseudomorfemas

acima descritas. Interpreto alguns *enjambements* (que talvez fortaleçam o caráter ensaístico ou alinhado à prosa tradicional da elegia) e marco – também em negrito azulado – as ocorrências que consigo interpretar no texto: basicamente umas poucas recorrências semânticas (as quatro formas de negação do primeiro excerto citado abaixo) e estruturas sintáticas curtas que se repetem ou que se assemelham vagamente:

[...]
und **niemals Nirgends ohne Nicht**: das Reine,
[...]

[...]
Dieses heißt Schicksal: **gegenüber sein**
und nichts als das und immer gegenüber.
[...]

[...]
Und wir: Zuschauer, immer, überall,
dem allen zugewandt und nie hinaus!
Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt.
Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.
[...]

Além das quatro formas de negação em sequências (“niemals Nirgends ohne Nicht”) já mencionadas no primeiro excerto (recorrência no âmbito semântico), interpreto uma semelhança *muito* discreta entre estruturas sintáticas no segundo excerto (semelhança, não identidade), já que as três orações em questão pressupõem o verbo “sein” grafado em uma e subentendido nas outras duas – semelhança sintática fortalecida pela repetição do vocábulo “gegenüber” (nível rítmico dos vocábulos) no início e no fim da sequência sintática, como uma espécie de espelhamento. No terceiro excerto, interpreto (além das recorrências no nível dos morfemas ou pseudomorfemas já mencionadas) a semelhança (não identidade) sintática de quatro orações curtas em sequência: verbo entre sujeito e objeto ou entre objeto e sujeito (apesar de *um* dos verbos não ter complemento/objeto): “Uns überfüllts.” + “Wir ordnens.” + “Es zerfällt.” + “Wir ordnens [...]”.

Por fim, interpreto algumas recorrências *ainda mais discretas* do que as acima mencionadas no nível rítmico dos fonemas – como em “Und doch ist in dem **wachsam warmen** Tier” a repetição muita próxima de /v/, /a/ e /m/ – em alguns pontos do poema, mas tão fracas que é quase difícil sustentar sua validade como recorrências de fato no nível rítmico dos fonemas.

Como se pode notar, os três níveis rítmicos apontados acima simplesmente não se comparam em número de repetições e nem em constância ao longo dos 75 versos da elegia

ao nível rítmico da tonicidade silábica. A elegia ‘ensaística’ parece se construir linguisticamente – verso a verso, quase tijolo a tijolo – realmente através do ostensivo padrão de distribuição silábica.

Por esse motivo, não é surpresa que o nível rítmico da tonicidade silábica ocupe o topo de minha hierarquização particular dos níveis rítmicos de “Die achte Elegie” e, por consequência, seja prioridade em meu processo tradutório do poema.

Quantos aos outros níveis rítmicos, procuro criar recorrências análogas às que leio no poema de Rilke – poucas e concentradas em excertos específicos, como aponto mais adiante.

Minha proposta de tradução de “Die achte Elegie” é, por ora, a seguinte:

A Oitava Elegia

Dedicada a Rudolf Kassner

A criatura vê, dos olhos todos,
o Aberto. Só os nossos olhos são
como invertidos e, como armadilhas,
armados ao redor do seu fugir.
O que lá fora *existe* só o sabemos
do rosto do animal; mesmo a criança
pomos de costas – pra que veja apenas
contornos, não o Aberto, tão profundo
na face do animal. Livre de morte.
Só nós *a* conhecemos; livre, o bicho
traz sempre atrás de si o seu ruir
e, à frente, Deus; e se se vai se esvai
na eternidade, qual se esvaem fontes.
Nós nunca temos, nem por um só dia,
o espaço puro à nossa frente, aquele
no qual as flores floram sem parar.
Só mundo – nunca há o Lugar Nenhum
sem Não: a liberdade ou a pureza
que se respire e *saiba* e não se anseie.
Na infância alguns se perdem nessa calma –
mas são despertos. Uns morrem e *a são*.
Pois perto de morrer ninguém vê morte,
só olha *além*, talvez tal qual os bichos.
Amantes – se não fosse o outro, o outro
que embaça a vista – chegam perto, pasmam...
Atrás do outro, quase por descuido,
lhes surge... Mas não vem nada de lá
e logo o mundo volta a ser só mundo.
Virados sempre à Criação, nós vemos
somente, ali, reflexo do que é livre,
reflexo que encobrimos. Ou que um bicho
nos olha e o mudo olhar seu nos desnuda.

Isso é o destino: só se chegar quase
e sempre quase e nunca mais que quase.

Se o bicho audaz tivesse a consciência
que é nossa – ele que vem ao nosso encontro
de outra direção – nos mudaria
com sua mutação. Mas o seu ser
lhe é sem fim, sem tino, sem visão
daquilo que ele é; é puro o olhar.
E onde vemos Futuro ele vê Tudo
e a si em Tudo e salvo para sempre.

Mas há, mesmo no bicho alerta e morno,
pesar e apreensão – melancolia.
Pois também ele é presa ainda disso
que às vezes nos domina – uma lembrança
de que aquilo que se anseia já foi
outrora quase nosso e seu unir-se
dulcíssimo. Aqui tudo é distância;
lá, ar. Após a sua primeira pátria
lhe é esta segunda bruma e dúvida.

Ah, bendita a *pequena* criatura,
que *se mantém* no colo que a gestou;
alegria do inseto que, *lá dentro*,
saltita até o fim: pois colo é tudo.
Vê, pois, da ave a meia segurança:
por ser quem é, conhece ambas pátrias,
como se fosse a alma de um etrusco,
liberta, que habitasse ainda espaços,
porém só como estátua sobre a tumba.
E como abisma ter de ir pra longe
tendo vindo de um colo. Eis, assustado
de si, cortando o ar (qual fosse trincos
em uma xícara), eis o morcego
rachando a porcelana do crepúsculo.

E nós: espectadores só e sempre,
voltados para tudo e nunca lá!
Inunda-nos. Botamos ordem. Rui.
Ordem mais uma vez – ruímos nós.

E quem nos inverteu, malgrado nós,
pra que tenhamos sempre este aspecto
de quem se vai?, de quem para no topo
de um monte – o último de onde se vê
seu lar – e vira e olha e permanece.
Assim vivemos – sempre em despedida.

Em minha tradução, o nível rítmico da tonicidade silábica se constrói também como padrão silábico alternante fraca-forte do início ao fim da elegia, porém me aproveitei das possibilidades de variação métrica interna autorizadas, parece-me, pelas

variações métricas internas de Rilke apontadas anteriormente. Assim, feitas as devidas elisões, a maior parte das sílabas poéticas de número ímpar *tende* a ser fraca e a maior parte das sílabas poéticas de número par *tende* a ser forte (forte, mas não necessariamente tônicas, como já explicitado diversas vezes nos outros subcapítulos). No entanto, em alguns pontos de minha tradução essa tendência à alternância simplesmente não se concretiza (apesar de se manter em dez, claro, o número de sílabas por verso) – trata-se de irregularidade pontual na distribuição de sílabas fortes que, parece-me, em nenhum momento é suficiente para quebrar definitivamente o padrão silábico estabelecido, visto que de modo geral os versos metricamente menos regulares de minha tradução são precedidos e sucedidos por versos cujo metro é *ostensivamente* regular, quase como modo de compensá-los ou reforçar o padrão métrico. Em outras palavras, há pontos de minha tradução – assim como no texto alemão de Rilke – nos quais não é possível entender uma sílaba em posição par como sílaba forte, mas o padrão silábico com suas variações (de fato muito mais numerosas em minha tradução do que no texto de Rilke²³⁶) domina o texto do início ao fim.

Em relação aos demais níveis rítmicos (como já apontado várias vezes, bem menos recorrentes em “Die achte Elegie” e, julgo, bem menos significativos), tento criar em minha tradução alguns trechos pontuais nos quais esses níveis rítmicos se adensam de modo análogo àquele que interpreto em Rilke. Por vezes tais adensamentos ocorrem em pontos correspondentes entre o texto alemão e a tradução – por exemplo, as conjugações muito próximas e quase labirínticas do verbo “gehen” em “und vor sich Gott, und wenn es **geht**, so **gehts** / in Ewigkeit, so wie die Brunnen **gehen**”, cujo trecho análogo foi criado em português a partir dos verbos “ir-se” e “esvaír-se” (e da conjunção “se”) em “e, à frente, Deus; e se **se vai se esvai** / na eternidade, qual **se esvaem** fontes”; ou ainda as

²³⁶ Apesar de as inversões métricas de Rilke ocorrerem em *início* de verso, as minhas podem ocorrer também em outros pontos do verso. Operando com uma língua de palavras tendencialmente paroxítonas como a língua portuguesa (62% dos vocábulos em português [cf. VIARO ET AL 2007: 29]), torna-se um pouco mais difícil realizar alternâncias binárias (jâmbicas e trocaicas) entre nós. Isso não significa que o português seja menos alternante do que o alemão, apenas que o *tipo* de alternância que goza de preferência *matematicamente* em cada língua difere (em alemão, as binárias [jâmbicas, trocaicas]; em português, as ternárias [anapésticas, dactílicas]). Tendo isso em vista, registro aqui que me pareceria muito interessante um experimento tradutório que criasse uma tradução em português para “Die achte Elegie” usando um padrão silábico ternário (anapestos, por exemplo). Afinal, criar na tradução um nível rítmico de tonicidade silábica análogo ao do texto de saída não significa necessariamente utilizar o *mesmo* padrão métrico do texto de saída: havendo regularidade (ou irregularidade) silábica análoga à regularidade (ou irregularidade) silábica do texto de saída, já há nível rítmico análogo. (Lembre-se, a esse respeito, da tradução feita por Leonardo Antunes da *Iliada* de Homero [no prelo]: Antunes cria em português, através de decassílabos, uma regularidade silábica *análoga* à regularidade silábica do hexâmetro do texto grego. O importante, aqui, é haver uma tradução com algum padrão silábico, ainda que um padrão diverso daquele do texto de saída.)

quatro negações seguidas, que em português não são totalmente consecutivas, mas próximas o suficiente para criarem o acúmulo de negações: “**niemals Nirgends ohne Nicht**” e “**nunca há o Lugar Nenhum / sem Não**”). No entanto, por vezes *não* consigo criar recorrência análoga nos pontos mutuamente correspondentes e por isso opto por criar em *outro* ponto do poema um adensamento do nível rítmico, como modo de compensar com o adensamento de um excerto a falta de adensamento em outro trecho (por exemplo, as estruturas sintáticas curtas, semelhantes e consecutivas em “**Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt. / Wir ordnens wieder**”, em cujo trecho análogo não consegui criar estruturas sintáticas análogas, optando por isso pela criação, alguns versos adiante, da sequência de três recorrências da estrutura sintática “e + verbo na terceira pessoa do presente do indicativo” em “**e vira e olha e permanece**”).

Crio também, em pontos específicos, algumas repetições sem paralelo direto com repetições no texto alemão, mas que por surgirem *poucas* vezes em português me parecem 1) não comprometer a sobriedade análoga à do poema em alemão e ainda 2) contribuir para a força do texto em português ao me aproveitar das possibilidades de nossa língua (por exemplo, em “como invertidos e, como **armadilhas, / armados** ao redor do seu fugir” ou ainda em “de outra direção – nos **mudaria** / com sua **mutação**”).

Reunindo, então, alguns dos adensamentos pontuais em cada nível rítmico²³⁷, seria possível dizer que em relação ao nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas criei as seguintes recorrências em minha tradução:

[...]
como invertidos e, como **armadilhas,**
armados ao redor do seu fugir.

[...]

[...]
traz sempre atrás de **si** o seu ruir
e, à frente, Deus; e **se se vai se esvai**
na eternidade, qual **se esvaem** fontes.

[...]

[...]
no qual as **flores floram** sem parar.

[...]

[...]
de outra direção – nos **mudaria**
com sua **mutação**. Mas o seu ser

²³⁷ Os três que julguei minimamente relevantes no poema de Rilke, além do importantíssimo nível rítmico da tonicidade silábica – de modo que não me refiro ao nível rítmico dos vocábulos por não considerá-lo relevante no e ao poema em questão.

[...]

Em relação ao nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte criei, além de alguns *enjambements*, as seguintes ocorrências (com discretíssima repetição da palavra “quase” no nível rítmico dos vocábulos em um dos excertos e da palavra “Tudo” em outro excerto – repetições quase só notadas pela combinação com as semelhanças sintáticas no nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte dos trechos em questão):

[...]

Só mundo – **nunca** há o **Lugar Nenhum**
sem Não: a liberdade ou a pureza

[...]

[...]

Isso é o destino: **só se chegar quase**
e sempre quase e nunca mais que quase.

[...]

[...]

Ihe é **sem fim, sem tino, sem visão**

[...]

[...]

E onde **vemos Futuro ele vê Tudo**
e a si em Tudo e salvo para sempre.

[...]

[...]

de quem se vai?, de quem para no topo

[...]

[...]

seu lar – **e vira e olha e permanece.**

[...]

E, por fim, criei em relação ao nível rítmico dos fonemas repetições especialmente discretas (quase sempre diretamente ligadas a alguma repetição específica em Rilke, como a repetição de fonemas abaixo, que criei como *compensação* [em outro ponto do poema] pela não criação de repetição fonológica análoga a “**wachsam warmen Tier**”):

[...]

Ihe é esta segunda **bruma e dúvida.**

[...]

A tradução apresentada acima é, por enquanto, minha proposta para a ensaística elegia rilkeana.

Parece-me que, acima de tudo, “A Oitava Elegia” de Rilke tenta nos oferecer – escondido sob seu tom ensaístico, rigoroso, ordenado, sob a regularidade do ir e vir de sílabas e de ideias – um testamento. Um testamento doloroso da *perda*, uma perda coletiva e tanto mais dolorosa quanto não se sabe perda – e nem de quê.

3.6. “Chor der Geretteten” – Nelly Sachs (1891-1970)

A obra literária da poeta, dramaturga e tradutora sueco-alemã Nelly Sachs (1891-1970), agraciada em 1966 com o Prêmio Nobel de Literatura e em 1965 com o Prêmio da Paz do Comércio Livreiro Alemão, é uma obra de exceção nas décadas de 40, 50 e 60 do século XX. Os coros, os ecos de certas obras místicas judaicas e cristãs, o caráter frequentemente mítico (mas profundamente ligado às vicissitudes políticas de seu tempo) em sua obra parecem marcar o encontro (ou choque) de uma tradição literária germanófona e de uma tradição literária judaica plurilíngue com os horrores da história política europeia de meados do século XX. Ainda que sua obra não possa ser de modo algum limitada a simples ‘relato’ dos horrores do período de antes, durante e depois do governo nazista na Alemanha, pensá-la sem ter em mente esses mesmos horrores é impossível. Quando da entrega do Prêmio Nobel, a Academia Sueca afirma que laureia Sachs “por suas extraordinárias obras líricas e dramáticas, que interpretam o destino de Israel com pungente força”²³⁸. Palavras como “extraordinário”, “lírico” e “destino” surgem frequentemente na descrição da obra literária de Nelly Sachs.

Maria António Hörster aponta, como muitos outros pesquisadores, a centralidade dos horrores políticos e do exílio deles decorrente na obra de Sachs (tanto o exílio propriamente geográfico quanto o mental, o afetivo, o literário); mas o faz com concisão lapidar fabulosa, como se lê no parágrafo inicial de seu artigo ““In der Flucht”: a escritora do exílio Nelly Sachs”:

Se há escritor a quem a classificação de «escritor do exílio», na sua polissemia, assenta com a máxima das propriedades é, creio, precisamente Nelly Sachs (1891-1970): viveu o exílio, tematizou o exílio, e é, pode dizer-se, fruto literário do exílio. De facto, só passados alguns anos após a fuga da Alemanha hitleriana em 1940, ocorrida no último momento, poucos dias depois de Nelly Sachs ter sido chamada pelas autoridades nazis a apresentar-se para ser transportada para um «campo de trabalho», é que nasce, com o volume de poemas *In den Wohnungen des Todes*, publicado pelo Aufbau Verlag em 1947, a escritora que de pleno direito entraria para a história da literatura universal. Tinha Nelly Sachs então 55 anos. (HÖRSTER 2007: 72-73)

²³⁸ Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1966/summary/> (acesso em 25 de agosto de 2021).

Muito antes dos eventos terríveis descritos acima por Hörster, ainda no início da década de 20, começa Nelly Sachs sua carreira literária pública com a publicação de *Legenden und Erzählungen*. Trata-se de obra bastante irmanada a certa tradição lírica alemã, especialmente à dos poetas românticos e de seus epígonos. Mais tarde, no entanto, a autora exclui esse livro de sua obra completa por considerar esses textos “coisas inocentes” (BAHR apud GALLE 2009: 92), assim como o restante de sua produção do decorrer dessa década e de parte da próxima (cf. HÖRSTER 2007: 73).

As novas leituras do *Tanakh* e de textos místicos judaicos e cristãos se intensificam no decorrer da década de 30, e, em meio a essa reviravolta de paradigmas literários e também à assustadora ascensão dos nazistas ao governo alemão ao longo da década de 30, a autora consegue finalmente, em 1940, fugir da Alemanha com sua mãe para a Suécia, graças ao visto conseguido através da intercessão de Selma Lagerlöf (primeira e ainda uma das únicas mulheres a receber o Prêmio Nobel de Literatura [1909]) e de Gudrun Harlan junto à família real sueca.

Os poemas que surgem no início da década de 40 – já com fortes ecos do *Tanakh* e de textos místicos judaicos e cristãos, além de autores suecos modernos, que a autora começara a traduzir ao alemão²³⁹ – são aqueles que, segundo a própria autora, marcam sua maturidade poética (cf. HÖRSTER 2007: 73). É publicado, enfim, em 1947 o livro que marca a nova *estrela* de Nelly Sachs: *In den Wohnungen des Todes* (uma proposta em português seria, por exemplo, *Nas moradas da morte*), livro do qual retiro o poema “Chor der Geretteten”, traduzido neste subcapítulo de minha tese como “Coro dos salvos”. Sobre a escrita desses poemas, Nelly Sachs afirma o que se segue (aqui com comentários de Helmut Galle em artigo dedicado à autora):

Nelly Sachs queria que a informação biográfica sobre ela fosse buscada exclusivamente na sua obra. [„Meus livros contêm tudo que alguém, talvez, queira saber sobre minha vida [...] – eu, porém, quero que eu não seja considerada de nenhuma maneira” apud BOLTE]. Sua vida, além da perseguição nazista, carece de grandes acontecimentos e mudanças, embora ela experimente tudo com uma grande sensibilidade. [...] Esta experiência foi o gatilho daquela fase de produção literária que causou a fama de Nelly Sachs. Ela afirmou mais tarde: “Eu escrevia como em chamas.” E: “As imagens e metáforas são minhas feridas. A morte era meu professor. Eu escrevia para poder sobreviver.” (apud BAHR 1980: 47 s.) (GALLE 2006: 92-93)

²³⁹ Apesar de a autora diminuir a importância para sua obra do contato com e da tradução dos poetas suecos contemporâneos (cf. GALLE 2006: 94), é plausível imaginar que seu encontro mais duradouro e mais profundo com as experiências das vanguardas e modernidades europeias se deva justamente a esses processos tradutórios, já que na Alemanha de sua juventude a autora escrevera “longe dos debates árduos da Berlim vanguardista” (IDEM: 92).

A relação vertiginosamente íntima da autora com sua escrita e a perseguição (em diversos sentidos) sofrida parecem, então, desencadear a nova fase de produção da autora. Repito, no entanto, que apesar de sua escrita nesse período ter sido possivelmente desencadeada pelos eventos traumáticos da guerra (“Eu escrevia como em chamas.” [IDEM]), tal escrita de modo algum se *limita* a esses eventos: o imaginário, o vocabulário e o tom *extáticos* ou *míticos* dos poemas e peças desse período já faziam parte das leituras e das preocupações da autora no mínimo desde o início da década de 30, quando passa a se interessar de modo mais marcado pelo texto da *Tanakh*, assim como pelos autores místicos. Trata-se, portanto, de um processo lento de concepção consciente e inconsciente dos poemas, ainda que a *redação* tenha sido de fato rápida.

Passemos então, finalmente, à leitura do poema e à apresentação de meu projeto tradutório através da análise de sua configuração rítmica.

No subcapítulo “1.3.1. Processos gerais da tradução a partir da configuração rítmica”, eu já havia apresentado o processo tradutório dos primeiros versos do poema “Chor der Geretteten” como modo de exemplificar, na prática, o trabalho a partir da configuração rítmica. No poema de Sachs se lê:

WIR GERETTETEN,
Aus deren hohlem Gebein der Tod schon seine Flöten schnitt,
An deren Sehnen der Tod schon seinen Bogen strich —
Unsere Leiber klagen noch nach
Mit ihrer verstümmelten Musik.
Wir Geretteten,
Immer noch hängen die Schlingen für unsere Hälse gedreht
Vor uns in der blauen Luft —
Immer noch füllen sich die Stundenuhren mit unserem tropfenden Blut.
[...]
(SACHS 1961: 50)

Afirmei no subcapítulo 1.3.1 que interpreto no trecho acima (do primeiro ao nono versos do poema) uma configuração rítmica bastante densa, ou seja, parece-me que as repetições linguísticas insistentes em ao menos três níveis rítmicos simultaneamente (*vide* na página seguinte quais) parecem se multiplicar e conferir ao trecho um tom que, por falta de palavra melhor, chamarei aqui de ‘encantatório’. Essa densidade na configuração rítmica, aliada ao vocabulário macabro (“Gebein”, “Tod”, “Leiber”, “Schlingen”, “Blut” e assim por diante) parece transformar o poema em uma espécie de *danse macabre* para a “música mutilada” (“verstümmelte Musik”) dos cadáveres ali descritos. O cenário de pesadelo desse excerto é modulado mais adiante no poema (a partir do décimo terceiro verso, que reproduzo nas próximas páginas) por um vocabulário místico (“Staub”,

“Seele”, “retten”, “Arche” e assim por diante) que, ao mesmo tempo em que dá seguimento ao aspecto onírico das imagens descritas, afasta-se (ao menos um pouco) da dimensão mais brutalmente escatológica desses primeiros versos.

Para o excerto acima eu apresentei no subcapítulo 1.3.1 (justificando as escolhas e esclarecendo o processo tradutório) a seguinte tradução:

NÓS, OS SALVOS,
De cujos ossos a Morte já talhou suas flautas,
Em cujos tendões a Morte já tocou seu arco —
Soa ainda o clamor dos corpos nossos
Com sua música mutilada.
Nós, os salvos,
Pendem ainda as cordas com nós para os nossos pescoços
No céu azul ante nós —
Enchem-se ainda as ampulhetas com o nosso gotejante sangue.
[...]

Quando da análise do excerto de Sachs e da descrição dos níveis rítmicos que me pareciam mais significativos ao trecho, apontei que me chamam a atenção 1) o nível dos fonemas nas repetições de /o/, /ɔ/ e /ø/ (nível que teve prioridade menor do que a dos outros dois níveis na hierarquização particular de minha proposta tradutória, como já justificado em 1.3.1); 2) o nível da tonicidade silábica (repetição da sequência formada de uma sílaba forte seguida de duas sílabas fracas, apesar de essa sequência não surgir em pontos regularmente marcados do verso, e nem se distribuir em número fixo, visto que é constantemente entremeada por sequências outras, como a de uma sílaba forte seguida de uma sílaba fraca [*vide*, por exemplo, os versos seis, sete e oito do poema]); e também 3) o nível das sequências semântico-sintáticas de maior porte (entre outros exemplos, a repetição de estrutura sintática entre o segundo e o terceiro versos [“Aus deren hohlem Gebein der Tod schon seine Flöten schnitt” e “An deren Sehnen der Tod schon seinen Bogen strich”] e entre o sétimo e o nono versos [“Immer noch hängen die Schlingen für unsere Häse gedreht” e “Immer noch füllen sich die Stundenuhren mit unserem tropfenden Blut”]).

Como, repito, a configuração rítmica do poema de Sachs me parece bastante densa, achei adequado criar, em minha tradução desse trecho específico, recorrências como a que envolve a palavra “nós” (substantivo em um ponto, pronome em outro, sonoramente semelhante ao pronome possessivo “nossos” – o que significa, nos termos desta tese, recorrência bastante discreta do nível rítmico dos morfemas e pseudomorfemas [palavra diferentes, mas homófonas, como “nós” substantivo e “nós” pronome; ou palavras que partilham a raiz morfemática, como “nós” e “nossos”]). Adequado também

se levarmos em conta as dez ocorrências de “wir” no nível rítmico vocabular do poema de Sachs e as dezesseis ocorrências de “uns” (em suas diferentes declinações) por vezes no nível rítmico vocabular (quando repetição exata) e por vezes no nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas (quando declinação).

De qualquer forma, creio que os três níveis que interpreto como mais significativos nos excertos iniciais do poema de Sachs são, também, os mais significativos no restante do poema – o que, é claro, se explica pela relativa unidade do poema (ou “coro”) em questão.

Reproduzo, então, todo o poema abaixo, apesar de atentar daqui em diante para os versos ainda não traduzidos, a saber, do verso dez em diante:

WIR GERETTETEN,
Aus deren hohlem Gebein der Tod schon seine Flöten schnitt,
An deren Sehnen der Tod schon seinen Bogen strich -
Unsere Leiber klagen noch nach
Mit ihrer verstümmelten Musik.
Wir Geretteten,
Immer noch hängen die Schlingen für unsere Häse gedreht
Vor uns in der blauen Luft -
Immer noch füllen sich die Stundenuhren mit unserem tropfenden Blut.
Wir Geretteten,
Immer noch essen an uns die Würmer der Angst.
Unser Gestirn ist vergraben im Staub.
Wir Geretteten
Bitten euch:
Zeigt uns langsam eure Sonne.
Führt uns von Stern zu Stern im Schritt.
Laßt uns das Leben leise wieder lernen.
Es könnte sonst eines Vogels Lied,
Das Füllen des Eimers am Brunnen
Unseren schlecht versiegelten Schmerz aufbrechen lassen
Und uns wegschäumen -
Wir bitten euch:
Zeigt uns noch nicht einen beißenden Hund -
Es könnte sein, es könnte sein
Daß wir zu Staub zerfallen -
Vor euren Augen zerfallen in Staub.
Was hält denn unsere Webe zusammen?
Wir odemlos geworden,
Deren Seele zu Ihm floh aus der Mitternacht
Lange bevor man unseren Leib rettete
In die Arche des Augenblicks.
Wir Geretteten,
Wir drücken eure Hand,
Wir erkennen euer Auge -
Aber zusammen hält uns nur noch der Abschied,
Der Abschied im Staub
Hält uns mit euch zusammen.

Assim como no início do poema, do verso dez em diante o nível rítmico dos fonemas me parece se realizar a partir de repetições fonemáticas que se concentram em

pontos muito específicos do texto e logo se desfazem, talvez como a poeira à qual o poema tantas vezes se refere (o fonema /ʃ/ em “Stern zu Stern im **S**chritt”; /l/ em “Laßt uns das **L**eben leise wieder **l**ernen”; /ɛ/ em “Unseren schlecht versiegelten Schmerz aufbrechen lassen / Und uns wegschäumen”; a sequência de fonemas /ai/ em “**Z**eigt uns noch nicht **e**inen **b**eißenden **H**und - / Es könnte **s**ein, es könnte **s**ein”. Apesar de frequente no poema, considero aqui o nível rítmico dos fonemas bem mais discreto do que o nível rítmico da tonicidade silábica ou o das sequências semântico-sintáticas de maior porte, como se verá adiante, e por isso ele teve prioridade menor em minha hierarquização particular.

No nível rítmico da tonicidade silábica interpreto, do décimo verso em diante, repetições análogas às do início do poema, ou seja: um número muito grande de repetições da sequência de uma sílaba forte seguida de duas fracas, sequência essa que é frequentemente interrompida pela sequência de uma sílaba forte seguida de uma fraca. Esse nível rítmico me parece o mais significativo do poema de Sachs. Citar todas as suas sequências seria citar boa parte do poema, então me limito a trazer alguns poucos exemplos: “**I**mmers noch **e**ssen an **u**ns *die* **W**ürmer der **A**ngst”, “**U**ns **G**estirn ist **v**ergraben im **S**taub”, “[...] **F**üllen des **E**imers am **B**runnen”, “**Z**eigt uns noch **n**icht einen **b**eißenden **H**und”. Além desses pontos, nos quais as sequências de sílaba forte seguida de duas fracas surgem uma após a outra, há várias outras repetições ‘ilhadas’ da sequência – o que, em outro poema, talvez não fosse significativo, porém em um poema que traz tantas sequências do tipo a recorrência adensa, parece-me, o nível rítmico da tonicidade silábica (por exemplo, na sequência isolada em “*Wir Geretteten*”, ou nas três ocorrências ilhadas no verso “**L**ange bevor man **u**nseren *Leib* **r**ettete”).

Quanto ao nível das sequências semântico-sintáticas de maior porte, interpreto no poema de Sachs algumas repetições de sequências frasais completas e também algumas repetições de estruturas sintáticas – quanto a estas, parecem-me especialmente significativas (apesar de não serem as únicas) as repetições sintáticas que, nos mecanismos poéticos, podem ser entendidas como *parallelismus membrorum* de tipo “synthetic” ou “constructive” (cf. LOWTH 1778: xvii-xviii) na nomenclatura proposta por Lowth. Não é coincidência que uma autora tão ligada ao texto da *Tanakh* utilize de modo tão frutífero em seus próprios poemas essas estruturas. Exemplos dessas recorrências de estrutura seriam a sequência de versos “Zeigt uns langsam eure Sonne”, “Führt uns von Stern zu Stern im Schritt” e “Laßt uns das Leben leise wieder lernen” (início de verso com verbo no imperativo conjugado na segunda pessoa do plural + uns); ou ainda a

sequência de versos “Wir drücken eure Hand” e “Wir erkennen euer Auge” (wir + verbo conjugado na primeira pessoa do plural + euer [declinado] + substantivo).

Quanto às repetições de sequências frasais inteiras, tomemos como exemplo “Wir Geretteteten” (cinco vezes no poema todo), “bitten euch” (duas vezes), “es könnte sein” (duas vezes consecutivas).

Em meu processo tradutório, busquei criar níveis rítmicos com ocorrências de repetição análogas às que descrevi acima nos três níveis rítmicos (que considero) mais significativos em “Chor der Geretteteten” (em minha tradução: “Coro dos salvos”). Minha proposta tradutória para o poema de Sachs é a seguinte (trazendo aqui o poema todo, ou seja, também os nove versos já traduzidos e analisados no subcapítulo 1.3.1):

NÓS, OS SALVOS,
De cujos ocos ossos a Morte já talhou suas flautas,
Em cujos tendões a Morte já tocou seu arco —
Soa ainda o clamor dos nossos corpos
Com sua música mutilada.
Nós, os salvos,
Pendem ainda as cordas com nós para os nossos pescoços
No céu azul ante nós —
Enchem-se ainda as ampulhetas com o nosso gotejante sangue.
Nós, os salvos,
Devoram-nos ainda os vermes do medo.
Nossas estrelas jazem enterradas na poeira.
Nós, os salvos,
Vos suplicamos:
Mostrai-nos devagar vosso sol.
Guiai-nos passo a passo de estrela em estrela.
Fazei-nos aprender de novo, aos poucos, a vida.
Do contrário, um cantar de pássaro,
O encher-se do balde na fonte
Poderiam reabrir nossas mal cicatrizadas dores
E nos varrer para longe —
Nós vos suplicamos:
Não nos mostreis ainda um cão que possa morder —
Pode ser, pode ser
Que viremos pó —
Que viremos pó bem debaixo dos vossos olhos.
O que é que mantém unidos nossos fios?
Nós, os que tornamo-nos sem fôlego,
Cuja alma fugiu da meia-noite para junto d’Ele
Muito antes que o corpo nosso fosse salvo
Na Arca do Instante.
Nós, os salvos,
Nós apertamos vossa mão,
Nós reconhecemos vosso olhar —
No entanto, só o adeus nos mantém ainda unidos,
O adeus em meio ao pó
Nos mantém a vós unidos.

Como afirmado anteriormente, interpreto no poema de Sachs um nível rítmico dos fonemas discreto, que se concentra em repetições específicas em pontos específicos do

poema, repetições essas que *não* se sustentam por muitos versos. Por isso tentei criar em minha tradução repetições fonemáticas como “**j**azem enterradas”, “**v**osso sol”, “de **n**ovo, aos **p**oucos, a vida”, “Do **c**ontrário, um cantar de **p**ássaro”, “**n**ossas mal cicatrizadas”, “Que viremos **pó** bem debaixo dos **v**ossos olhos” (as três repetições de /ɔ/, as cinco repetições de /u/ e as três repetições de /e/) e “ao **pó** / Nos mantém a **vós** unidos” (as duas repetições de /ɔ/ e as duas repetições de /u/).

Em relação ao nível rítmico das tonicidades silábicas, tentei criar regularidades análogas às que entendo no poema de Sachs, ainda que tenha em muitos momentos me servido de sequências diferentes (por exemplo, sequência de sílaba fraca e sílaba forte, e não a sequência tão frequente em Sachs de sílaba forte seguida de duas fracas), *porque a regularidade e a quebra de regularidade me parecem, em si, o ponto importante desse nível rítmico em Sachs*, e não a sequência específica usada. Criando e quebrando regularidades na distribuição das sílabas fortes e fracas, parece-me que a missão já se cumpre na “música mutilada” (“*verstümmelten Musik*”) do “Coro dos salvos” (apesar de os fragmentos de sequências métricas remeterem, no poema de Sachs, à estrutura do dístico elegíaco, o que não ocorre em minha tradução). Destaco do verso dez em diante, por exemplo, os trechos que misturam sequências de sílaba fraca seguida de forte com sequências de duas sílabas fracas seguidas de forte (“**F**azei-nos aprender de **n**ovo, aos **p**oucos, a **v**ida”, “ O **e**ncher-se do **b**alde na **f**onte”, “**G**uaii-nos **p**asso a **p**asso de **e**strela em **e**strela”, “O que é que **m**antém **u**nidos **n**ossos **f**ios?”); os trechos com sequência de sílaba forte seguida de fraca (“**N**ós, os **s**alvos”); ou ainda os trechos totalmente organizados em sequências de sílaba fraca seguida de sílaba forte (“O **a**deus em **m**eiio ao **pó**”). Somem-se a esses exemplos as outras ocorrências dessas sequências silábicas ilhadas no decorrer do poema, e que, somadas às sequências mais regulares apontadas acima, acabam fortalecendo também o nível rítmico. Além disso, importa lembrar também os exemplos já apontados nos primeiros nove versos do poema (no capítulo um), trecho no qual o nível rítmico de tonicidade silábica de minha tradução ficou ainda mais marcado.

No nível das sequências semântico-sintáticas de maior porte, tentei criar do décimo verso em diante estruturas sintáticas que se repetissem algumas vezes ou que ao menos se assemelhassem umas às outras, como nos versos consecutivos que se iniciam com verbos no imperativo, com a mesma conjugação e seguidas de “nos” (“*Mostrai-nos devagar vosso sol*”, “*Guiiai-nos passo a passo de estrela em estrela*” e “*Fazei-nos aprender de novo, aos poucos, a vida*”); nos trechos consecutivos de artigo seguido de verbo

substantivado e da preposição “de” (“um cantar de pássaro” e “O encher-se do balde na fonte”); os versos consecutivos de “nós” seguido de verbo na primeira pessoa do plural, “vosso” (com concordância) e substantivo (“Nós apertamos vossa mão” e “Nós reconhecemos vosso olhar”); ou ainda as duas orações cujas estruturas sintáticas parecem uma espécie de variação uma da outra (“o adeus nos mantém ainda unidos / O adeus em meio ao pó / Nos mantém a vós unidos”).

Ainda no nível das sequências semântico-sintáticas de maior porte, tentei criar algumas repetições completas, como a de “nós, os salvos” (cinco vezes ao longo do poema), “vos suplicamos” (duas vezes), “pode ser” (duas vezes consecutivas), “que viremos pó” (duas vezes).

O poema “Coro dos salvos” de Nelly Sachs é desses textos tão cheios de repetições em tantas dimensões textuais (textos que parecem ‘encantatórios’ ou ‘hipnóticos’) que acabam tornando ainda mais claras as possibilidades criativas do trabalho tradutório com a configuração rítmica de um texto: por não se tratar de poema de metro regular (apesar dos *trechos* de metro regular), imagino que haveria uma tendência significativa a traduzi-lo sem atenção a qualquer coisa que não fosse seu aspecto semântico; no entanto, traduzir um poema ritmicamente tão denso quanto “Coro dos salvos” atentando *apenas* para o aspecto semântico seria, parece-me, criar paráfrase dos sentidos do poema, não tradução (o que, diga-se de passagem, até poderia cumprir um interesse didático em determinadas situações). A afirmação acima perde sentido, é claro, se determinado sujeito defender que não interpreta nenhuma instância de repetição linguística no poema de Sachs, o que me parece muito improvável.

3.7. “Früher Mittag” – Ingeborg Bachmann (1926-1973)

Ingeborg Bachmann (1926-1973) foi uma poeta, ficcionista, dramaturga, tradutora, libretista e ensaísta austríaca.

A força de sua obra literária se impôs cedo e de modo duradouro: antes mesmo de completar 30 anos de idade, a autora já riscava, estelar, o céu da literatura germanófona ao receber o prestigiadíssimo Prêmio Literário do *Grupo 47* em 1953 (provavelmente o mais relevante [e seletivo] agrupamento literário do pós-guerra); ao figurar na capa do jornal *Der Spiegel* (em 1954, no qual seus poemas são chamados de as “novas *Elegias Romanas*” em referência a Goethe²⁴⁰ [cf. HÖLLER 2001: 75]); e ao ganhar de assalto com seus poemas, de modo quase unânime, a admiração literária de parte significativa dos críticos em atividade. Ao longo dos anos seguintes, tal presença magnética entre os nomes mais admirados da literatura germanófona se ampliou com a publicação de contos e de romances que, embora recebidos de modo muito mais hesitante do que os poemas²⁴¹, levaram sua escrita a espaços inauditos de experimentação e de reflexão, inclusive no que diz respeito, por exemplo, às investigações do que significaria ser uma mulher em meio a uma sociedade de arraigada estrutura patriarcal (penso, por exemplo, no romance experimental *Malina* [1971] ou no volume de textos ficcionais *Simultan* [1972]²⁴²). Em

²⁴⁰ Vide subcapítulo “3.4. “Fünfte römische Elegie” – Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)”.

²⁴¹ É hoje já muito conhecida a afirmação francamente machista do crítico Marcel Reich-Ranicki (1920-2013) em 1972 – crítico literário que muito divulgou e louvou os *poemas* da autora apenas, mas que a considerava, na prosa, uma “poeta perdida [ou ‘caída’]” (“gefallene Lyrikerin” [REICH-RANICKI apud ALBRECHT, GÖTSCHE 2020: 14]). O crítico escreveu em 1972 sobre o livro *Simultan* (volume de textos ficcionais, em prosa) de Bachmann o que se segue: “Leitura para aquelas senhoras que folheiam revistinhas no cabeleireiro ou na sala de espera do dentista” (“Lesestof für jene Damen, die beim Friseur oder im Wartezimmer des Zahnarztes in Illustrierten blättern”) (REICH-RANICKI, Marcel. “Am liebsten beim Friseur”. In: *Die Zeit*, 29 de setembro de 1972. Disponível em: <https://www.zeit.de/1972/39/am-liebsten-beim-friseur/komplettansicht> [acesso em 5 de outubro de 2021]).

²⁴² A própria autora traça ligações desse tipo entre suas obras, chegando a afirmar que *Malina* (romance experimental a partir da voz de uma narradora ‘dupla’, que é parte o personagem Malina e parte uma voz feminina sem nome) era o livro que ela sabia que precisava escrever, mas que até então ainda não sabia *como* escrever, *como* lhe dar forma; e afirma que notou já muito cedo que “[antes] só [podia] narrar a partir de uma posição masculina”, até que começou a se perguntar “mas por quê?”: “Für mich ist das eine der ältesten, wenn auch fast verschütteten Erinnerungen: daß ich immer gewußt habe, ich muß dieses Buch schreiben – schon sehr früh, noch während ich Gedichte geschrieben habe. [...] Daß ich nur von einer männlichen Position aus erzählen kann. Aber ich habe mich of gefragt: warum eigentlich? Ich habe es nicht

poucas palavras, Bachmann foi ainda em vida – em seus pouco menos de 50 anos, até o trágico incêndio que a vitimou em 1973 no próprio quarto, em Roma – tida como uma das mais significativas “representante[s] da nova literatura em língua alemã” (HÖLLER 2001: 74). Recebeu, entre outros, o Prêmio da Crítica Alemã (1961), o Prêmio Georg Büchner (1964) e o Grande Prêmio Nacional Austríaco (1968).

Em seus 25 anos de publicação literária – datariam de 1948 as primeiras publicações de poemas seus em jornais austríacos, apesar de haver manuscritos da autora já de 1942 ou 1943 (cf. BACHMANN 2016) –, Bachmann cria uma obra impressionante em muitos sentidos, entre eles o sentido da multiplicidade de gêneros textuais já indicada acima. Essas muitas possibilidades literárias da obra de Bachmann exigem, no entanto, ferramentas específicas de análise, ferramentas frequentemente (mas não necessariamente) diferentes entre um gênero textual e outro (se isso é verdade para qualquer autor que escreveu em gêneros textuais diversos, parece-me que em Bachmann a amplitude excepcional de seu trabalho – de poesia a libretos de ópera, passando por ensaios, contos, romances, uma tese de doutorado em torno de Heidegger, palestras, peças radiofônicas e assim por diante – torna essa necessidade mais marcada ainda²⁴³). Por isso – e porque meu objeto de análise e tradução neste subcapítulo é o poema “Früher Mittag” – escolho me limitar aos aspectos específicos da escrita de Bachmann relacionados ao volume de poemas *Die gestundete Zeit* (1953), ao qual “Früher Mittag” pertence. Sugiro ao leitor (que fale alemão) interessado na obra de Ingeborg Bachmann como um todo a leitura de quatro livros especialmente bem-acabados: o recente *Bachmann-Handbuch* (na segunda edição ampliada, publicada em 2020) organizado por Monika Albrecht e Dirk Göttsche e publicado pela editora Metzler; o também muito recente “*Sie war; sie wurde; sie wurde nichts.*”: *Weiblichkeit, Trauma und Suizid in Texten von Arthur Schnitzler, Ingeborg Bachmann und Peter Handke* de Simone Klapper, publicado pela Königshausen & Neumann em 2020; o livro *Ingeborg Bachmann* de Hans Höller, publicado pela editora

verstanden, auch in den Erzählungen nicht, warum ich so oft das männliche Ich nehmen mußte” (BACHMANN apud HÖLLER 2020: 78; [“Esta é para mim uma das mais antigas lembranças, já quase soterrada: que eu sempre soube que precisava escrever este livro – isso já bem cedo, quando eu ainda escrevia poemas. [...] [eu achava antes] Que eu só posso narrar a partir de uma posição masculina. No entanto, eu me perguntava muitas vezes: mas por quê? Eu não entendia, nem mesmo nas [primeiras] narrativas, o porquê de que eu precisar usar tão frequentemente o Eu masculino”]).

²⁴³ Leve-se em conta, ainda, que a morte precoce da autora resultou em uma infinidade de manuscritos não terminados, em um espólio que chega a 6.000 páginas – entre eles *Todesarten (Modos de morte)*, o complexo literário no qual a autora trabalhava há anos, formado por vários romances e contos que se ligariam entre si como uma *La comédie humaine* balzaquiana: através de personagens que ressurgem em várias das obras, cidades que aparecem em várias obras e questões histórico-político-literárias trabalhadas em várias obras.

Rowohlt em 2001; e, ainda, o *Ingeborg Bachmann* de Kurt Bartsch, publicado pela Metzler em 1988.

O livro de poemas *Die gestundete Zeit* (1953) é o primeiro livro publicado por Bachmann, quando a autora contava ainda 27 anos – e já nasce ‘coroadado’, de alguma forma, porque é publicado após a autora receber o exigente Prêmio Literário do Grupo 47.

Nascidos do e no opressivo ambiente do pós-guerra, os poemas de *Die gestundete Zeit* (algumas das opções em português seriam, por exemplo, *O tempo postergado* [minha], *O tempo adiado* [Claudia Cavalcanti], *O tempo aprazado* [Judite Berkemeier e João Barrento]) foram entendidos, já nas primeiras leituras críticas, como poemas paradigmáticos do seu tempo. Talvez ‘tensionado’ seja o adjetivo mais adequado para descrever o livro: são tensionadas as estruturas líricas tradicionais da poesia germanófona (a estrutura da balada [*Ballade*] do Romantismo, acima de tudo) com estruturas fragmentadas e fragmentárias modernas; são tensionadas as esperanças de recomeço do pós-guerra com a sombria constatação da(s) continuidade(s) do horror; são tensionadas imagens idílicas com imagens da destruição (ainda em curso, talvez, apesar de mais discreta) da guerra; são, enfim, tensionadas as utopias (políticas, sociais, culturais, linguísticas) com o desalento frente às (muitas e em muitos níveis) opressões.

Nos pares antitéticos mencionados acima, nenhum elemento vence o outro: as tensões (ou melhor, a não resolução dessas tensões) se mantêm e criam o ambiente angustiante, sombrio, abafado nos quais os poemas se desdobram – ambiente bastante similar, parece-me, àquele que Hans Höller (a partir de Peter Rühmkorf [1929-2008]) descreve ao afirmar que o final da década de 40 e o início da década de 50 pareciam um ‘período entreguerras’ (cf. HÖLLER 2020: 75), tão certa (e próxima) parecia, na época, uma Terceira Guerra Mundial. Essa semelhança não ‘responde’ ou ‘soluciona’ o livro – que, como todo bom livro, oferece múltiplas (e às vezes opostas) entradas –, mas certamente colabora com um elemento relevante para sua leitura como obra profundamente arraigada em seu tempo. Em outro texto, Höller resume que *Die gestundete Zeit* seria bastante representativo dos “temas literários no início dos anos cinquenta: a chance não aproveitada de um novo começo para a sociedade, o ameaçador ‘ainda’ e ‘de novo’” (HÖLLER 2001: 77).

Outro elemento que me parece central em *Die gestundete Zeit* é o forte eco de outros autores (vivos e mortos), cujas vozes por vezes surgem em citações literais, por vezes em formulações ligeiramente modificadas, por vezes em simples semelhança frasal.

São ecos que, frente ao tema constante da ruína na poesia de Bachmann (e de parte de seus contemporâneos) e também frente à sua presença frequentemente subliminar ou indistinta no livro da autora, podem ser entendidos como fragmentos ou destroços da tradição lírica e da tradição (supostamente) humanista europeias, tradições atacadas de frente pelo horror das duas Guerras Mundiais. Hans Höller fala, acerca disso, na “polifonia” (cf. IDEM: 71) de *Die gestundete Zeit*, e menciona ecos especialmente marcantes de autoras e autores como Dostoiévski (1821-1881), Rilke (1875-1926), Nelly Sachs (1891-1970), Paul Celan (1920-1970) e Ilse Aichinger (1921-2016) (cf. IBIDEM), por exemplo.

Tendo em mente as tensões ‘tradição-modernidade’ e os ecos fragmentários mencionados acima, não é difícil entender a concisa formulação de Dieter Burdorf, que descreve a poesia de Bachmann como “uma nova forma – multiplamente fragmentada, histórica e poetologicamente consciente – de poesia da natureza [Naturlyrik]” (BURDORF 2015b: 117) e segue afirmando que essa nova e fragmentária poesia da natureza em Bachmann não teme nem mesmo se metamorfosear em uma linguagem de “tom elevado” (IDEM) – o que, em meio a certa poesia do pós-guerra programaticamente afim à linguagem cotidiana, representava grande ousadia.

A noção de *historicidade* nos poemas de Bachmann – mencionada acima por Burdorf, mas também por Höller – é apontada com frequência na bibliografia referente à autora. Há aparentemente uma consciência história no Eu articulado nos poemas: já não se trata – como em certa parte da lírica ocidental anterior – de um Eu atemporal ou universal, alheio ao tempo *do qual* fala; trata-se, isso sim, de um Eu profundamente arraigado em um tempo de crise coletiva. Sobre a profunda historicidade do Eu articulado na poesia de Bachmann, a autora Ruxandra Chișe afirma que esse Eu “incorpora uma instância que, devido à realidade história do pós-guerra imediato” lida constantemente com o “desconhecido” (ou “alheio” ou “estrangeiro” [des Fremden]) no processo de se desenvolver e intensificar como um Eu de seu tempo (cf. CHIȘE 2017: 9).

O Eu articulado historicamente marcado nos poemas de Bachmann – de modo mais frisado ainda em *Die gestundete Zeit* – é, enfim, um Eu que perambula entre os *escombros* de um projeto coletivo de humanidade²⁴⁴. A noção de ‘escombros’ me parece

²⁴⁴ Monika Albrecht e Dirk Götsche apontam que, apesar de rechaçar concretamente a história política de exploração daquilo que fora o Império Austro-Húngaro, Bachmann se apoia ao longo de toda a vida sobre a *utopia* de um (nunca concretizado) espaço vibrante no qual línguas, culturas e histórias conviveriam e se influenciaram em harmonia. “Diesen Kärntner Grenzraum [Obervellach bei Hermagor im Gailtal im Dreiländereck Österreich – Italien – Slowenien], in dem Deutsche und Slowenen zusammenleben, hat

ser o motor do livro *Die gestundete Zeit*, deduzível já de seu título: o luto por um projeto de tempo utópico para o qual (ainda) não é tempo – e, mais ainda, o terror de que talvez nunca seja o tempo desse tempo. Ou seja, os escombros do passado e (já) os escombros do futuro.

Passemos, enfim, à leitura e à análise do poema de *Die gestundete Zeit* que traduzo no presente capítulo, “Früher Mittag”:

Früher Mittag

Still grünt die Linde im eröffneten Sommer,
weit aus den Städten gerückt, flirrt
der mattglänzende Tagmond. Schon ist Mittag,
schon regt sich im Brunnen der Strahl,
schon hebt sich unter den Scherben
des Märchenvogels geschundener Flügel,
und die vom Steinwurf entstellte Hand
sinkt ins erwachende Korn.

Wo Deutschlands Himmel die Erde schwärzt,
sucht sein enthaupteter Engel ein Grab für den Haß
und reicht dir die Schüssel des Herzens.

Eine Handvoll Schmerz verliert sich über den Hügel.

Sieben Jahre später
fällt es dir wieder ein,
am Brunnen vor dem Tore,
blick nicht zu tief hinein,
die Augen gehen dir über.

Sieben Jahre später,
in einem Totenhaus,
trinken die Henker von gestern
den goldenen Becher aus.
Die Augen täten dir sinken.

Schon ist Mittag, in der Asche
krümmt sich das Eisen, auf den Dorn
ist die Fahne gehißt, und auf den Felsen
uralten Traums bleibt fortan
der Adler geschmiedet.

Nur die Hoffnung kauert erblindet im Licht.

Lös ihr die Fessel, führ sie
die Halde herab, leg ihr

Bachmann später in der Nachfolge von Robert Musils utopischem ›Kakanien‹ als Inbegriff eines gewaltfreien Miteinanders der Völker mythisiert, als »ein Stück echtes, kaum realisiertes Österreich [...], eine Welt, in der viele Sprachen gesprochen werden und viele Grenzen verlaufen« (ALBRECHT, GÖTTSCHE 2020: 3; [“Essa região de fronteira da Caríntia [Obervellach em Hermagor, no vale Gail, na fronteira tripla entre Áustria – Itália – Eslovênia] na qual a língua alemã e a língua eslovena convivem foi, mais tarde, mitificada por Bachmann à maneira da ‘Cacânia’ utópica de Robert Musil como símbolo de uma coexistência pacífica entre os povos, como “uma parte de uma Áustria verdadeira, raramente realizada [...], um mundo no qual diversas línguas são faladas e cruzam diversas fronteiras”]).

die Hand auf das Aug, daß sie
kein Schatten versengt!

Wo Deutschlands Erde den Himmel schwärzt,
sucht die Wolke nach Worten und füllt den Krater mit
Schweigen,
eh sie der Sommer im schütterten Regen vernimmt.

Das Unsägliche geht, leise gesagt, übers Land:
schon ist Mittag.
(BACHMANN 2016: 58)

Apresentado publicamente pela primeira vez em 3 de novembro de 1952 na emissora NWDR (Nordwestdeutsche Rundfunk) (cf. BACHMANN 2016: 213) – ou seja, no ano anterior à publicação em livro –, o poema “Früher Mittag” acima reproduzido pode ser lido como poema exemplar daquilo que Bachmann realiza em sua primeira obra, ou seja, os elementos mais significativos de sua poesia do início da década de cinquenta podem ser encontrados, parece-me, nesse poema, como pretendo demonstrar nas próximas páginas.

Desde o primeiro verso – “Still grünt die Linde im eröffneten Sommer” – surge com grande força o cenário de idílio que marcara parte significativa da lírica germanófona até então: a “tília”, o “verão”, o “verdejar”, “silenciosamente” são vocábulos conhecidos de qualquer um que tenha lido de baladas românticas germanófonas do século XIX a poemas de Walther von der Vogelweide (1170-1230). Os encontros de sons consonantais no nível rítmico dos fonemas da primeira estrofe (a repetição obsessiva de oclusivas como /t/, /d/, /k/ e /g/) parecem dar vida a esse ambiente rústico – “muito distante das cidades” – do início do poema, e me parece quase possível ouvir insetos e o farfalhar da grama nas aliterações acima mencionadas²⁴⁵.

Até pelo menos o quarto verso se amplia o idílio pintado no primeiro verso – “muito distante das cidades”, “fonte” (ou “poço”), “jorro”, apesar de a imagem da “lua diurna” (“Tagmond”) tanger brevemente uma corda dissonante, mas discreta, reforçada talvez pelos *enjambements* ou pela estranha distribuição de sílabas fortes no nível rítmico da tonicidade silábica (estranha porque *permite* [mas não obriga] a leitura de diversos choques entre sílabas fortes vizinhas [“**Still grünt**”, “**mattglänzende**”, “**schon regt**”, “**schon hebt**”]); no entanto, por ora não há nada ainda muito chamativo, pode-se apenas

²⁴⁵ Quase desnecessário lembrar (outra vez) que recorrências de fonemas e sequências métricas *não têm, por si, ‘significado’*. Assim, um jambo ou um anapesto não representa sempre o sereno, do mesmo modo que a aparente irregularidade métrica não representa sempre o tétrico ou sequências de fonemas plosivos não representam sempre uma dissonância ou o ‘som de insetos’. Qualquer sequência métrica e fonemática só ganha significado a partir dos elementos semânticos.

intuir fracos indícios de algo que começa a atrapalhar o tom puramente cantábile que as primeiras palavras do poema pareciam anunciar em seu campo semântico.

A partir do quinto verso (com os “cacos”) e principalmente do macabro sexto verso (“a asa mutilada do pássaro dos contos de fadas”), no entanto, o idílio começa bruscamente a se transformar em uma espécie de pesadelo (com sua “mão que uma pedrada deformou” e que “afunda no trigo a despertar-se”; ou então, no parágrafo seguinte, o “anjo decapitado” do “céu da Alemanha”).

A contaminação progressiva do idílio na primeira estrofe dá o tom do restante do poema, que constantemente retoma elementos da tradição lírica e constantemente os infecta, os suja, os mutila; de modo que o horror se torne, assim, ainda mais patente pela proximidade e pelo contraste com uma certa noção de inocência perdida. É possível pensar que, nessa primeira estrofe do poema, consegue-se dar corpo linguístico ao conturbado sentimento de reconstrução moral e de embate com seu passado que pareciam correr as sociedades alemã e austríaca (como lemos bem mais abaixo, no penúltimo verso do poema, “Das Unsägliche geht, leise gesagt, übers Land”) – processo de reconstrução que, como se verá mais adiante, não se dá absolutamente de modo sossegado (e talvez nem se dê de modo algum, apesar de sua urgência).

Seguindo nossa leitura do poema, parece-me possível afirmar, acerca do nível rítmico da tonicidade silábica da segunda e da terceira estrofes, que alguns ensaios de sequências métricas regulares tentam alçar voo – como o pássaro do conto de fadas (“Märchenvogel”), descrito na estrofe anterior –, mas sempre engolidos por imagens ou por choques métricos mais rudes ou, vendo de modo contrário, mas com o mesmo efeito, como se estruturas regulares tentassem sem sucesso suavizar as mais rudes, irregulares (“Wo **Deutschlands Himmel** die **Erde schwärzt**, / **sucht** sein **enthaupteter Engel** ein **Grab** für den **Haß** / und **reicht dir** die **Schüssel** des **Herzens**. // **Eine Hand** voll **Schmerz** **verliert** sich **über** den **Hügel**”). Há, de qualquer forma, padrões métricos mais regulares na segunda e na terceira estrofes do que na primeira, como se pode ver acima, mas mesmo assim as regularidades não se mantêm, não ‘alçam voo’. É como se a realidade não concedesse ao otimismo qualquer chance de vitória: como se verá nas estrofes seguintes, “sete anos mais tarde” (“sieben Jahre später”) ainda não há, de fato e num sentido profundo, muita coisa que tenha mudado no cenário tétrico apontado no poema, já que passados os sete anos (após a guerra, claro, se o poema é de 1952) os “algozes de ontem” (“Henker von gestern”) ainda bebem em “cálices dourados” (“goldene[n] Becher”).

Sobre esse sombrio “céu da Alemanha” (“Deutschlands Himmel”) que turva o idílio (e que, como sugiro acima, parece trazer suas tensões para o campo métrico, para o nível rítmico da tonicidade silábica), escreveu Höller o que se segue:

Der dunkle Schatten, Ende 1945 bei ihr noch ein Bild für das einsame Dichter-Ich im Banne der Kunst, verwandelt sich nun in die dunkle Wolke, die über der Trümmerlandschaft von Nachkriegsdeutschland steht, und der schütterer Regen wird zum Bild eines Sprechens, das die lastende Vergangenheit der gesellschaftlichen Kommunikation zugänglich macht: *Wo Deutschlands Erde den Himmel schwärzt / sucht die Wolke nach Worten und füllt den Krater mit Schweigen, / eh sie der Sommer im schütterer Regen vernimmt. // Das Unsägliche geht, leise gesagt, übers Land: schon ist Mittag.* (*Früher Mittag*, 1953). (HÖLLER 2001: 60)²⁴⁶

Como Höller afirma acima, a “nuvem sombria” que, do céu alemão, escurece a terra (“Wo Deutschlands Himmel die Erde schwärzt”) já não pode passar pelo idílio, a menos que esse idílio seja atualizado aqui como “paisagem de escombros”. É isso o que, parece-me, a primeira estrofe de “Früher Mittag” cria – o idílio de escombros possível.

A autora Marion Schmaus aponta, retomando Manfred Pfister, que a relação da poesia de Bachmann com a tradição lírica dos séculos XVIII e XIX se dá através da “dialogicidade” (“Dialogizität” [PFISTER apud SCHMAUS 2020: 317]) ou intertextualidade constantes, porém de modo que esse texto ‘citado’ seja posto em “tensão semântica e ideológica” (IDEM) com o texto que o cita. Schmaus retoma em seu trabalho falas da própria Ingeborg Bachmann, segundo a qual, por exemplo, as “imagens antigas” (BACHMANN apud IBIDEM) encontradas em autores dos séculos anteriores, como Mörke ou Goethe, *já não podiam ser utilizadas* (“[dass man die alten Bilder] nicht mehr verwenden darf” [BACHMANN apud SCHMAUS 2020: 312], pois nas bocas modernas elas seriam falsas (“weil sie sich in unserem Mund unwahr ausnehmen würden” [IDEM]); e que por isso seria necessário encontrar formulações adequadas a nosso tempo (cf. IBIDEM). Marion Schmaus comenta, então, a afirmação de Bachmann:

Idealtypisch lässt sich die ideologische Spannung zur Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts mit dem Kontrast einer alten, schönen Kunstform, die mit Autoren wie Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Hölderlin und Novalis (Friedrich von Hardenberg) aufgerufen wird, **und einer modernen, nicht-mehr-schönen Kunst beschreiben, die sich selbst im Erfahrungsraum des Post-Holocaust verortet**. Das Aufreißen dieser historischen **Kluf kann anhand der Auseinandersetzung mit Goethes Ballade *Der König in Tule* in Bachmanns Gedicht *Früher Mittag* veranschaulicht werden**. Das Motiv des Festmahls wird sarkastisch entstellt und weist auf die »unheimliche Kontinuität

²⁴⁶ (“A escura sombra – que no final de 1945 ainda era na obra [de Bachmann] um símbolo do Eu-Poeta solitário, sob os encantos da arte – se transforma, agora, na escura nuvem que está sobre a paisagem de destroços da Alemanha do pós-guerra; e a chuva fina se torna símbolo de uma falar que possibilita a comunicação, como sociedade, acerca do passado opressivo: *Lá onde a terra da Alemanha obscurece o céu, / a nuvem está à busca de palavras e preenche a cratera com mudez / antes que o verão a interrogue em chuva rala. // O indizível escorre pelo país, dito baixinho: / já é meio-dia.* (*Meio-dia cedo*, 1953).”)

zwischen der edelklassischen Vergangenheit und der bedrohlichen Gegenwart« (Mosès 1997, 200). In *Malina* verkehrt sich das Vorhaben, in Zitation romantischer Utopien ein schönes Buch zu schreiben, unversehens in ein »Buch über die Hölle« (TKA 3.1, 505). (SCHMAUS 2020: 317; grifo meu)²⁴⁷

Como Schmaus afirma acima, seria necessário encontrar uma arte que não fosse mais expressão das ‘belas artes’, e sim, concretamente, de uma *não mais* bela arte (“nicht-mehr-schönen Kunst” [IDEM]) decisivamente enraizada no mundo posterior à Shoah.

Apesar da relação de “Früher Mittag” se dar de modo geral com toda uma tradição de baladas germanófonas, a balada “Der König in Thule” de Goethe é, como mencionado acima por Schmaus, o texto ao qual a referência no poema de Bachmann é mais direta; acompanhado de perto por “Der Lindenbaum” de Wilhelm Müller (1794-1827), de onde surge o verso “Am Brunnen vor dem Tore” (verso talvez ainda impregnado, em Bachmann, da famosíssima versão musicada por Franz Schubert [1797-1828], versão mais conhecida do que o próprio poema) (cf. HÖLLER 2020: 76). Parece-me que grande parte da tensão do poema de Bachmann nasce da criação não apenas de referências semânticas à tradição lírica germanófona, mas também de referências *estruturais* a tal tradição, seja na utilização de estruturas métricas a ela profundamente associadas ou na utilização de formulações sintáticas análogas às que nela encontramos. Nisso se torna exemplar a relação entre o poema de Bachmann, o “Der König in Thule” de Goethe e o “Der Lindenbaum” de Müller e Schubert.

Vejamos abaixo, por exemplo, o que parece ocorrer no nível rítmico da tonicidade silábica da quarta e da quinta estrofes de “Früher Mittag” – provavelmente as duas estrofes mais analisadas da ampla bibliografia hoje disponível sobre o poema. Pela ligação forte entre as duas estrofes e pelo contraste delas com o restante do poema, parece-me (como a boa parte da bibliografia acerca de “Früher Mittag” [cf. SCHMAUS 2020: 312; cf. HÖLLER 2020: 76; cf. BARTSCH 1988: 55]) que elas funcionam como refrãos de baladas germanófonas tradicionais, como procuro apontar a seguir de modo mais detido:

[...]
Sieben Jahre später

²⁴⁷ (“De modo esquematizado, é possível descrever a tensão ideológica [da literatura do século 20] em relação à literatura dos séculos 18 e 19 a partir do contraste entre a forma artística antiga, bela (ligada a autores como Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Hölderlin e Novalis (Friedrich von Hardenberg)) e a arte moderna, já-nada-bela (que situa a si mesma no âmbito das experiências pós-Holocausto). O escancaramento desse abismo histórico pode ser demonstrado através confronto com a balada de Goethe, *O rei de Tule*, dentro do poema *Meio-dia cedo* [*Früher Mittag*] de Bachmann. O tema do banquete é sarcasticamente deturpado [no poema de Bachmann] e se aponta a “assustadora continuidade entre o passado clássico, nobre, e o presente ameaçador” (Mosès 1997, 200). Em *Malina* [romance de Bachmann], transforma-se inesperadamente o propósito de se escrever um belo livro com citações de utopias românticas em um [novo propósito de se escrever um] “livro sobre o inferno” (TKA 3.1, 505)”)

fällt es dir wieder ein,
am Brunnen vor dem Tore,
blick nicht zu tief hinein,
die Augen gehen dir über.

Sieben Jahre später,
in einem Totenhaus,
trinken die Henker von gestern
den goldenen Becher aus.
Die Augen täten dir sinken.
[...]

Na quarta e na quinta estrofes me parece haver uma mudança brusca no nível da tonicidade silábica, que condiz com a mudança de tom do poema como um todo: os versos de tamanhos irregulares das estrofes anteriores (com versos menos ou mais metricamente regulares, como já apontado), devedores das experimentações métricas modernas, dão agora lugar, na quarta e na quinta estrofes, a rimas soantes de final de verso (portanto com repetições no nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas) entre o segundo e o quarto versos de cada estrofe, além de repetições da frase “sieben Jahre später” (portanto no nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte), mecanismos que (somados a parte do vocabulário mobilizado) parecem trazer à mente as canções e baladas tradicionais de língua alemã, com seus casebres encantados e florestas mágicas. A realidade dura veiculada nos versos, no entanto, anuncia o que até esta estrofe só se intuía através das imagens tétricas em meio ao idílio: que nada ou pouco de fato mudou nos sete anos transcorridos (de 1945 a 1952, se trabalharmos com a hipótese da referência à Segunda Guerra Mundial e com a redação do poema em 1952, publicado em livro só no ano seguinte), ou seja, que ainda “bebem os algozes de ontem / no cálice dourado” (“trinken die Henker von gestern / den goldenen Becher aus”). Essa quebra de expectativa criada nas duas estrofes é, parece-me, um movimento quase diabólico (mas necessário) do Eu articulado no poema: oferecer lapsos do idílio perdido e em seguida tomá-los de volta. Em duas estrofes se consegue conjurar e depois envenenar o que há de mais doce na tradição poética alemã.

[...]
Sieben Jahre später
fällt es dir **wieder ein**,
am **Brunnen vor** dem **Tore**,
blick **nicht** zu **tief** hinein,
die **Augen gehen** dir **über**.

Sieben Jahre später,
in **einem Totenhaus**,
trinken die **Henker** von **gestern**
den **goldenen Becher aus**.

Die Augen täten dir sinken.
[...]

Aprofundando o que aponto acima, há nas duas estrofes vários elementos de repetição que as unem entre si e, de algum modo, as diferenciam das demais estrofes, ao modo do que ocorre nos refrãos da balada germanófona tradicional. No nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas há as rimas entre o segundo e o quarto versos de cada estrofe (como já mencionado), no nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte há a repetição completa – sintática e vocabular, portanto – da frase “sieben Jahre später” (como também já mencionado), porém também há repetição – *sintática* apenas – entre o último verso de cada estrofe (ambos iniciados com “die Augen”, seguido de um verbo conjugado [“gehen” e “täten”], depois de “dir” e de um elemento final [em uma estrofe “über”, parte do verbo divisível “übergehen”, e na estrofe seguinte “sinken”]). Em relação ao nível rítmico da tonicidade silábica, pode-se dizer que, de modo ‘espelhado’, o primeiro verso das duas estrofes é o mais curto e (obviamente, por ser a mesma frase) tem o mesmo padrão métrico em ambas; os segundos versos, já um pouco maiores, têm seis sílabas e a partir da *quarta* sílaba compartilham o padrão métrico (quarta e sexta sílabas fortes – além disso, apesar de até a terceira sílaba se organizarem metricamente de maneiras diferentes, ambos os versos têm no total três sílabas fortes); os terceiro e quarto versos têm, em cada estrofe, o mesmo número de sílabas, apesar de diferirem de uma estrofe à outra: o terceiro e o quarto versos da quinta estrofe têm uma sílaba a mais do que o terceiro e o quarto versos da quarta estrofe; por fim, os quintos versos compartilham o mesmo padrão métrico (segunda, quarta e sétima sílabas fortes) que, somado à semelhança sintática, parecem conferir aos versos um tom cantábile que soa grotescamente irônico frente ao horror descrito nas duas estrofes em questão.

Da sexta à última (décima) estrofe do poema se ampliam as dúbias imagens ‘intercontaminadas’ do idílico e do tétrico, o que me parece resultar, mais do que em qualquer representação *direta* do tétrico ou da guerra, em uma representação do *desassossego*, em uma representação da *inquietação* pelo fato de que o verdadeiramente tétrico ocorreu e ainda ocorre *sob* o idílio, fantasiado em idílio, o que o torna ainda mais perigoso. Antigos símbolos de patriotismo (a águia, a bandeira) são vistos com justa desconfiança, tomados, assim como o próprio idílio, como símbolos de perigo – lembremo-nos, por exemplo, do relato de Bachmann parcialmente citado por Marion Schmaus, segundo a qual as antigas imagens doces cultivadas por artistas como Mörike

e Goethe já não poderiam mais ser utilizadas porque, em nosso “mundo transformado”, elas seriam falsas:

“Ja, ich glaube auch, daß man die alten Bilder, wie sie etwa Mörike verwendet hat oder Goethe, [...] nicht mehr verwenden darf, weil sie sich in unserem Mund unwahr ausnehmen würden. Wir müssen wahre Sätze finden, die unserer eigenen Bewußtseinslage und dieser veränderten Welt entsprechen.” (BACHMANN apud SCHMAUS 2020: 312)²⁴⁸

No cenário de desassossego (mais do que isso, de *suspense*) construído verso a verso em “Früher Mittag”, a esperança só se torna possível se de olhos fechados para o horror que ocorreu e ocorre (“leg ihr / die Hand auf das Aug, daß sie / kein Schatten versengt!”). O não dito ou o indizível que contaminam qualquer possibilidade de idílio segue, dito baixinho, país afora, e dá notícia das terríveis noções de “ainda” e de “de novo” (cf. HÖLLER 2001: 77), da terrível noção de já ser tarde: “Das Unsägliche geht, leise gesagt, übers Land: / schon ist Mittag”.

Em minha interpretação da configuração rítmica de “Früher Mittag”, parecem-me especialmente significativos o nível rítmico da tonicidade silábica e o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte.

Em relação ao nível rítmico da tonicidade silábica, interpreto uma constante manutenção e quebra de padrões métricos no poema como um todo, o que me parece reforçar no campo métrico a tensão do campo semântico (idílio e horror) (algumas das sequências metricamente *regulares* entre as demais sequências irregulares seriam “**weit** aus den **Städten gerückt**”, “**sinkt** ins erwachende **Korn**”, “**sucht** sein **enthaupteter Engel** ein **Grab** für den **Haß**”, “**Sieben Jahre später**”, “am **Brunnen vor** dem **Tore**”, “**blick nicht** zu **tief** hinein”, “in einem **Totenhau**”, “**trinken** die **Henker** von **gestern**”, “**kauert erblindet** im **Licht**”, “**Wolke** nach **Worten** und **füllt**”, “**Sommer** im **schütter** **Regen vernimmt**”).

Em reação ao nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte, interpreto repetições completas de orações (“Schon ist Mittag”, por exemplo, que aparece três vezes, ou “Sieben Jahre später”, que aparece duas vezes), oposições semânticas (entre “Erde” e “Himmel”, por exemplo) e também semelhanças sintáticas entre orações (entre “schon regt sich im Brunnen der Strahl” e “schon hebt sich unter den Scherben”; entre

²⁴⁸ (“Sim, eu acredito que já não se possa usar [nicht mehr verwenden darf] as imagens antigas da maneira como, por exemplo, Mörike as utilizou, ou Goethe, pois em nossa boca [moderna] elas surgiriam como falsas. Nós precisamos encontrar formulações verdadeiras, que sejam adequadas ao nosso nível de consciência [do horror] e a este mundo tão mudado.”)

“Wo Deutschlands Himmel die Erde schwärzt” e “Wo Deutschlands Erde den Himmel schwärzt”; “sucht sein enthaupteter Engel ein Grab für den Haß” e “sucht die Wolke nach Worten und füllt den Krater mit / Schweigen”; “die Augen gehen dir über” e “Die Augen täten dir sinken”; “Lös ihr die Fessel”, “führ sie / die Halde herab” e “leg ihr / die Hand auf das Aug”); interpreto, ainda, a recorrência de *enjambements* principalmente na sexta e na oitava estrofes (“Schon ist Mittag, in der Asche / krümmt sich das Eisen, auf den Dorn / ist die Fahne gehißt, und auf den Felsen / uralten Traums bleibt fortan / der Adler geschmiedet” ou ainda “Lös ihr die Fessel, führ sie / die Halde herab, leg ihr / die Hand auf das Aug, daß sie / kein Schatten versengt!”).

É possível certamente interpretar repetições em outros níveis rítmicos (a repetição do fonema /a/ em “enthaupteter Engel ein Grab für den Haß”, por exemplo), mas elas me parecem pouco recorrentes e por isso pouco significativas no poema “Früher Mittag”.

Por esse motivo, em minha hierarquização particular dos níveis rítmicos de “Früher Mittag” me parecem mais significativos, como afirmado anteriormente, o nível rítmico da tonicidade silábica e o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte. A eles dois me dediquei com maior empenho em meu processo tradutório do poema de Bachmann.

Minha proposta de tradução para “Früher Mittag” é, por ora, a seguinte:

Meio-dia cedo

Serena, a tília verdeja no verão inaugurado;
bem longe das cidades, cintila o brilho fosco
da lua diurna. Já é meio-dia,
já se agita o jorro na fonte,
já se ergue de sob os destroços a asa
esfolada da ave das fábulas,
e a mão que uma pedrada deformou
mergulha no trigo a despertar-se.

Lá onde o céu da Alemanha obscurece a terra,
seu decapitado anjo procura uma tumba para o ódio
e te estende a bandeja do coração.

Um punhado de dor se perde para lá da colina.

Sete anos mais tarde
tu te lembras, de súbito,
na fonte junto ao portão;
não olhes muito fundo,
te saltariam as lágrimas.

Sete anos mais tarde,
em uma casa dos mortos
carrascos de ontem se fartam
nos mais dourados copos.

Tu baixarias os olhos.

Já é meio-dia, na cinza
o ferro se retorce, sobre o espinho
a bandeira se hasteia, e nos penhascos
de arcaicos sonhos fica acorrentada, de agora
em diante, a Águia.

Só a esperança tateia, cega, na luz.

Rebenta-lhe as algemas e a guia
para longe dos escombros e cobre
seus olhos para que sombra alguma
chamusque a esperança!

Lá onde a terra da Alemanha obscurece o céu,
a nuvem está à busca de palavras e preenche a cratera com
mudez
antes que o verão a interrogue em chuva rala.

O indizível escorre pelo país, dito baixinho:
já é meio-dia.

Tentei, em relação ao nível rítmico da tonicidade silábica de minha tradução, criar algumas sequências de regularidade na distribuição silábica, sequências essas que pretendo análogas às de Bachmann e, assim, também capazes de criar segmentos do poema que pareçam mais ‘cantáveis’ ou mais ‘líricos’. Essa oposição, no campo silábico, das sequências metricamente regulares (‘líricas’) e metricamente irregulares (desagregadoras, talvez) estaria para a oposição, no campo semântico, das imagens idílicas e das imagens grotescas. Isso não significa (nem em minha tradução, nem no poema de Bachmann) que sequências metricamente regulares ocorram apenas em sequências idílicas ou que sequências metricamente irregulares ocorram apenas em sequências grotescas; significa, isso sim, que as oposições podem ser interpretadas no poema e podem operar tanto de modo coincidente quanto não coincidente nos dois campos e, assim, colaborar cada uma a seu modo para o acúmulo progressivo de oposições e tensões no poema.

Alguns desses padrões de distribuição regular das sílabas fortes seriam, por exemplo, as sequências de sílaba forte seguida de duas fracas (como “**Lá** onde o **céu** da Alemanha”, “**anjo** procura uma **tumba**” ou “**Só** a **esperança** tateia”); as de sílaba forte seguida de fraca (como “cintila o **brilho fosco**”); mas principalmente as recorrências de sequências como as das redondilhas maior e menor lusófonas, que, apesar de não fazerem parte necessariamente do arcabouço de referências de Bachmann, podem trazer ao leitor lusófono uma discreta referência às quadras populares em redondilha que, apesar de todas as diferenças, seriam, parece-me, um paralelo interessante às baladas germanófonas (no

que diz respeito tanto às sonoridades frequentemente associadas à música quanto a uma tradição oral posteriormente adotada pelo público letrado como supostamente ‘nacional’ ou ‘idílica’). Refiro-me à frase três vezes repetida, “Já é meio-**dia**”, uma redondilha menor; assim como às redondilhas maiores (menos ou mais próximas da acentuação ideal) “na **fonte junto ao portão**”, “te **saltariam** as **lágrimas**”, “em **uma casa dos mortos**”, “**carrascos de ontem se fartam**” e “Tu **baixarias** os **olhos**”.

Como tradutor, foi-me frequente a tentação de traduzir a quarta e a quinta estrofes como redondilhas maiores ‘regulares’; porém resisti a esse impulso por julgar que no poema de Bachmann as sequências metricamente alternantes (jambos ou troqueus) são propositalmente quebradas ou ‘desreguladas’ para remeter metricamente às baladas sem, no entanto, concretizá-las (referência que se fortalece com a repetição dos versos iniciais e com a proximidade sintática dos versos finais das duas estrofes, como apontarei mais adiante). Por isso, em minha tradução apenas *alguns* dos versos da quarta e da quinta estrofes têm sete sílabas, e mesmos eles têm uma estrutura métrica ‘estranha’, de modo também que nessas estrofes se remeta às redondilhas sem exatamente concretizá-las (ou seja, no lugar das tradicionais sequências de segunda, quinta e sétima sílabas fortes [ou terceira, quinta e sétima], criei versos com uma sequência de segunda, *quarta* e sétima sílabas fortes), como já citados anteriormente: “na **fonte junto ao portão**”, “te **saltariam** as **lágrimas**”, “em **uma casa dos mortos**”, “**carrascos de ontem se fartam**” e “Tu **baixarias** os **olhos**”. Também nessa tensão entre balada e poema metricamente irregular (ou redondilha e poema metricamente irregular) julgo ver um paralelo à tensão entre idílio e horror.

Em relação ao nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte, procurei criar em minha tradução repetições de estruturas sintáticas – e, em outros momentos, repetições completas de orações – análogas às que interpreto em Bachmann. Assim, além da já citada repetição completa das orações “Já é meio-dia” (três vezes) e “Sete anos mais tarde” (duas vezes), criei em minha tradução semelhanças sintáticas nos mesmos pontos nos quais interpretei semelhanças desse tipo em Bachmann (quarto e quinto versos da primeira estrofe; primeiro verso da segunda e da nona estrofes; último verso da quarta e da quinta estrofes): “já se agita o jorro na fonte” e “já se ergue de sob os destroços a asa”; “Lá onde o céu da Alemanha obscurece a terra” e “Lá onde a terra da Alemanha obscurece o céu” (nesse caso se soma à semelhança sintática a oposição semântica entre “céu” e “terra”); e “te saltariam as lágrimas” e “Tu baixarias os olhos”; criei, ainda, *enjambements* análogos aos de Bachmann nas estrofes seis e oito.

Os dois níveis rítmicos apontados acima são, como já referido, os dois que considero mais significativos no poema de Bachmann e em minha tradução. Tentei criar, no entanto, algumas outras poucas recorrências em outros níveis rítmicos, visto que também interpreto recorrências esparsas de outros níveis no poema de Bachmann. Assim, no nível rítmico dos fonemas criei, por exemplo, repetições dos fonemas /i/ (“cintila o brilho fosco / da lua diurna”), /a/ (além de /v/) (“a asa / esfolada da ave das fábulas”), além das rimas toantes de final de verso “súbito” e “fundo”; e “mortos”, “copos” e “olhos”. Tão discretas quanto essas (quase imperceptíveis) são as repetições no nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas na *semelhança* (não morfemática, claro, e sim pseudomorfemáticas) entre algumas palavras sonoramente próximas umas das outras, como “fonte” e “fundo”; e “algemas” e “alguma”.

Por fim, se na poesia de Ingeborg Bachmann como um todo a natureza outrora idílica se torna, frequentemente, “território historicizado” (HÖLLER 2020: 75), seria possível dizer que em “Meio-dia cedo” especificamente esse mecanismo se torna ainda mais marcado. A tília, o verão, as aves, a fonte – as “imagens antigas” (“die alten Bilder” [BACHMANN apud SCHMAUS 2020: 312]) – aparentemente já não são possíveis como escape ou como idílio, contaminadas como já estão pela história – e, por consequência, pelo horror. Tornam-se, assim, objetos ou imagens de um “*novo* discurso memorialista após 1945” (HÖLLER 2020: 76; grifo meu) cujos mecanismos internos de formulação ficaram concretamente marcados nas consecutivas variantes de manuscritos para “Früher Mittag”, segundo Hans Höller (cf. IDEM).

Ingeborg Bachmann parece alcançar, em “Meio-dia cedo”, um tensionamento entre tradição e ruptura que realiza o ideal artístico formulado pela poeta anos depois em suas *Palestras de Frankfurt*: a obra de arte que se torna o difícil alimento que “estala entre os dentes” e “redesperta a fome no lugar de saciá-la” – que, enfim, redesperta as gentes para si mesmas e para a realidade:

Dieses Brot müsste zwischen den Zähnen knirschen und den Hunger wiedererwecken, ehe es ihn stillt. Und diese Poesie wird scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht sein müssen, um an den Schlaf der Menschen rühren zu können. Wir schlafen ja, sind Schläfer, aus Furcht, uns und unsere Welt wahrnehmen zu müssen. (BACHMANN 2011: 94)²⁴⁹

²⁴⁹ (“Esse pão precisaria estalar entre os dentes e redespertar a fome no lugar de saciá-la. E essa poesia precisará ser afiada de conhecimento e amarga de saudade para conseguir roçar o sono das gentes. Porque nós dormimos, somos aqueles que dormem por medo de precisarmos lidar conosco e com nosso mundo.”)

3.8. Um capítulo de *Die Liebhaberinnen* – Elfriede Jelinek (1946)

Elfriede Jelinek (1946) é uma romancista, dramaturga, poeta, libretista, ensaísta, tradutora, roteirista e organista austríaca, cuja obra literária recebeu, a partir de pelo menos meados da década de 70, simultaneamente tanto as avaliações mais negativas possíveis²⁵⁰ quanto a maior admiração possível – admiração essa concretizada no recebimento de absolutamente todos os prêmios de grande prestígio reservados a autores de língua alemã, entre eles o Prêmio Heinrich Böll da Cidade de Colônia (1986), o Prêmio de Literatura da Cidade de Viena (1989), o Prêmio de Literatura de Bremen (1996), o Prêmio Georg Büchner (1998) e, finalmente, o Prêmio Nobel de Literatura (2004).

Divido este subcapítulo da seguinte maneira: 1) em um primeiro momento, são apresentados alguns poucos (dentre os muitos) pressupostos relevantes à compreensão do projeto literário de Jelinek como um todo, o que é feito principalmente a partir dos trabalhos das pesquisadoras Marlies Janz (1995) e Brenda Bethman (2011); 2) em um segundo momento, são discutidos de maneira ainda ampla o enredo e as questões mobilizadas especificamente no romance *Die Liebhaberinnen* (três traduções possíveis do título seriam, por exemplo, *As amantes*, *As enamoradas* ou *Mulheres que amam* –

²⁵⁰ As acusações constantes de “Nestbeschmutzerin” (“profanadora/consurcadora do ninho”, uma espécie de “traidora da pátria”) direcionadas a Jelinek por setores reacionários da cultura e da política austríacas são perigosamente similares às acusações de “entartete Kunst” (“arte degenerada”) direcionadas à obra de artistas (experimentais, antinazistas e/ou considerados ‘racialmente inadequados’) durante o nacional-socialismo (cf. KERN 2008: 14-15). Jelinek afirma – em entrevista compilada pelo canal *3sat Kulturzeit* para matéria sobre o aniversário da autora – o seguinte sobre o assunto: “wenn ich also für jedes Mal, dass ich das Wort Nestbeschmutzerin gehört habe, wenn ich dafür nur 10 Schilling bekommen würde, könnte ich wirklich toll essen gehen dafür” (“se eu tivesse recebido 10 centavos por cada vez em que ouvi a expressão ‘profanadora do ninho’ [Nestbeschmutzerin], eu já poderia até ir jantar [com esse dinheiro] em algum lugar chique”) (JELINEK, Elfriede. In: “Beitrag zum Geburtstag Elfriede Jelinek” (3sat Kulturzeit), 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bNEfZGOIJvE>> (acesso em 8 de novembro de 2021). Kern registra, ainda, que nas eleições de 1995 o partido FPÖ (*Freiheitliche Partei Österreichs*, partido de extrema direita, xenofóbico e frequentemente associado a resquícios do nazismo) distribuiu cartazes nos quais Jelinek e outras figuras da cultura austríaca consideradas progressistas são nomeadas da seguinte maneira: “Lieben Sie Scholten, Jelinek, Häupl, Peymann, Pasterk... oder Kunst und Kultur?” (“Você ama Scholten, Jelinek, Häupl, Peymann, Pasterk... ou [ama] a arte e a cultura?”) (cf. KERN 2008: 14-15).

prefiro a terceira²⁵¹), de maneira que nesse segundo ponto se soma à referência às pesquisas de Janz e de Bethman a referência à pesquisa de Érica Schlude Wels [2020]); e, por fim, 3) é analisada em um terceiro momento, com minúcia maior, a configuração rítmica que interpreto em um excerto do romance (o capítulo “anfang:”), o que se desdobra em uma tradução ao português a partir de tal interpretação.

Tentando traçar questões de recorrente importância ao longo das décadas e dos gêneros textuais que formam a obra de Jelinek, a pesquisadora Brenda Bethman afirma (cf. BETHMAN 2011: 2-4) haver uma tendência, por parte de uma parcela da recepção crítica acerca da autora, a simplificar sua obra: a simplificá-la como rele ‘espelhamento’ literário de uma das três questões que estão em sua base, a saber, 1) do marxismo, 2) do feminismo ou 3) do pós-estruturalismo. Bethman aponta, no entanto, que nem haveria simples ‘espelhamento’ do que quer que seja (já que a *transformação* dos temas através da linguagem é levada ao extremo em Jelinek²⁵²), nem seria possível pensar seus livros a partir de apenas *uma* das três questões de base (as múltiplas tensões entre as *três*²⁵³ questões simultaneamente seriam a base da obra de Jelinek – nela marxismo, feminismo e pós-estruturalismo se entrelaçam de modo quase inseparável, seriam elementos diferentes de uma mesma busca artística):

Following Meyer’s advice, what I demonstrate in this book is that, despite Jelinek’s personal political commitment to Marxism [Jelinek foi membro do Partido Comunista da Áustria [KPÖ] de 1974 a 1991], there is something in her work that goes beyond Marxism and that we need to add psychoanalysis to our interpretative “tool kit” in order to read femininity in these texts. To assist in this effort, I draw on the work of those scholars who attempt to forge a Middle ground in this debate, such as Brigid Haines and Margaret Littler, who **view Jelinek’s work as exemplified by a “complexity” that “arise[s] from a basic three-way tension between the Marxist, feminist, and post-structuralist aspects” of her work, and who see that tension as “continu[ing] to trouble and enrich Jelinek research” (40).** (BETHMAN 2011: 4; grifo meu)

²⁵¹ A tradução *As amantes* me parece trazer, em português, uma conotação extraconjugal que não é relevante e nem desejável no livro em questão; *As enamoradas* me parece uma expressão elevada demais.

²⁵² “Ich schreibe ja nicht über reale Personen, sondern über Personen, wie sie sich als Sprachschablonen oder Sprachmuster materialisieren. Das, was ich kritisieren, ist immer die Sprache.” (JELINEK apud KERN 2008: 14; [“Eu não escrevo sobre pessoas reais, e sim sobre pessoas tal qual elas se materializam [para mim] como molde linguístico ou como modelo linguístico. O que eu critico é sempre a linguagem [língua]”])

²⁵³ Brenda Bethman frisa ainda, além desse núcleo duro tríplice, a importância da *psicanálise* na obra de Jelinek (cf. BETHMAN 2011: 4; IDEM: 9), especialmente nas representações de relações marido-esposa e relações mãe-filha. Mais adiante, Bethman afirma (tendo já mencionado o pós-estruturalismo nas páginas anteriores): “*Die Liebhaberinnen* thus coordinates Marxist, socialist feminist and psychoanalytic theories at different textual levels: while Marxist and socialist feminist interpretations are useful at the narrative level (e.g., the plot level or that of the signified), a psychoanalytic interpretation can be used to read the text at the level of the writing itself (that is, the level of the signifier, especially in relation to Jelinek’s use of metonymy as a literary device). [...] In its neglect of the unconscious elements of sexuality, as they play themselves out in linguistic representation, the Marxist and socialist feminist concepts of alienation therefore need to be supplemented with psychoanalysis in order to read Jelinek’s texts in all of their complexity.” (IBIDEM: 10)

Essa espécie de base tripla do impulso literário de Jelinek parece alimentar a altíssima carga crítica de boa parte dos trabalhos da autora – trabalhos críticos dos gêneros literários e das normas implícitas e explícitas de tais gêneros literários; críticos das fórmulas narrativas e das expectativas que determinados públicos leitores têm dessas fórmulas; críticos de divisões historicamente marcadas entre uma suposta ‘alta cultura’ e uma suposta ‘baixa cultura’²⁵⁴. Assim, Jelinek se aproveita frequentemente de estruturas narrativas de romances ‘cor-de-rosa’, romances de detetive, contos de fada e até da pornografia, por exemplo, para criar em seus próprios livros estruturas narrativas que soem conhecidas em um primeiro momento, mas que sejam quase que invariavelmente transformadas depois em uma crítica de si mesmas e das sociedades que as cultivaram. Assim, a velha receita literária da mocinha pobre que conhece um mocinho, casa-se, ascende socialmente e vive feliz para sempre é ironizada e brutalizada em um romance como *Die Liebhaberinnen* (1975), no qual uma adolescente se casa, prostitui-se e é violentada por seu marido alcoólatra; as receitas literárias da relação idealizada entre mãe e filha e do amor platônico entre artistas são transformadas, no romance *Die Klavierspielerin* (1983), em uma história atravessada pela dominação de uma mãe em relação à filha, pelo nada idealizado sadomasoquismo das relações sexuais entre professora e aluno, e por violações sexuais de vários tipos; a receita literária do casamento feliz em uma cidade idílica é transformada, no romance *Lust* (1989), em uma história de pesadelo na qual um marido assustado com o avanço da pandemia de HIV decide não se relacionar mais com prostitutas, forçando então sua esposa às piores violências sexuais e psicológicas, ao final das quais a esposa estrangula seu próprio filho.

Bethman afirma que diversos textos de Jelinek (especificamente os analisados em seu “*Obscene Fantasies*” - *Elfriede Jelinek’s generic perversions*, ou seja, os três

²⁵⁴ “In *bukolit* und *wir sind lockvögel baby!* standen die Print-Medien und das Fernsehen noch als gleichwertige Quellen nebeneinander. In *Michael* dominiert eindeutig das Fernsehen, in den *Liebhaberinnen* gewinnen Trivilliteratur und Illustrierte wieder an Gewicht, während in den späteren Texten besonders die klassische literarische Tradition als Zitatenschatz geplündert wird. Vgl. Schmidt-Bortenschlager, *Gewalt zeugt Gewalt zeugt Literatur*” (DOLL 1994: 138; [“Em *bukolit* e em *wir sind lockvögel baby!* as mídias impressas e a TV ainda eram tidas como fontes de igual peso. Em *Michael* domina, sem dúvida, a TV; em *Liebhaberinnen* ganham de novo mais peso a literatura trivial [literatura comercial, literatura cor-de-rosa] e as revistas; enquanto nos textos mais recentes a tradição literária clássica, principalmente, é alvo de citações zombeteiras. Cf. Schmidt-Bortenschlager, *Gewalt zeugt Gewalt zeugt Literatur*”). Essa afirmação de Doll apresenta, obviamente, um panorama, e por isso as divisões nela apontadas são *direções de leitura* da obra de Jelinek, não podem ser entendidas como divisões absolutas (vide, por exemplo, a paródia de um texto clássico da tradição literária [uma das Canções de Mignon] na abertura do romance *Die Liebhaberinnen*, livro que ainda ‘não deveria’ lidar com clássicos da tradição literária se levássemos a afirmação de Doll a ferro e fogo – o que Doll, obviamente, não tem como objetivo).

romances citados acima) podem ser lidos como paródias de gêneros textuais, paródias que “performam uma crítica materialista e feminista dos gêneros parodiados” (BETHMAN 2011: 6)²⁵⁵. Assim, a paródia não se volta apenas às ‘receitas literárias’ que se perpetuaram através das décadas ou dos séculos, mas principalmente à interpretação de mundo que tais receitas protegem e difundem – entre elas, por exemplo, noções como a de que uma relação amorosa tornaria os indivíduos apaixonados (especialmente a mulher, no caso de uma relação heterossexual) “completos” (cf. IDEM) como metades de uma laranja, a de que seria possível algum tipo de sublimação em meio às brutais e constantes violências de classe e de gênero, ou a de que estruturas de família normativas (marido, esposa, [casal de] filhos, cada um em seu papel social e de gênero específico) seriam de alguma forma naturais, por si só ‘saudáveis’ e/ou desejáveis.

Em entrevista ao documentário *Von der mangelnden Tragfähigkeit des Bodens* (curta de Harry Friedl e Hermann Peseckas lançado em 1989), Jelinek afirma que todos os seus livros são, no final das contas, romances policiais – neles sempre há uma perda de toda segurança, o aflorar dos problemas sociais, e frequentemente “esposas apunhalam seus maridos ou crianças são abusadas ou algo do tipo” (JELINEK 1989b) como reflexos de “sociedades desumanas” (IDEM). Afirma, mais adiante, que suas obras não oferecem respostas ou soluções, apenas escancaram os problemas²⁵⁶, pois sua literatura *não* é de

²⁵⁵ Pensemos, por exemplo, na paródia da mais célebre das quatro “Canções de Mignon” de Goethe (a canção cujos primeiros versos são “Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen, / Im dunkeln Laub die Goldorangen glühen”), que se tornou na tradição germanófono uma espécie de arquétipo dos idílios nacionais. As frases que abrem o romance *Die Liebhaberinnen* parodiam a canção e a lançam ao ridículo junto com a tradição nela baseada (já antecipando, de largada, o desmonte de qualquer noção de idílio no decorrer de todo o livro [Sobre os porquês de minhas escolhas tradutórias pela expressão “os senhores” e por frases repetitivas, simples e ameaçadas por uma certa confusão associada [ou associável] à oralidade, vide a análise do trecho longo de *Die Liebhaberinnen* mais adiante neste subcapítulo]):

“kennen sie dieses SCHÖNE land mit seinen tälern und hügel?”

es wird in der ferne von schönen bergen begrenzt. es hat einen horizont. was nicht viele länder haben.

kennen sie die wiesen, äcker und felder dieses landes? kennen sie seine friedlichen häuser und die friedlichen menschen darinnen?” (JELINEK 1975: 7;

[“os senhores conhecem este BELO país com seus vales e montes?

ele é circunscrito ao longe por belas montanhas. ele tem um horizonte. o que poucos países têm. os senhores conhecem os prados, as plantações e os campos deste país? os senhores conhecem suas pacíficas casas e as pacíficas gentes que moram dentro delas?”]).

²⁵⁶ É notória, por exemplo, a recepção do romance *Lust* pelos quatro (influentes) críticos do programa televisivo *Das literarische Quartett* em 10 de março de 1989 (Marcel Reich-Ranicki, Sigrid Löffler, Jürgen Busche e Hellmuth Karasek), recepção que em alguma medida me parece refletir a recepção de parte significativa da crítica especializada no ano da publicação do livro. A opinião geral no programa de 10 de março é negativa (positiva em relação à autora de modo geral, mas negativa em relação ao livro em questão), expressa, por exemplo, na opinião de que o livro seria apenas uma longa e desagradável sequência de descrições sexuais, sem humor e sem proposta de saída ou de solução (Reich-Ranicki: “No livro inteiro é mostrado, a todo momento, como essa mulher [protagonista] foi humilhada, desvalorizada, repreendida e torturada, isso aparece a todo momento e é isso que o Sr. Busche [também] desaprova, isso é apresentado tantas vezes, todo mundo já entendeu há tempos o que a autora quer, ela narra isso outra e outra vez (no entanto, narra frequentemente muito bem) [...] mas me interessa uma questão totalmente diferente. Eu fico

forma nenhuma literatura “da utopia positiva [“propositiva”], [utopia] daquilo [de bom] que *poderia* acontecer; e sim [literatura a] mostrar o mal que *já acontece*, [literatura] que desperte [por isso] no leitor alguma ira ou algum ímpeto” (IBIDEM). Assim, a autora cita parte da recepção crítica a *Die Liebhaberinnen*, que a acusava de “destruir os nossos casamentos [austriacos]”, acusação à qual a autora responde dizendo que “os casamentos já estavam destruídos, eu apenas descrevo o porquê de eles estarem destruídos” (JELINEK 1989b). Ainda que nenhum autor e nenhuma autora sejam autoridades inquestionáveis da avaliação de suas próprias obras, parece-me no mínimo interessante atentarmos a falas como as acima citadas para pensar de modo mais apurado a relação entre narrativa e sociedade em uma obra tão programaticamente perturbadora quanto a de Jelinek.

Marlies Janz propõe – já em 1995, naquela que foi uma das primeiras publicações de ambição mais sistematizadora, quando a recepção de Jelinek era ainda focada em textos específicos, não no conjunto da obra (cf. JANZ 1995: VII): o livro *Elfriede Jelinek da série Sammlung Metzler. Realien zur Literatur* – a atenção aos seguintes aspectos, considerados por ela particularmente relevantes na obra de Jelinek (até aquele momento, ou seja, meados da década de 90):

Die satirischen Mythendestruktionen, die ihr Werk mit wechselnden Gegenständen und sich ausdifferenzierenden ästhetischen Verfahrensweisen leistet, sind stets bezogen auf ihre materialistischen Gesellschaftsanalysen und verstehen sich als aufklärerische Ideologiekritik. [...] Jelineks Auseinandersetzung mit Roland Barthes' Trivialmythen-Konzept Ende der sechziger Jahre war die Initialzündung für die Entwicklung ihrer eigenen ästhetischen Position, die **Aspekte der strukturalistischen Semiologie verbindet mit Perspektiven der marxistischen Ideologiekritik**. Hinzu kommen **Einflüsse der zeitgenössischen experimentellen Literatur und der PopArt**, unter denen sie ihre spezifische Schreibweise auszubilden vermochte. Mit vorgefertigten und vorgestanzten Mustern zunächst der **Trivialkultur**, zunehmend aber auch der **'hohen' Kultur** zu arbeiten und sie in Verfahren der **Collage und Montage** zu verformen und ideologiekritisch zu brechen, **ist die grundlegende literarische Methode Jelineks, die sich von den Anfängen bis heute erhalten hat**. Im weitesten Sinn **ist ihre Verfahrensweise intertextuell**: sie bezieht sich auf vorgegebene kulturelle Muster, um sie als 'Mythen', d.h. als Ideologisierungen von sozialen und sexuellen Machtstrukturen zu destruieren. Satirisch verhöhnt wird nicht nur die Naturalisierung von Besitz- und Gewaltverhältnissen, wie sie immer schon im Zusammenhang von Ideologiekritik eine bedeutende Rolle gespielt hat (vgl. Eagleton, 1993, S. 72ff.), sondern etwa auch die

perplexo ao ler um livro no qual há interminável ira e ódio [...] e no qual tanta força é colocada em denunciar o sexual. Eu me pergunto como funciona a psiquê de uma autora que todo dia, por duas ou três horas, senta-se a uma escrivaninha para descrever sem parar a imundice, o modo como uma mulher é torturada por seu marido, o que ele [o marido] faz” (REICH-RANICKI. In: REICH-RANICKI, Marcel; LÖFFLER, Sigrid; BUSCHE, Jürgen; KARASEK, Hellmuth. *Das literarische Quartett* (dia 10 de março de 1989). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8b0jWkWwYtk>> (acesso em 10 de novembro de 2021). Sigrid Löffler aponta, no entanto, (ou tenta apontar, já que é interrompida incontáveis vezes pelos outros três críticos, deixando por isso várias frases pela metade) as qualidades do livro e o fato de justamente a falta de “utopia positiva” no livro ser um projeto literário consciente de Jelinek, assim como o incômodo proposital que o livro causa na descrição dos horrores e das violências, de modo que o próprio fato de os leitores acharem o livro repugnante é já sinal de seu êxito como projeto literário acerca do horror (cf. LÖFFLER. IDEM). *Vide*, no parágrafo desta nota de rodapé, a fala da própria Jelinek sobre utopias positivas.

entpolitisiertende Universalisierung der Vorstellung von ‘der Frau’ [...]. Der Primat von Ökonomie wird exponiert und in keiner Phase des Werks in Frage gestellt [...]. (JANZ 1995: VII-VIII; grifo meu)²⁵⁷

Janz parece propor também – assim como, 16 anos depois, a já citada Bethman – no excerto acima uma atenção *simultânea* às três bases²⁵⁸ da reflexão de Jelinek quando da leitura de sua obra literária, ou seja, feminismo, pós-estruturalismo e marxismo, nunca de apenas um dos elementos dessa base tripla. Isso se dá porque, por exemplo, a figura ‘mulher’ da obra de Jelinek não pode ser pensada como categoria universal (fruto de alguma ‘essência feminina’), figura descolada de uma estrutura político-econômica, e sim

²⁵⁷ “A satírica destruição de mitos realizada ao longo de sua obra literária – com alvos diferentes e procedimentos estéticos diversos – está sempre ligada a suas análises sociais materialistas e se coloca como crítica ideológica didática [moralista, educacional]. [...] A lida de Jelinek com o conceito de mitos comuns [ou “mitos triviais”, “Trivialmythen”] de Roland Barthes no final dos anos sessenta originou a fagulha para o desenvolvimento de sua [de Jelinek] própria posição estética, que une aspectos da semiologia estruturalista a perspectivas da crítica ideológica marxista. Unem-se a isso influências da literatura experimental contemporânea e da Pop Art, sob as quais Jelinek conseguiu criar sua maneira particular de escrita. A base do método literário de Jelinek está no trabalho com moldes pré-fabricados e pré-destacados da literatura trivial [literatura comercial, literatura cor-de-rosa], primeiro, mas com o passar do tempo também [com moldes da] ‘alta’ cultura; e [está também] na deformação e na destruição crítico-ideológica [desses moldes] através dos procedimentos da colagem e da montagem; método literário que se manteve de seus primeiros trabalhos até hoje. Em sentido amplo, seu procedimento é intertextual: ela se apoia em moldes culturais já estabelecidos para destruí-los como ‘mitos’, ou seja, como ideologização de estruturas de poder social e sexual. Não apenas a naturalização de relações de poder e de posse (que já ocupavam sempre um papel importante no contexto da crítica ideológica [...]) é ridicularizada satiricamente [na obra de Jelinek], mas também a universalização despolitizada da noção de ‘a mulher’ [...] O primado da economia é posto à mostra e isso se mantém em todas as fases da obra [de Jelinek] [...]”

²⁵⁸ Janz parece argumentar, na introdução à *Sammlung Metzler* sobre Jelinek, que os pressupostos depreendidos dessa base tríplice seriam tão importantes para a coerência interna da obra de Jelinek *que mesmo o leitor ou crítico que não partilhe dos pressupostos do marxismo, do feminismo e do pós-estruturalismo precisaria mobilizá-los para fazer jus à obra, mesmo que para condená-la* (cf. JANZ 1995: VII-VIII); pois uma crítica ‘despolitizada’ (“Die entpolitisiertende Jelinek-Rezeption, wie sie insgesamt vorherrscht [...]” [IDEM: VII]) não faria mais do que alimentar o mito da autora excêntrica, incompreensível, inconsequente; assim como alimentar noções tidas pela autora como ‘ingênuas’ – por exemplo, a já citada noção de uma ‘essência feminina’, noção totalmente alheia ao feminismo historicizado de Jelinek. O citação abaixo possui trechos já citados, mas os repito para não comprometer a argumentação geral da autora. (“Satirisch verhöhnt wird nicht nur die Naturalisierung von Besitz- und Gewaltverhältnissen, wie sie immer schon im Zusammenhang von Ideologiekritik eine bedeutende Rolle gespielt hat (vgl. Eagleton, 1993, S. 72ff.), sondern etwa auch die entpolitisiertende Universalisierung der Vorstellung von ‘der Frau’ [...]. Jelinek nimmt ihre Mythendestruktionen in der Regel vor, indem sie holzschnitthaft und fast ‘ökonomistisch’ auf die ‘Basis’ rekurriert und damit verbunden auf den Klassengegensatz und das Geschlechterverhältnis. Der Primat von Ökonomie wird exponiert und in keiner Phase des Werks in Frage gestellt, auch wenn enttäuschte Kollegen ihr neuerdings aufgrund von mißverständlichen Äußerungen in Interviews vorwerfen zu können glauben, sie habe den Marxismus an einen (universalisierenden) Feminismus verraten (vgl. Rothschild, 1994)”) (JANZ 1995: VIII; [“Não apenas a naturalização de relações de poder e de posse (que já ocupavam sempre um papel importante no contexto da crítica ideológica; cf. Eagleton, 1993, p. 72ff.) é ridicularizada satiricamente [na obra de Jelinek], mas também a universalização despolitizada da noção de ‘a mulher’ [...]. Jelinek leva a cabo, via de regra, sua destruição de mitos através de um uso simplificado e quase ‘econômico’ de sua base, de suas relações de oposição de classe e das relações de gênero. O primado da economia é posto à mostra e isso se mantém em todas as fases da obra [de Jelinek], ainda que, ultimamente, alguns colegas decepcionados tenham a acusado (por causa de falas [de Jelinek] em entrevistas que [tais colegas] interpretaram mal) de ter traído o marxismo em favor de um feminismo (universalizante) (cf. Rothschild, 1994)”).

apenas como sujeito cuja existência é estrutural e historicamente subjugada por dominação econômico-política da figura ‘homem’ em um contexto capitalista; da mesma maneira, os gêneros textuais parodiados por Jelinek não o são por simples curiosidade literária, e sim para expor as estruturas econômico-político-sociais preservadas e incentivadas usualmente através de tais gêneros textuais (por exemplo, em receitas literárias de submissão e ‘doçura’ nas personagens femininas, de finalização de narrativa com um casamento tranquilo, de divisões estritas nos papéis sociais de gênero, de uma suposta providência divina a distribuir aleatoriamente [e sem razões histórico-políticas] alegrias e tristezas em uma narrativa, e assim por diante). Além disso, as ascensões e os declínios sociais não são pensados como golpes do destino, e sim como acontecimentos profundamente ligados a especificidades econômicas e de gênero²⁵⁹ dos sujeitos em questão. Os três elementos da base são, enfim, quase inseparáveis na obra de Jelinek.

O que Janz traz de novo para a bibliografia sobre Jelinek de meados da década de 90 é, no entanto, a sistematização das referências culturais específicas que tiveram grande impacto na formação da obra de Jelinek: o conceito de ‘mito’ em Roland Barthes (1915-1980), aspectos da semiologia estruturalista e da crítica marxista, a literatura comercial/trivial, a literatura experimental contemporânea, a *Pop Art*, os mecanismos de colagem e de montagem. Essas várias referências moldaram a obra de Jelinek de modo quase cumulativo ao longo dos anos e dos livros, o que leva Janz a propor uma leitura da

²⁵⁹ Têm também um papel relevante na obra de Jelinek as vivências judaicas no contexto opressor de durante e de após a Segunda Guerra Mundial. Segundo Érica Schlude Wels, foram mortos em campos de concentração nazistas “um total de quarenta e nove parentes do lado paterno [de Jelinek], de ascendência judaica-tcheca” (WELS 2020: 96). Jelinek afirma frequentemente em entrevistas que parte da incompreensão sofrida por sua obra no que diz respeito ao seu tipo específico de humor se daria, em sua opinião, pela destruição, durante a Segunda Guerra Mundial, de um contexto muito peculiar de convivência de intelectuais de origem judaica em cafés vienenses, contexto no qual esse tipo de humor era, ainda segundo Jelinek, cultivado: “Ich weiss, dass ich sehr oft missverstanden werde. Das Problem [...] dass ich nicht das Rezeptionsfeld habe, das andere Schriftsteller haben, weil es eben in diesen Ländern, in Deutschland und in Österreich – also, ich schreibe ja auf Deutsch – eben dieses jüdische Biotop, dass es vor dem Krieg gegeben hat, nicht mehr gibt. Und das war eine Gesellschaft, die sich sehr viel im Caféhaus aufgehalten hat, die einen Sinn für Witz hatte. Und so bin ich auch aufgewachsen mit meinem Vater und mit meinen Tanten, dass man eigentlich ständig Witze gemacht hat. Also, dass man mit Ironie gespielt hat, und die Witze waren sozusagen Sprachspiele, Sprachwitze, aber dieses Rezeptionsfeld, dass es früher mal gegeben hat, gibt es nicht [...] durch die Vernichtung und Vertreibung der Juden und dieses jüdischen intellektuellen Milieus [...] ist das verschwunden.” (JELINEK 2004; [“Eu sei que eu sou frequentemente mal compreendida. O problema [...] é que eu não tenho o ambiente de recepção [literária] que outros escritores têm, porque nestes [nossos] países, Alemanha e Áustria – claro, já que eu escrevo em alemão –, bem, porque [aqui] justamente não existe mais esse biótopo judaico que existia antes da Guerra. E essa sociedade [de judeus], que se encontrava muito em cafés, [essa sociedade] tinha um grande senso de humor. E eu também cresci assim, com meu pai e com minhas tias, [em um ambiente no qual] eram feitas piadas a todo momento. Ou seja, sempre brincavam com a ironia, e as piadas eram por assim dizer piadas linguísticas, piadas de duplo sentido, mas esse ambiente de recepção que existia antes não existe mais [...] pela execução e pela deportação de judeus e desse meio intelectual judaico [...] isso desapareceu.”]).

obra de Jelinek como linha progressiva de radicalização²⁶⁰ da década de sessenta até o início da década de 90 (cf. JANZ 1995: IX).

Passemos, então, a um comentário breve especificamente acerca de *Die Liebhaberinnen* (1975), romance ao qual pertence o trecho analisado e traduzido neste subcapítulo.

Brenda Bethman resume o nível mais básico do romance – ou seja, seu enredo – afirmando que se trata em linhas gerais da história de duas mulheres, Brigitte e Paula, em suas respectivas *buscas por maridos* na região montanhosa da Estíria, Áustria (cf. BETHMAN 2011: 11). A ironia flagrante de um enredo do tipo na obra de uma autora feminista é parte da proposta de Jelinek (cf. JELINEK 1989b): escalando a níveis grotescos (atravessado pela narração de violências doméstica e psicológica, da quebra brutal de sonhos, das ‘compras e vendas’ implícitas daquilo que frequentemente leva o nome de *estabilidade social*) um dos enredos mais repetidos na história da literatura ocidental, a autora parece desautomatizá-lo, parece dar a ver o absurdo da representação de vidas cujo centro ou objetivo seria encontrar um ‘bom homem’ provedor (o que implicaria se tornarem elas, por sua vez, ‘boas mulheres’, o que significa aqui necessariamente se submeterem ao ‘bom homem’, abrirem mão de parte de si). Logo no início do romance, lemos:

sie [paula] ist 15 jahre alt. sie ist jetzt alt genug, um sich überlegen zu dürfen, was sie einmal werden möchte: hausfrau oder verkäuferin. verkäuferin oder hausfrau. [...] bleiben bis zu ihrer heirat verkäuferin oder hilfverkäuferin, wenn sie geheiratet worden sind, ist es aus mit dem verkaufen, dann sind sie selbst verkauft, und die nächste verkäuferin darf an ihre stelle rücken und weiterverkaufen, der wechsel geht fliegend vor sich. (JELINEK 1975:20-21)²⁶¹

Ao mesmo tempo em que se leva ao absurdo ou ao ridículo o enredo e aquela parte da literatura ocidental nele fundada (ridículo reforçado na estrutura textual do romance em questão [como proposto em análise mais adiante neste subcapítulo] pelas frases simples, por frases ou palavras postas em caixa alta, pelo vocabulário repetitivo, quase infantil, como se a capacidade de entendimento do leitor fosse tão subestimada quanto a capacidade de entendimento das personagens descritas), em *Die Liebhaberinnen* é

²⁶⁰ Jelinek parece corroborar tais impressões de sua obra como uma linha progressiva de radicalização ao afirmar, em documentário de 2004, quando do Prêmio Nobel de Literatura, que “com *Die Kinder der Toten* (1995), por exemplo, e com *Gier* (2000), é que a linguagem começa a falar por conta própria e até a [poder] se voltar contra a autora, se tiver vontade” (JELINEK 2004).

²⁶¹ (“ela [paula] tem 15 anos. agora ela já tem idade para poder pensar no que ela quer ser um dia: dona de casa ou vendedora. vendedora ou dona de casa. [...] as mulheres ficam vendedoras ou assistentes de vendedoras até o casamento, quando elas se casam, aí já era isso de vendas, aí elas mesmas é que são vendidas, e a próxima vendedora pode assumir o seu lugar e seguir vendendo, a troca segue voando”).

também possível ler a narração daquelas estruturas que *possibilitam e perpetuam* tais histórias *fora* da literatura²⁶²: entre tantas outras representadas nesse livro especificamente, vêm à tona a questão da falta de autonomia econômica de mulheres em comunidades nas quais não têm acesso nem a capacitação adequada e nem aos postos de trabalho; a questão das narrativas ocidentais (na dita literatura comercial, na dita alta literatura, na propaganda, em narrações de toda espécie dentro e fora das artes) em torno de um ideal ‘amoroso’ do homem provedor e da mulher subserviente; a questão das limitações implícita e explicitamente impostas ao seu pleno desenvolvimento dentro de determinada comunidade. No entanto, *Die Liebhaberinnen* não simplifica as questões acima, não forja uma resposta ideal a elas (como já citado, Jelinek afirma não propor utopias positivas, apenas mostrar os problemas) nem finge resolvê-las de uma vez por todas – pelo contrário, o que parece haver no romance é uma complexificação exponencial das questões, que, justamente pela cada vez mais urgente complexidade, *impõem-se ao leitor* como nó que precisa ser (mas ainda não foi e não se sabe como será) desatado. Por exemplo, em *Die Liebhaberinnen* se soma às relações de poder implícitas na ligação homem-mulher uma *outra* relação de poder, ligada àquela: a relação mãe-filha. Lemos, um pouco após o excerto citado anteriormente: “die frauen beginnen ihre t chter zu hassen und wollen sie m glichst schnell auch so sterben lassen wie sie selber einmal gestorben sind, daher: ein mann mu  her. [...] doch es ist gar nicht so leicht, einen mann mit einer sch neren zukunft festhalten zu k nnen.” (JELINEK 1975: 22)²⁶³.

A grande ironia das histórias de Brigitte e de Paula em *Die Liebhaberinnen*   o fato de serem narradas como uma busca bem-sucedida (Brigitte, o “bom exemplo” [IDEM: 40]) e uma busca malsucedida (Paula, o “mau exemplo” [IBIDEM]) por estabilidade social através do casamento, porém de uma maneira pela qual se deixe claro que nem o casamento ‘bem-sucedido’ de Brigitte nem o casamento malsucedido de Paula escaparam

²⁶² Lembremo-nos que a literatura de Jelinek   frequentemente entendida como fruto de uma tradi o crítica “antip tria” (“Anti-Heimat” [cf. WELS 2020: 94]), que contaria com autores como Karl Kraus (1874-1936) e Thomas Bernhard (1931-1989). Ironizando (no documentário de 1989) as posi es artísticas daqueles que veem áreas ‘cinzentas’ ou ‘místico-existenciais’ da experiência humana sobre as quais *não se poderia* ou *não se conseguiria* falar (e, conseqentemente, experiências que não seria possível corrigir em uma dimensão macropolítica), Jelinek marca sua posi o crítica e seu objetivo “agitat rio” ou “politicamente incitador” (“agitatorisch” [JELINEK 1989b]) ao afirmar que: “  sim possível chamar as coisas pelo nome,   possível chamar pelo nome as causas das circunstâncias,   possível chamar pelo nome os algozes e   possível chamar pelo nome as vítimas – e se   possível isso [tudo], então   *necessário* levantar a voz e diz lo. E   [sim] possível levantar a voz e diz lo” (IDEM).

²⁶³ (“as mulheres começam a odiar suas filhas e querem, tão rápido quanto possível, deixá-las morrer como elas mesmas um dia morreram, portanto: passa um marido pra cá. [...] mas não   de jeito nenhum tão fácil conseguir agarrar um marido desses com um futuro mais promissor”).

ao ciclo de violências estruturais de uma comunidade patriarcal (cf. BETHMAN 2011: 11; cf. JANZ 1995: 23).

Brigitte engravida, Heinz se casa com ela após saber da gravidez e aos poucos (Heinz) ganha maior e maior segurança financeira. O que em um romance costumeiro (e no senso comum) seria tratado como uma história de sucesso, como um final feliz, ganha matizes sombrios em *Die Liebhaberinnen*: as constantes privações impostas por Heinz a Brigitte – por vezes menos e por vezes mais sutis, privações de modo algum exclusivas do casamento de Heinz e Brigitte, e sim representativas dos casamentos de uma comunidade – vão aos poucos enrodilhando Brigitte em uma rede de acordos tácitos, de ‘deveres’ sexuais e de dependência econômica, social e psicológica.

Paula também engravida, Erich se casa com ela após saber da gravidez, porém ao contrário do caso de Heinz, marido de Brigitte, Erich não ganha maior segurança financeira. Alcoólatra, Erich gasta com bebidas o pouco que ganha. As violências menos e as mais sutis por parte de Erich aumentam, Paula passa a se prostituir em segredo. Quando é descoberta, abandona a família e retorna ao ponto do qual partira no início do romance: o trabalho em uma fábrica de sutiãs (uma das poucas ‘opções’ ao binômio vendedora/dona de casa – opção que, no entanto, não é real, já que é basicamente entendida também como uma ‘venda’, no caso venda da força de trabalho sem perspectiva de ascensão de qualquer tipo).

Como frisado por Érica Schlude Wels em “Gêneros em guerra: crítica feminista em *Die Liebhaberinnen*, de Elfriede Jelinek”, uma parte significativa do enredo do romance se passa, ironicamente, em cozinhas: “[...] nesse cômodo, considerado por muitos o coração da casa, mães e/ou futuras esposas preparam refeições para satisfazer seus filhos/parceiros” (WELS 2020: 102). A mobilização ostensivamente irônica desse espaço na narrativa do romance parece, no entanto, ridicularizar qualquer acepção ingênua da cozinha como um espaço ‘essencialmente feminino’ ao marcar as relações de poder que ali se desenrolam: garotas cozinham e servem seu pai e seus irmãos, depois passam a cozinhar e servir um marido e filhos, e assim a cadeia de trabalho não remunerado se perpetua ao longo de gerações justamente enquanto (e, em parte, porque) esse trabalho é naturalizado como essencialmente feminino. Lemos ainda no início do romance o seguinte excerto:

die mutter sagt: paula, du MUSST verkäuferin werden oder hausfrau. paula antwortet: mutter, es ist gerade keine lehrstelle als verkäuferin frei. die mutter sagt: dann bleib zuhause, paula, und werde hausfrau und hilf mir bei der hausarbeit und im stall und bediene deinen vater so wie ich ihn bediene und bediene auch deinen bruder, wenn er aus

dem holz kommt, warum sollst du es besser haben als ich, ich war nie etwas besseres als meine mutter, die hausfrau war, denn damals hat es noch keine verkäuferinnen gegeben bei uns, und mein vatter hätte mich erschlagen, wenn es sie gegeben hätte. (JELINEK 1975: 26)²⁶⁴

Ainda sobre a importância dos espaços na construção narrativa de *Die Liebhaberinnen*, Wels marca a importância da fábrica de sutiãs – mencionada já nos primeiros parágrafos do livro – como espaço de quebra do idílio austríaco e também de concretização quase espacial das violências patriarcais. A concretização dessas violências é sublinhada pela menção a um espaço tão narrativamente irônico quanto uma fábrica justamente *de sutiãs* em um romance publicado poucos anos após os movimentos emancipatórios de 1968 (cf. WELS 2020: 106), simbolizada midiaticamente através da imagem da queima de sutiãs. A fábrica teria segundo Wels, assim, uma “dupla função na narrativa. É emblema da crítica às engrenagens do mercado e de um *modus operandi* voltado à produção, além de espaço que tiraniza as mulheres” (IDEM: 103), já que a força de trabalho nas etapas todas de produção é, na fábrica em questão, quase totalmente feminina. Wels aponta, assim, na representação da fábrica em *Die Liebhaberinnen* “uma espécie de simbiose, um *continuum* entre a fábrica (seus corpetes e sutiãs, aliás opressores, também podem ser lidos como símbolos da opressão histórica das mulheres) e seus corpos” (IBIDEM).

Se nem Brigitte nem Paula escapam às estruturas de suas comunidades, seria possível deduzir que isso se daria predominantemente pelo fato de serem personagens pobres em uma sociedade capitalista, ou seja, pelo fato de a classe social à qual ambas pertencem não ser a classe dominante e por vislumbrarem, assim, uma saída (menos ou mais malfadada) na ascensão social. Apesar de ser verdade que a questão de classe tem enorme importância no romance de Jelinek por integrar sua base de pressupostos (como já afirmado: marxista, feminista e pós-estruturalista), *não me parece coerente uma leitura que associe as violências vivenciadas por Brigitte e Paula predominantemente à questão de classe*. Isso por dois motivos: 1) os respectivos maridos de Brigitte e Paula *também não pertencem à classe dominante* (Heinz só ascende socialmente no decorrer do romance); e 2) há no romance a figura de Susi, personagem feminina que integra uma classe social mais alta e que nem por isso está imune às violências de gênero, inclusive

²⁶⁴ (“a mãe diz: paula, você PRECISA virar vendedora ou dona de casa. paula responde: mãe, não tem nenhuma vaga agora pra vendedora. a mãe diz: então fica em casa, paula, e vira dona de casa e me ajuda nos afazeres de casa e no celeiro e serve o seu pai do jeito que eu sirvo ele e serve também o seu irmão quando ele voltar do bosque, por que é que você deveria se dar melhor do que eu, eu nunca fui melhor do que minha mãe, que era dona de casa, já que naquela época não tinha ainda nenhuma vendedora por aqui e meu pai teria me batido se tivesse.”)

àquelas vindas de um personagem como Heinz, socialmente abaixo dela (vide citação de trecho do romance a seguir). Assim, parece-me bastante acertada a leitura de Brenda Bethman (e de Brigit Haines, retomada por Bethman) ao afirmar que há, sim, enorme importância das violências de classe no enredo de *Die Liebhaberinnen*, mas que essas violências são vivenciadas tanto por Brigitte e Paula quanto por Heinz e Erich: *somam-se a elas, no entanto, as violências de gênero no caso específico das vivências de Brigitte e de Paula* (cf. BETHMAN 2011: 11). Em outras palavras, a violência estrutural nas vivências de Brigitte e de Paula é *dupla*: violência de classe e violência de gênero.

A grotesca relação entre Susi – de classe social mais elevada – e Heinz se dá, por exemplo, em termos como os seguintes:

heinz denkt, daß sich susi bald nichts mehr um den hunger in der welt scheißen wird, wenn sie zur gänze mit *seinem* hunger wird beschäftigt sein müssen. susis alltag wird einmal ein ausgefüllter werden.
susi wird den schwanz fest in die möse und das familienleben fest in den kopf gepflanzt bekommen.
heinz hält alle fäden fest in seiner hand.
so, die schnitzel sind fertig ausgebacken.
(JELINEK 1975: 136)²⁶⁵

Com a leitura de trechos tão brutais quanto o trecho acima fica difícil sustentar qualquer convicção de que Susi estaria de algum modo protegida, como mulher, das violências de gênero por pertencer a uma classe mais alta do que a das duas protagonistas do romance.

Com seus personagens arquetípicos (cf. WELS 2020: 105) postos frequentemente em oposição (ao menos parcial) (Brigitte x Paula, Heinz x Erich, Brigitte x Susi), com sua brutal exposição de estruturas econômicas motivadoras do enredo e, principalmente, com sua paródia das convenções narrativas do romance açucarado ou romântico ('romântico' em sentido amplo, não historiográfico, significando aqui a história de amor "central ao desenvolvimento da identidade de uma heroína, [e] que contém barreiras que precisam ser ultrapassadas para que o casal encontre o amor verdadeiro, o que tende a resultar em uma ascensão social e uma mudança financeira da heroína" [BETHMAN 2011: 34]), *Die Liebhaberinnen* pode ser entendido como um *antirromance* (FIDDLER apud

²⁶⁵ ("heinz pensa em como susi logo, logo não vai mais se importar com merda nenhuma de fome do mundo quando ela tiver de se dedicar totalmente à fome *dele*. o cotidiano de susi será, um dia, um cotidiano completo.

susi vai levar uma pica enterrada firme na boceta e uma vida familiar enterrada firme na cabeça.
heinz tem tudo sob controle, firme.
bom, os schnitzel já estão fritos.")

BETHMAN 2011: 34) que “usa as histórias de suas duas protagonistas para ridicularizar os mitos do ‘amor verdadeiro’ e da ‘paixão’ propagados pela literatura convencional da escola [literária] dos finais felizes” (IDEM). No lugar de facilitar uma identificação dos leitores com os personagens tal qual nos romances açucarados, frequentemente ocorre em Jelinek o oposto: a narração brutal dos acontecimentos dificulta a identificação personagem-leitor (pensemos, por exemplo, em Brigitte, cujo cálculo consciente para ascender socialmente a afasta do arquétipo da moça que apenas *por acaso* se casa com um herói rico; ou então em Paula, que, apaixonada por romances açucarados e não muito consciente das estruturas de poder ao seu redor, acaba tendo um fim mais brutalmente realista do que as personagens do mesmo tipo a povoarem os romances tradicionais [‘realista’ também em sentido amplo, não historiográfico: casamento violento, prostituição, abandono da família]).

Como aludido anteriormente, mais do que parodiar apenas convenções literárias de tradições ocidentais específicas (o que a autora *também* faz, como já afirmado), o que Jelinek parece desenvolver ao longo de *Die Liebhaberinnen* (e de muitas de suas outras obras) é um gesto paródico ainda mais amplo: parodia-se, através da paródia literária, um ideal de sociedade no qual estruturas econômicas capitalistas, estruturas sociais excludentes e estruturas de gênero normativas são representadas como estáveis, naturais ou dignas, de modo que esse ideal caia em completo ridículo. Concretamente, o gesto paródico de Jelinek se dá, em *Die Liebhaberinnen*, com a aproximação (com o choque) desse ideal com uma “crítica materialista e feminista” (BETHMAN 2011: 6) que o coloca em contradição interna e em contradição com a realidade econômica de onde ele surge. Na brutalidade da quebra de expectativas está, parece-me, a força da literatura de Jelinek.

Após tantas considerações em torno dos aspectos mais amplos do romance *Die Liebhaberinnen*, passemos finalmente à análise detida dos mecanismos literários de um excerto do romance e a sua tradução ao português.

Seleciono para a análise e tradução o capítulo “anfang:” (“início:”) – trata-se do capítulo que apresenta a personagem Brigitte e que, apesar do título, é o *segundo* capítulo do livro (vai da página 11 à 19), após um capítulo de título “vorwort:” (“prefácio:”). Reproduzo aqui o capítulo integralmente e passo à análise de alguns elementos textuais que julgo relevantes na configuração rítmica que nele interpreto:

anfang:

eines tages beschloß brigitte, daß sie nur mehr frau sein wollte, ganz frau für einen typ, der heinz heißt.

sie glaubt, daß von nun an ihre schwächen liebenswert und ihre stärken sehr verborgen sein würden.

heinz findet aber nichts liebenswertes an brigitte, auch ihre schwächen findet er nur ekelhaft.

brigitte pflegt sich jetzt auch für heinz, denn wenn man eine frau ist, dann kann man von diesem weg nicht mehr zurück, dann muß man sich auch pflegen. brigitte möchte, daß die zukunft es ihr einmal durch ein jünger aussehen danken wird. vielleicht hat brigitte aber gar keine zukunft. die zukunft hängt ganz von heinz ab.

wenn man jung ist, dann sieht man immer jung aus, wenn man älter ist, dann ist es sowieso zu spät. wenn man dann nicht jünger aussieht, dann heißt das erbarmungslose urteil für die umwelt: kosmetisch in der jugend nicht vorgesorgt!

also hat brigitte etwas getan, das in der zukunft wichtig sein wird.

wenn man keine gegenwart hat, muß man für die zukunft vorsorgen.

brigitte näht büstenhalter. wenn man eine kurze naht macht, muß man viele davon machen, vierzig sind jedenfalls das absolute minimum in der akkordvorgabe. wenn man eine kompliziertere längere naht macht, muß man entsprechend weniger machen. das ist sehr human und gerecht.

brigitte könnte viele arbeiter bekommen, sie will aber den einzigen heinz bekommen, der ein geschäftsmann werden wird.

das material ist nylonspitze mit einer dünnen portion schaumgummi unterlegt. ihre fabrik hat viele marktanteile, die im ausland sind, und viele näherinnen, die aus dem ausland kommen. viele näherinnen scheiden aus durch heirat, kindesgeburt oder tod.

brigitte hofft, daß sie einmal durch heirat und kindesgeburt ausscheiden wird. brigitte hofft, daß heinz sie hier herausholen wird.

alles andre wäre ihr tod, auch wenn sie am leben bleibt.

vorläufig hat b. noch nichts als ihren namen, im lauf der geschichte wird brigitte den namen von heinz bekommen, das ist wichtiger als geld und besitz, das kann geld und besitz herbeischaffen.

das richtige leben, das sich äußern darf, wenn es gefragt wird, das richtige leben ist das leben nach der arbeit. für brigitte ist leben und arbeit wie tag und nacht. hier wird also mehr von der freizeit die rede sein.

heinz heißt in diesem speziellen fall das leben. das richtige leben heißt nicht nur heinz, es ist es auch.

außer heinz gibt es nichts. etwas, das besser ist als heinz, ist für brigitte absolut unerreichbar, etwas, das schlechter ist als heinz, will brigitte nicht haben. brigitte wehrt sich verzweifelt mit händen und füßen gegen den abstieg, der abstieg, das ist der verlust von heinz.

brigitte weiß aber auch, daß es keinen aufstieg für sie gibt, es gibt nur heinz oder etwas schlechteres als heinz oder büstenhalternähen bis ans lebensende. büstenhalternähen ohne heinz bedeutet jetzt schon lebensende.

es ist absolut dem zufall überlassen, ob brigitte lebt, mit heinz, oder dem leben entkommt und verkommt.

es gibt keine gesetzmäßigkeiten dafür. das schicksal entscheidet über das schicksal von brigitte. nicht was sie macht und ist, zählt, sondern heinz und was er macht und ist, das zählt.

brigitte und heinz haben keine geschichte. brigitte und heinz haben nur eine arbeit. heinz soll die geschichte von brigitte werden, er soll ihr ein eigenes leben machen, dann soll er ihr ein kind machen, dessen zukunft wiederum von heinz und seinem beruf geprägt sein wird.

die geschichte von b. und h. ist nicht etwas, das wird, sie ist etwas, das plötzlich da ist (blitz) und liebe heißt.

die liebe kommt von der seite von brigitte. sie muß heinz davon überzeugen, daß die liebe auch von seiner seite her kommt. er muß erkennen lernen, daß es für ihn ebenfalls keine zukunft ohne brigitte geben kann. es gibt natürlich für heinz schon eine zukunft, und zwar als elektroinstallateur. das kann er haben, auch ohne brigitte. elektrische leitungen kann man legen, ohne daß b. überhaupt vorhanden ist. ja sogar leben! und bowling oder kegeln gehen kann man ohne brigitte.

brigitte hat jedoch eine aufgabe.

sie muß heinz ständig klar machen, daß es ohne sie keine zukunft für ihn gibt, das ist eine schwere anstrengung. außerdem muß nachdrücklich verhindert werden, daß heinz vielleicht seine zukunft in jemand andrem sehen könnte. davon später.

das ist eine anstrengende, aber erfolgsversprechende situation.

heinz will und wird einmal ein eigener kleiner unternehmer mit einem eigenen kleinen unternehmerbetrieb sein, bzw. werden. heinz wird einmal anschaffen, brigitte bekommt angeschafft. brigitte läßt sich lieber von ihrem eigenen mann in seinem eigenen geschäft, das auch ein wenig ihr eigenes geschäft sein wird, anschaffen.

wenn heinz nur nicht eines tages eine höhere schülerin wie zum beispiel susi kennenlernen wird! wenn heinz nur nicht, um gotteswillen, eines tages glaubt, daß jemand, der besser ist als es brigitte je sein wird, daß so jemand auch für ihn selbst besser ist.

wenn heinz das bessere findet, soll er es wieder auslassen. am besten, er lernt es gar nicht erst kennen, das ist auch sicherer.

wenn brigitte an ihrer nähmaschine sitzt und stretchsticht, schaumgummi und steife spitze unter den fingern fühlt, den modifarbenen neuen hexlein-bh, dann hat sie alpträume wegen jemand, den es noch gar nicht gibt, der aber heinz trotzdem in gestalt von etwas besseren über den weg laufen könnte.

nicht einmal bei der arbeit hat brigitte ihre ruhe.

sogar bei der arbeit muß sie arbeiten.

sie soll bei der arbeit nicht denken, etwas in ihr denkt jedoch ununterbrochen.

brigitte kann aus ihrem eigenen leben nichts besseres machen. das bessere soll vom leben von heinz herkommen. heinz kann brigitte von ihrer nähmaschine befreien, das kann brigitte von selbst nicht.

aber sie hat keine sicherheit dafür, weil das glück ein zufall und nicht ein gesetz oder die logische folge von handlungen ist.

brigitte will ihre zukunft gemacht bekommen. sie kann sie nicht selber herstellen.

die geschichte, wie die beiden einander kennengelernt haben, ist unwichtig. die beiden selber sind unwichtig. sie sind geradezu symptomatisch für alles, was unwichtig ist.

oft begegnen einander auch studenten und studentinnen, was beinahe identisch ist, bis auf das geschlecht. oft kann man über solche begegnungen aufregende geschichten erzählen.

solche leute haben manchmal sogar eine lange vorgeschichte.

obwohl brigittes vorgeschichte denkbar ungünstig für eine künftige vermögensbildung ist, hat sie dennoch heinz kennengelernt, in dessen händen sich einmal vermögen bilden wird.

brigitte ist die uneheliche tochter einer mutter, die dasselbe näht wie brigitte, nämlich büstenhalter und niederr.

heinz ist der eheliche sohn eines fernfahrers und seiner frau, die zuhausebleiben durfte.

trotz dieses klaffenden unterschiedes haben einander b. und h. kennengelernt.

in diesem speziellen fall bedeutet ein kennenlernen ein entkommenwollen, bzw. ein nichtauskommenlassen und festhalten.

heinz hat etwas gelernt, das ihm einmal die ganze welt öffnen wird, nämlich elektroinstallateur.

brigitte hat niemals irgend etwas gelernt.

heinz ist etwas, brigitte ist nichts, was nicht andre ohne mühe genauso sein könnten. heinz ist unverwechselbar, und man hat heinz auch oftmals nötig, z. b. bei einem leitungsschaden oder wenn man etwas liebe braucht. brigitte ist austauschbar und unnötig. heinz hat eine zukunft, brigitte hat nicht einmal eine gegenwart.

heinz ist alles für brigitte, die arbeit ist nichts als eine lästige qual für brigitte. ein mensch, der einen liebt, ist alles. ein mensch, der einen liebt und noch dazu jemand ist, das ist das optimum, das brigitte erreichen kann. die arbeit ist nichts, weil brigitte sie schon hat, die liebe ist mehr, weil man sie erst suchen muß.

brigitte hat bereits gefunden: heinz.

heinz fragt sich oft, was brigitte denn vorzuzeigen hat.

heinz spielt oft mit dem gedanken, jemand andren zu nehmen, der etwas zu bieten hat, wie etwa bargeld oder die räumlichkeiten für ein geeignetes geschäftslokal.

brigitte hat einen körper zu bieten.

außer brigittes körper werden zur gleichen zeit noch viele andre körper auf den markt geworfen. das einzige, was brigitte auf diesem weg positiv zur seite steht, ist die kosmetische industrie. und die textilindustrie. brigitte hat brüste, schenkel, beine, hüften und eine möse.

das haben andre auch, manchmal sogar von besserer qualität.

brigitte hat eine jugend, die sie auch mit andren teilen muß, etwa mit der fabrik und dem lärm darin und dem überfüllten bus. die fressen an brigittes jugend.

brigitte wird immer älter und immer weniger frau, die konkurrenz wird immer jünger und immer mehr frau.

brigitte sagt zu heinz ich brauche doch einen menschen, der zu mir hält, der für mich da ist, dafür halte ich auch zu ihm und bin immer für ihn da.

heinz sagt, daß er darauf schießt.

es ist schade, daß brigitte heinz so sehr haßt.

heute zum beispiel kniet brigitte vor der klomuschel im schrebergartenhaus von heinz und dessen eltern auf dem kalten fußboden.

dieser fußboden ist kälter

als die liebe, die heiß ist und heinz heißt.

der fernfahrervater ist abwesend, und brigitte hilft im haushalt, was das einzige ist, womit sie sich beliebt machen kann, das heißt sie putzt freudig mit dem scheißebesen die klomuschel. vor fünf minuten hat sie gesagt, sie macht das ja gern. jetzt macht sie es schon nicht mehr gern. ihr wird ganz schlecht von all der scheiße, die sich im laufe der woche so in einem dreipersonenhaushalt ansammelt.

heinz wird, wenn schon nicht eine sekretärin, höhere schülerin, sekretärin, sekretärin oder sekretärin zur frau bekommen, doch eine frau zur frau bekommen, die eine richtige frau ist, also ordentlich mit dem besen und seinen widrigen begleitumständen umgehen kann.

zu hause hilft brigitte nichts, das hieße kapital und arbeitskraft in ein von vorneherein zum scheitern verurteiltes mit verlust arbeitendes kleinunternehmen zu stecken. aussichtslos. hoffnungslos. brigitte investiert besser, dort, wo etwas herauskommen kann. ein ganzes neues leben.

da brigitte wenig hirn hat, ist der ausgang unsicher.

schließlich haben manager ihr hirn zu hilfe, wenn sie etwas planen. brigitte hat nur ihre finger ausgebildet gekriegt. sonst nichts. aber die mit den dranhängenden armen könnten für drei zupacken, wenn sie müßten. sie müssen. für heinz.

brigitte kriecht der mutti von heinz in den arsch. dort findet sie auch nichts andres als die gleiche scheiße wie in der muschel, die sie grade schrubbt. aber einmal wird diese hinter mir liegen, dann liegt die zukunft vor mir. nein, wenn die scheiße hinter mir ist, bin ich schon in der zukunft. zuerst muß ich mir einen status erarbeiten, der mich befähigt, überhaupt eine zukunft haben zu DÜRFEN. zukunft ist luxus. allzuviel gibts nicht davon.

diese kleine episode soll nichts weiter zeigen, als daß brigitte
arbeiten kann, wenn es sein muß.

und es muß sein.

(JELINEK 1975: 11-19)

Muitos elementos me parecem soltar à vista a partir da leitura do capítulo acima.

Devido ao tamanho maior do texto de Jelinek (em comparação, por exemplo, com os poemas que analiso nos demais subcapítulos), não farei aqui uma análise linha a linha ou parágrafo a parágrafo como fiz, estrofe a estrofe, no caso dos poemas: farei, isso sim, uma análise de certos elementos recorrentes e que me pareçam relevantes no texto da autora como um todo (recorrendo quando necessário, é claro, a exemplos pontuais).²⁶⁶ Assim, realizarei nas linhas abaixo uma espécie de listagem simples desses elementos (um exemplo de cada) e nas páginas seguintes os retomarei com maior detalhe e vagar quando fizer a análise da configuração rítmica que interpreto no capítulo em questão, já que diversos dos elementos apontados abaixo (não todos – *vide*, sobre isso, as próximas páginas) são elementos atravessados por mecanismos de repetição e variação sintática, vocabular ou semântica – portanto, elementos da configuração rítmica.

Entre eles aponto aqui, então, as semelhanças sintáticas (“**brigitte ist die uneheliche tochter einer mutter, die dasselbe näht wie brigitte**, nämlich büstenhalter und niedler. **heinz ist der eheliche sohn eines fernfahrers und seiner frau, die zuhausebleiben durfte**”); as repetições vocabulares e/ou morfológicas (“nicht einmal bei der **arbeit** hat brigitte ihre ruhe. sogar bei der **arbeit** muß sie **arbeiten**. sie soll bei der **arbeit** nicht **denken**, etwas in ihr **denkt** jedoch ununterbrochen”); frases frequentemente em ordem direta – muitas vezes repetindo o nome ou o pronome que ocupa a posição de sujeito – (“**brigitte und heinz haben keine geschichte. brigitte und heinz haben nur**

²⁶⁶ É importante frisar *mais uma vez*, no entanto, que a diferença tendencial entre o que se entende como prosa e o que se entende como poesia é apenas uma diferença de *grau*, não de *tipo*: na prosa os níveis rítmicos costumam se adensar de modo mais ostensivo apenas em *pontos específicos* do texto, frequentemente (não sempre) ligados a acontecimentos do enredo naquele ponto específico. Dito isso, registro que me parece haver, no caso da prosa de Jelinek em *Die Liebhaberinnen*, uma tendência atípica a adensamentos *maiores* do que os interpretados normalmente naquilo que entendemos no ocidente como prosa – *vide*, por exemplo, o excerto de Lygia Fagundes Telles citado no subcapítulo “1.2.5. O nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte” (do texto “Nada de novo na frente ocidental”, livro *Invenção e memória* [2000]), excerto que me parece mais representativo da prosa que na falta de palavra melhor chamo aqui de ‘tradicional’ e que, por isso, ele (o trecho ritmicamente denso citado em 1.2.5) representa uma exceção no fluxo narrativo do texto de Telles.

(Refiro-me ao aspecto ‘tradicional’ de “Nada de novo na frente ocidental” em relação à mobilização fonológica e sintática do texto, não necessariamente em relação a aspectos como foco narrativo, temporalidades narrativas, desenvolvimento de personagens e assim por diante).

eine arbeit. heinz soll die geschichte von brigitte werden, er soll ihr ein eigenes leben machen, dann soll er ihr ein kind machen [...]”); o acoplar de frases sem o auxílio de conjunções aditivas ou adversativas (“sie muß heinz ständig klar machen, daß es ohne sie keine zukunft für ihn gibt, **das ist eine schwere anstrengung**”); o frequente uso de verbos no presente do indicativo (“brigitte **sagt** zu heinz ich **brauche** doch einen menschen, der zu mir **hält**, der für mich da **ist**, dafür **halte** ich auch zu ihm und **bin** immer für ihn da. heinz **sagt**, daß er darauf **scheißt**. es ist schade, daß brigitte heinz so sehr **haßt**. heute zum beispiel **kniert** brigitte vor der klomuschel im schrebergartenhaus von heinz und dessen eltern auf dem kalten fußboden”); o uso sistemático de letras minúsculas (“**heinz** findet aber nichts **liebenswertes** an **brigitte**, auch ihre schwächen findet er nur **ekelhaft**”); o uso de palavras em caixa alta (“zuerst muß ich mir einen status erarbeiten, der mich befähigt, überhaupt eine zukunft haben zu **DÜRFEN**”); mobilização ostensiva de vocabulário técnico marxista e/ou econômico (“zu hause hilft brigitte nichts, das hieße **kapital** und **arbeitskraft** in ein von vorneherein zum scheitern verurteiltes **mit verlust arbeitendes kleinunternehmen** zu stecken”); certas oposições semânticas em posições análogas às do fenômeno *parallelismus membrorum* lowthiano (“**heinz** hat **etwas gelernt**, das ihm einmal die ganze welt öffnen wird, nämlich elektroinstallateur. **brigitte** hat **niemals irgend etwas gelernt**. heinz ist **etwas**, brigitte ist **nichts** [...]”); a constante ironia na mobilização de formulações sintáticas ou de ideias gerais provenientes de clichês narrativos (“eines tages beschloß brigitte, daß sie nur mehr frau sein wollte, ganz frau für einen typ, der heinz heißt”), o choque entre vocábulos bastante usuais e vocábulos entendidos como ‘vulgares’ (“brigitte hat brüste, schenkel, beine, hüften und eine **möse**”); o choque entre formulações usuais – próximas à oralidade – e formulações mais formais (“heinz will und wird einmal ein eigener kleiner unternehmer mit einem eigenen kleinen unternehmerbetrieb sein, **bzw.** werden. heinz wird einmal **anschaffen**, brigitte bekommt **angeschafft**”).

Como mencionado anteriormente, alguns dos elementos interpretados acima não são elementos puramente linguísticos – alguns deles dependem da partilha de pressupostos culturais, por exemplo, que possibilitem reconhecer o humor na ironia, reconhecer a crítica na repetição de modelos de enredo ocidentais, reconhecer as diferenças entre registro elevado e registro usual ou ainda reconhecer o choque do uso de palavras entendidas como vulgares. Penso, por exemplo, no uso paródico de clichês narrativos como “eines tages” (que traduzi como “um belo dia”), de frases como que tiradas de quaisquer romances açucarados e comédias românticas televisivas (“ausser

heinz gibt es nichts”, “das schicksal entscheidet über das schicksal von brigitte” ou “dieser fußboden ist kälter / als die liebe, die heiß ist und heinz heißt”, que traduzida, respectivamente, como “não existe nada além de heinz”, “o destino decide sobre o destino de brigitte” e “esse chão é mais frio / que o amor, que é chama e chama heinz”) e de referências cultural-mercadológicas (o nome “Susi” para a moça de classe social elevada, nome que no filme dos Estúdios Walt Disney *Susi und Strolch* [1955, lançado no Brasil como *A dama e o vagabundo*] se refere justamente à cadela elegante posta em oposição a Strolch [Vagabundo], o que parece ecoar na [imaginária] relação entre Susi e Heinz)²⁶⁷. Esses elementos irônicos ou paródicos que dependem da partilha de pressupostos culturais foram, todos, levados em conta em minha tradução do capítulo (como menciono em diversos momentos das próximas páginas), porém como eles não se prestam a sistematizações nesta tese, não descreverei sistematicamente meu trabalho com eles. Basta aqui o registro de que o impulso paródico e o humor chocante que interpreto no texto esteve constantemente entre minhas preocupações no processo tradutório. Tentei criar em português um texto que fosse tão brutal quanto o de Jelinek, nunca mais suave e nunca censurado em sua ostensiva representação de violências.

Debruçando-me, então, sobre os elementos que entendo como linguísticos no texto de Jelinek e interpretando esses elementos a partir do conceito de configuração rítmica, parece-me possível afirmar que o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte, o nível rítmico dos vocábulos e o nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas são os três níveis mais densos em minha interpretação do texto da autora.

O nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte me parece, dos três, aquele que é mais frequentemente mobilizado no capítulo “anfang:”, e que por isso o caracteriza de modo mais marcado. O grande resultado desse adensamento do nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte me parece ser, *no texto de Jelinek especificamente*, uma aproximação irônica à linguagem dos romances açucarados comerciais e dos roteiros de comédias românticas televisivas naquilo que esses textos teriam de mais clichê: tendências 1) a uma simplificação extrema das frases individualmente e do encadeamento de frases (o que em Jelinek frequentemente resulta

²⁶⁷ Para o público brasileiro há, ainda, um efeito cômico que não poderia ter sido antecipado por Jelinek: o eco do nome da boneca brasileira Susi (lançada em 1966).

em sequências de orações diretas que repetem o sujeito ou o verbo²⁶⁸, por exemplo); e 2) a uma espécie de didatismo na exposição (e constante reexposição) do enredo, concretizado em toda sorte de repetições sintáticas e semânticas que deveriam, em tese, assegurar a compreensão de quem lê. A voz narrativa parece, enfim, *subestimar* enormemente tanto a psiquê dos personagens descritos quanto a inteligência dos leitores, e assim mastiga ou reexplica cada passo da história. Se trechos do capítulo parecem emular por vezes uma certa oralidade na falta de encadeamento normativamente adequado entre orações (“sie muß heinz ständig klar machen, daß es ohne sie keine zukunft für ihn gibt, **das ist eine schwere anstrengung**”), essa ‘oralidade’ forjada é, também ela, facilitada ou simplificada ao extremo, bem distante das complexas dinâmicas de uma conversação, por exemplo. Concretamente, boa parte da força irônica de Jelinek nesse capítulo do romance me parece estar, enfim, no exagero dessas repetições sintáticas e semânticas de modo a levá-las (e aquilo nelas descrito) ao absurdo (“eines tages beschloß brigitte, daß sie nur mehr frau sein wollte, ganz frau für einen typ, der heinz heißt. [...] heinz heißt in diesem speziellen fall das leben. das richtige leben heißt nicht nur heinz, es ist es auch. außer heinz gibt es nichts”) e na aproximação de formulações típicas desses gêneros textuais a certas formulações que as desestabilizem brutalmente (“brigitte sagt zu heinz ich brauche doch einen menschen, der zu mir hält, der für mich da ist, dafür halte ich auch zu ihm und bin immer für ihn da. heinz sagt, daß er darauf scheidt”).

As orações ou os trechos de orações cujas estruturas sintáticas ecoam (idênticas ou apenas semelhantes) em outras orações e outros trechos de orações podem ser encontradas desde a primeira página de “anfangs:”: “wenn man jung ist, dann sieht man immer jung aus, wenn man älter ist, dann ist es sowieso zu spät”, sequência na qual vemos a estrutura “wenn man + adjetivo + ist + dann”. Além da repetição sintática, temos, ainda no nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte, uma oposição semântica (“jung” e “älter” nas orações subordinadas) e, nas orações principais, uma quebra de expectativa: “dann sieht man immer jung aus” faria par, seguindo a lógica apresentada nas orações subordinadas, com algo como “dann sieht man immer älter aus”, porém a segunda oração principal do excerto é, na verdade, “dann ist es sowieso zu spät”. Grande parte do humor ou da possibilidade de humor no trecho citado acima parece

²⁶⁸ Bastante semelhantes aos primeiros e mais básicos textos escritos por qualquer estudante em uma língua estrangeira: “Fulana fez tal coisa. Fulana comeu tal coisa. Fulana foi ao mercado. Fulana ama cães. Fulana ama gatos”.

nascer, a meu ver, justamente da construção e depois da quebra de expectativas nas orações subordinadas e principais através do estabelecimento e da frustração do *parallelismus membrorum*. Mais ainda: esse mecanismo de construção e quebra de expectativas no nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte, frequentemente de modo a criar efeito cômico, parece-me não apenas caracterizar o trecho acima, mas uma parte significativa do capítulo “anfangs:” e do romance *Die Liebhaberinnen* de modo geral. Algumas das outras recorrências desse mecanismo que interpreto no texto seriam, por exemplo:

[...] sie glaubt, daß von nun an **ihre schwächen liebenswert und ihre stärken sehr verborgen** sein würden. [...]

[...] **etwas, das besser ist als heinz, ist** für brigitte absolut unerreichbar, **etwas, das schlechter ist als heinz, will** brigitte nicht haben. [...]

[...] **brigitte und heinz haben** keine geschichte. **brigitte und heinz haben** nur eine arbeit. [...]

[...] **brigitte ist die uneheliche tochter einer mutter, die** dasselbe näht wie brigitte, nämlich büstenhalter und niedler.
heinz ist der eheliche sohn eines fernfahrers und seiner frau, die zuhausebleiben durfte. [...]

[...] **heinz hat etwas gelernt**, das ihm einmal die ganze welt öffnen wird, nämlich elektroinstallateur.
brigitte hat niemals irgend etwas gelernt. [...]

[...] **heinz ist etwas, brigitte ist nichts** [...].

[...] **heinz hat eine zukunft, brigitte hat nicht einmal eine gegenwart.** [...]

[...] **heinz ist alles für brigitte, die arbeit ist nichts als eine lästige qual für brigitte.**
[...]

[...] **ein mensch, der einen liebt**, ist alles. **ein mensch, der einen liebt** und noch dazu jemand ist, das ist das optimum, das brigitte erreichen kann. [...]

[...] **die arbeit ist nichts, weil** brigitte sie schon hat, **die liebe ist mehr, weil** man sie erst suchen muß. [...]

[...] **brigitte wird immer älter und immer weniger frau, die konkurrenz wird immer jünger und immer mehr frau.** [...]

[...] **brigitte sagt** zu heinz ich brauche doch einen menschen, der zu mir hält, der für mich da ist, dafür halte ich auch zu ihm und bin immer für ihn da.
heinz sagt, daß er darauf scheidt. [...]

No entanto, além das relações sintáticas mais ostensivas de trechos como os citados acima, há também inúmeros outros exemplos de apenas relativa *semelhança* sintática – *semelhança* que, como já afirmado inúmeras vezes²⁶⁹, adensa o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte tanto quanto os exemplos de *identidade* sintática, já que entram no espectro de repetição e/ou variação linguísticas; e, no caso específico do excerto de Jelinek, parecem essas *semelhanças* sintáticas frequentemente (não sempre) causar efeito semelhante ao dos trechos citados anteriormente, qual seja: efeito cômico. Entre as muitas ocorrências de apenas *semelhança* sintática, destaco as seguintes:

[...] viele näherinnen **scheiden aus durch heirat, kindesgeburt oder tod**.
brigitte hofft, daß sie einmal **durch heirat und kindesgeburt ausscheiden wird**. [...]

[...] **nicht was sie macht und ist, zählt, sondern heinz und was er macht und ist, das zählt**. [...]

[...] **die liebe kommt von der seite von brigitte**. sie muß heinz davon überzeugen, **daß die liebe auch von seiner seite her kommt**. [...]

[...] **die geschichte, wie die beiden einander kennengelernt haben**, ist **unwichtig**. die beiden selber sind unwichtig. sie sind geradezu symptomatisch für alles, was unwichtig ist.
oft begegnen einander auch studenten und studentinnen, was beinahe identisch ist, bis auf das geschlecht. oft kann man über solche begegnungen **aufregende geschichten** erzählen. [...]

[...] vor fünf minuten hat sie gesagt, **sie macht das ja gern**. jetzt **macht sie es schon nicht mehr gern**. [...]

[...] **schließlich haben manager ihr hirn zu hilfe**, wenn sie etwas planen. **brigitte hat nur ihre finger** ausgebildet gekriegt. [...]

As *semelhanças* sintáticas dos trechos acima tendem a se impor em apenas *segmentos* de estruturas sintáticas, porém de modo que ainda sejam reconhecíveis como ecos uns dos outros (“die liebe kommt von der seite von brigitte [...] daß die liebe auch von seiner seite her kommt”).

²⁶⁹ Marcadamente no subcapítulo “1.2.5. O nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte”.

Ainda em relação ao nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte que interpreto no capítulo de Jelinek, gostaria de frisar a importância das oposições semânticas (frequentemente [mas não sempre] aliadas à identidade e à semelhança sintáticas já descritas nas páginas acima, como se notará na lista abaixo). Entre as oposições semânticas que julgo de maior relevância no capítulo “anfang” (por sua retomada constante e/ou por sua importância no enredo), destaco as seguintes: “ihre schwächen” e “ihre stärken”, “abstieg” e “aufstieg”, “schlechter” e “besser”, “nichts” e “etwas”, “gegenwart” e “zukunft”, “alt” e “jung”, “frau” e “mann”. A importância de tais oposições linguísticas me parece espelhar, nesse caso específico, as oposições no campo no enredo (ostensivamente dicotômico) de *Die Liebhaberinnen*.

Passemos, então, à análise breve do segundo nível rítmico de maior importância em minha interpretação de “anfang:” – ou seja, à análise do nível rítmico dos vocábulos.

Como elementos do nível rítmico dos vocábulos entendo, no texto de Jelinek, os mecanismos de repetição vocabular em pontos diversos das orações – com destaque (destaque, mas não exclusividade) especificamente para os já mencionados mecanismos de repetição anafórica – ou seja, repetições no início de orações. No caso do excerto aqui analisado, essas repetições anafóricas assumem principalmente a forma de nomes próprios e pronomes na posição de sujeitos. Diversas outras vezes, no entanto, não são anafóricos: nesses casos, as palavras repetidas costumam ser o objeto da frase, um verbo em uma mesma conjugação ou um advérbio (no caso do trecho de Jelinek, essas repetições anafóricas de sujeito no nível rítmico dos vocábulos vêm frequentemente acompanhadas de semelhança sintática entre as orações – semelhanças sintáticas que já configuram elemento do nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte e que já foram apontadas anteriormente, o que explica o fato de diversos exemplos apresentados na análise do nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte reaparecerem neste ponto como exemplos do nível rítmico dos vocábulos. Como reafirmado inúmeras vezes nesta tese, os níveis frequentemente se entrelaçam na configuração rítmica do texto, e se os analiso individualmente nesta tese o faço para fins de clareza metodológica).

[...] **brigitte hofft**, daß **sie** einmal durch heirat und kindesgeburt ausscheiden wird. **brigitte hofft**, daß heinz **sie** hier herausholen wird. [...]

[...] was das einzige ist, womit **sie** sich beliebt machen kann, das heißt **sie** putzt freudig mit dem scheißebesen die klomuschel. vor fünf minuten hat **sie** gesagt, **sie macht** das ja **gern**. jetzt **macht sie** es schon nicht mehr **gern**. [...]

[...] außer **heinz** gibt es nichts. etwas, das besser ist als **heinz**, ist für **brigitte** absolut unerreichbar, etwas, das schlechter ist als **heinz**, will **brigitte** nicht haben. **brigitte** wehrt sich verzweifelt mit händen und füßen gegen den **abstieg**, der **abstieg**, das ist der verlust von **heinz**.

brigitte weiß aber auch, daß es keinen aufstieg für sie **gibt**, es **gibt** nur **heinz** oder etwas schlechteres als **heinz** oder **büstenhalternähen** bis ans **lebensende**. **büstenhalternähen** ohne **heinz** bedeutet jetzt schon **lebensende**. [...]

[...] **brigitte** und **heinz haben** keine **geschichte**. **brigitte** und **heinz haben** nur eine arbeit. **heinz soll** die **geschichte** von **brigitte** werden, er **soll** ihr ein eigenes leben **machen**, dann **soll** er ihr ein kind **machen**, dessen zukunft wiederum von **heinz** und seinem beruf geprägt sein wird. [...]

[...] **brigitte** kann aus ihrem eigenen **leben** nichts besseres machen. das bessere soll vom **leben** von **heinz** herkommen. **heinz kann brigitte** von ihrer nähmaschine befreien, das **kann brigitte** von selbst nicht. [...]

[...] **heinz ist** etwas, **brigitte ist** nichts, was nicht andre ohne mühe genauso sein könnten. **heinz ist** unverwechselbar, und man hat **heinz** auch oftmals nötig, z. b. bei einem leitungsschaden oder wenn man etwas liebe braucht. **brigitte** ist austauschbar und unnötig. **heinz hat** eine zukunft, **brigitte hat** nicht einmal eine gegenwart. [...]

[...] **heinz** ist alles für **brigitte**, die arbeit ist nichts als eine lästige qual für **brigitte**. ein **mensch**, der **einen liebt**, ist alles. ein **mensch**, der **einen liebt** und noch dazu jemand ist, das ist das optimum, das **brigitte** erreichen kann. die arbeit ist nichts, weil **brigitte** sie schon hat, die liebe ist mehr, weil man sie erst suchen muß.

brigitte hat bereits gefunden: **heinz**.

heinz fragt sich oft, was **brigitte** denn vorzuzeigen hat. [...]

Em termos absolutos (abstraindo da posição das palavras nas frases e lidando apenas com o número absoluto de palavras no texto de Jelinek) chegamos a uma constatação interessante acerca das palavras mais repetidas no capítulo em questão: tirando os verbos auxiliares e alguns conectivos, as três palavras mais recorrentes são “brigitte”, “heinz” e “zukunft” (“futuro”). Nas pouco mais de oito páginas e meia (da edição original da editora Rowohlt) o nome “brigitte” é repetido 65 vezes, o que significa quase 4% de todas as palavras do capítulo. O nome “heinz” é repetido 53 vezes (pouco mais de 3%), “zukunft” (“futuro”) 16 vezes. Não por acaso está, justamente nesse trio, o cerne do enredo entre Brigitte e Heinz: a contenda pelo futuro possível.

O terceiro nível que a meu ver desempenha papel relevante no capítulo de Jelinek é o nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas. No entanto, ao contrário dos dois outros níveis rítmicos analisados, parece-me que este se adensa apenas em pontos bastante específicos do texto – não tão numerosos, porém muito importantes. O impulso paródico por trás de boa parte dos mecanismos do texto de Jelinek parece mover, também, essas

ocorrências no nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas. Pensemos, por exemplo, na abrupta mudança de registro já no final do capítulo quando, possivelmente de modo a ironizar os arroubos líricos de romances açucarados, lê-se (com quebra na linha, como se fossem versos): “dieser fußboden ist kälter / als die liebe, die **heiß** ist und **heinz heiß**”. É claro que as palavras “heiß”, “heinz” e “heißt” não partilham morfemas, apenas a semelhança gratuita entre seus três morfemas possibilita que os leiamos, neste trecho, como pseudomorfemas. Adensa-se, assim, o nível rítmico do trecho em questão com um mecanismo bastante comum na lírica ocidental, o que pode ser entendido culturalmente como uma espécie de elevação de tom no excerto. Opõe-se comicamente a isso, no entanto, uma descrição franca da limpeza de um vaso sanitário bastante sujo de fezes, tornando o arroubo lírico das linhas anteriores ainda mais ridículo: “der fernfahrervater ist abwesend, und brigitte hilft im haushalt, was das einzige ist, womit sie sich beliebt machen kann, das heißt sie putzt freudig mit dem scheißebesen die klomuschel. vor fünf minuten hat sie gesagt, sie macht das ja gern. jetzt macht sie es schon nicht mehr gern. ihr wird ganz schlecht von all der scheiße, die sich im laufe der woche so in einem dreipersonenhaushalt ansammelt.”

Outra ocorrência pontual no nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas seria, por exemplo, a do excerto “es ist absolut dem zufall überlassen, ob brigitte lebt, mit heinz, oder dem leben **entkommt** und **verkommt**”. Os dois verbos de raiz “kommen” e com diferentes elementos (“ent-” e “vor-”), separados apenas pela conjunção aditiva “und”, parecem-me adensar a configuração rítmica do texto nesse ponto específico e quase dotá-lo de um caráter proverbial (somado à referência semântica ao “acaso” ou à “fortuna” [“zufall”]) ou de certo *páthos* pseudodramático – o que, assim como quase todos os mecanismos descritos até aqui no texto de Jelinek, também possibilita simultaneamente o gesto cômico e o gesto crítico.

A ordem de relevância que interpretei entre os três níveis rítmicos que considero significativos no capítulo de Jelinek – ou seja, maior relevância no nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte, depois no nível rítmico dos vocábulos e depois no nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas – é, também, minha ordem de prioridades no trabalho tradutório com o texto.

Minha proposta de tradução do capítulo “anfang:” ao português (em minha proposta, “início:”) é, por ora, a seguinte:

início:

um belo dia, brigitte decidiu que ela só queria ser mulher, mulher de verdade, para um rapaz, que se chama heinz.

ela acredita que de agora em diante as fraquezas dela seriam desejáveis e que as forças seriam bem disfarçadas.

mas heinz não acha nada desejável em brigitte, até mesmo as fraquezas dela ele acha só repugnantes.

e agora brigitte se cuida por causa de heinz, porque quando se é uma mulher não existe escapatória, é preciso mesmo se cuidar. brigitte deseja que, um dia, o futuro lhe retribua com uma aparência jovem. mas talvez brigitte não tenha futuro nenhum. o futuro depende totalmente de heinz.

quando se é jovem, se tem sempre a aparência jovem, quando se é mais velha, aí já é tarde demais. então quando não se tem a aparência mais jovem do que o esperado o veredicto implacável de todos ao redor é: não se cuidou o suficiente com cosméticos na juventude!

ou seja, brigitte fez algo que será importante no futuro.

quando não se tem o presente, é preciso cuidar do futuro.

brigitte costura sutiãs. quando se costura uma peça pequena, é preciso costurar muitas delas, quarenta é, de qualquer forma, o mínimo do mínimo na meta do salário por peça. quando se costura uma peça maior e mais complicada, é preciso costurar, proporcionalmente, menos. o que é muito humano e justo.

brigitte poderia se arranjar com muitos dos trabalhadores, mas ela quer se arranjar só mesmo com o heinz, que vai virar empresário.

o material é renda de nylon com uma fina camada de espuma de borracha embaixo. a fábrica dela tem grandes quotas no mercado

exterior e muitas costureiras que vêm do exterior. muitas costureiras se desligam por causa de casamento, gravidez ou morte.

brigitte espera que ela um dia seja desligada por causa de casamento e gravidez. brigitte espera que heinz venha tirá-la daqui.

todo o resto seria para ela a morte, mesmo que ela continue viva.

por ora b. não tem nada além do nome dela, no decorrer da história brigitte ganhará o sobrenome de heinz, isso é mais importante do que dinheiro e posses, isso pode arranjar dinheiro e posses.

a vida de verdade, aquela que se pode contar quando alguém pergunta, a vida de verdade é a vida depois do trabalho. para brigitte, vida e trabalho são como dia e noite. então aqui se falará mais mesmo das horas vagas.

heinz se chama, nesse caso específico, vida. a vida de verdade não só se chama heinz, ela é heinz.

não existe nada além de heinz. algo que seja melhor do que heinz é absolutamente inalcançável para brigitte, algo que seja pior do que heinz brigitte não quer. brigitte luta desesperada com unhas e dentes contra o rebaixamento, o rebaixamento é a perda de heinz.

mas brigitte sabe também que não existe para ela ascensão, existe só heinz ou algo que seja pior do que heinz ou costurar sutiãs até o final da vida. costurar sutiãs agora, sem heinz, já significa o final da vida.

está totalmente nas mãos do acaso se brigitte vive, com heinz, ou se cai fora da vida e cai em ruína.

não existem legislações para isso. o destino decide sobre o destino de brigitte. o que quer que ela faça e seja não conta, e sim heinz e o que ele faz e é, isso é o que conta.

brigitte e heinz não têm história nenhuma. brigitte e heinz têm só um trabalho. heinz deverá se tornar a história de brigitte, ele deverá fazer para ela uma vida própria, então ele deverá fazer nela um bebê, cujo futuro por sua vez será marcado por heinz e pelo trabalho dele.

a história de b. e h. não é algo que vai acontecendo, é algo que de repente está lá (relâmpago) e que se chama amor.

o amor surge da parte de brigitte. ela precisa convencer heinz de que o amor também surge da parte dele. ele precisa aprender a reconhecer que também não pode existir futuro para ele sem brigitte. é claro que já existe um futuro para heinz, ou seja, o de eletricista. ele pode conseguir isso, mesmo sem brigitte. dá para instalar fios elétricos mesmo que não haja qualquer b. disponível. sim, dá até para viver! e ir jogar bowling ou boliche dá também sem brigitte.

então brigitte tem uma missão.

ela precisa deixar claro para heinz o tempo todo que não existe futuro para ele sem ela, isso é uma tarefa difícil. além disso, é preciso evitar categoricamente que heinz consiga ver o futuro dele em outra pessoa. mais sobre isso depois.

essa é uma árdua, mas promissora situação.

heinz quer ser, ou seja, será um dia um pequeno empresário autossuficiente com uma pequena empresa autossuficiente. heinz um dia vai adquirir coisas, brigitte vai ser adquirida. brigitte prefere ser adquirida pelo próprio marido dela na própria loja dele, que vai ser um pouco a própria loja dela também.

contanto que heinz um belo dia não conheça alguma garota da höhere schule como por exemplo susi! contanto que heinz, pelo amor de deus, não ache, um belo dia, que alguém melhor do que a própria brigitte jamais será, que alguém desse tipo vai ser melhor para ele.

se heinz encontrar algo de melhor, ele vai ter de largar. é melhor até que ele nem mesmo chegue a conhecer, assim é mais seguro.

quando brigitte está sentada junto à máquina de costura e faz o ponto de cadeia e sente debaixo dos dedos a espuma de borracha e a renda dura, o sutiã com as cores da moda e com bruxinhas, nesses momentos ela tem pesadelos com alguém que ainda nem existe, mas que poderia cruzar o caminho de heinz na forma de algo de melhor.

nem mesmo no trabalho brigitte tem um pouco de paz.

até mesmo no trabalho ela precisa trabalhar.

ela não deveria pensar durante o trabalho, porém algo dentro dela pensa ininterruptamente.

brigitte não consegue fazer da própria vida nada de especial. algo de melhor deve surgir da vida de heinz. heinz conseguiria libertar brigitte das máquinas de costura dela, a própria brigitte não consegue.

mas ela não pode ter certeza alguma disso, porque a fortuna é um acaso, e não uma lei ou uma sequência lógica de ações.

brigitte quer que façam o futuro dela. ela própria não consegue fabricá-lo.

a história de como ambos conheceram um ao outro não é importante. na verdade, nenhum dos dois é importante. eles são basicamente sintomas de tudo o que não é importante.

muitas vezes moços e moças universitários também se encontram uns aos outros, o que é praticamente idêntico, até mesmo os gêneros. muitas vezes se podem contar histórias muito empolgantes sobre esses encontros.

essas pessoas às vezes têm até mesmo uma longa história de coisas que já lhes aconteceram.

apesar da história de coisas que já aconteceram com brigitte não ser, provavelmente, favorável a uma futura acumulação de capital, ela mesmo assim conheceu heinz, em cujas mãos um capital se acumulará um dia.

brigitte é a filha ilegítima de uma mãe que costura o mesmo que brigitte, a saber: sutiãs e corpetes.

heinz é o filho legítimo de um caminhoneiro e da esposa dele, que pôde ficar em casa.

apesar dessas profundas diferenças, b. e h. conheceram um ao outro.

nesse caso específico, conhecer-se significa querer fugir, ou seja, não deixar escapar e agarrar.

heinz aprendeu algo que um dia vai abrir para ele todo um mundo novo, a saber: instalação de equipamentos elétricos.

brigitte nunca aprendeu nada.

heinz é algo, brigitte não é nada, nada que outras também não poderiam, sem muito esforço, ser. heinz é insubstituível e frequentemente se tem a necessidade de heinz, p. ex.: quando se tem um problema na fiação ou quando se precisa de um pouco de amor. brigitte é substituível e desnecessária. heinz tem um futuro, brigitte não tem nem mesmo um presente.

heinz é tudo para brigitte, o trabalho não é mais do que uma tortura inconveniente para brigitte. uma pessoa que nos ama é tudo. uma pessoa que nos ama e além disso é alguém, isso é o mais incrível que brigitte poderia alcançar. o trabalho não é nada, já que brigitte já o tem, o amor é algo mais, já que primeiro é preciso procurá-lo.

brigitte já encontrou: heinz.

heinz muitas vezes se pergunta o que é que brigitte tem a oferecer.

heinz muitas vezes brinca com o pensamento de pegar uma outra pessoa que tenha algo a fornecer, como, por exemplo, fornecer dinheiro trocado ou o espaço adequado para se montar uma empresa.

brigitte pode fornecer um corpo.

além do corpo de brigitte, são colocados no mercado, ao mesmo tempo, muitos outros corpos. a única coisa que brigitte tem ao lado dela nessa luta é a indústria de cosméticos. e a indústria têxtil. brigitte tem peitos, coxas, pernas, quadris e uma boceta.

isso outras também têm, às vezes até de melhor qualidade.

brigitte tem uma juventude que ela precisa dividir também com os outros, com, por exemplo, a fábrica e o barulho lá dentro e o ônibus lotado. eles devoram a juventude de brigitte.

brigitte vai ficando cada vez mais velha e menos mulher, a concorrência vai ficando cada vez mais jovem e mais mulher.

brigitte diz a heinz eu preciso mesmo é de alguém que me apoie, que esteja lá por mim, que aí em troca eu também apoiarei e estarei lá por ele.

heinz diz que foda-se.

é uma pena que brigitte odeie tanto heinz.

hoje por exemplo brigitte está ajoelhada no chão frio em frente à privada do casebre de heinz e dos pais dele.

esse chão é mais frio

que o amor, que é chama e chama heinz.

o pai caminhoneiro não está, e brigitte ajuda nos afazeres da casa, que é o único jeito dela se fazer gostável, ou seja, ela limpa alegremente a privada com uma escova de merda. cinco minutos atrás ela disse que faria com todo o prazer. agora ela já não faz com prazer. ela passa muito mal com toda a merda que vai se acumulando ao longo da semana em uma casa de três pessoas.

se heinz não vai conseguir arranjar como mulher uma secretária, garota da höhere schule, secretária, secretária ou secretária, então pelo menos vai arranjar uma mulher como mulher, uma mulher de verdade, ou seja, devidamente de escova na mão e lidando com as respectivas imundícies da escova.

na própria casa, brigitte não ajuda em nada, isso significaria investir capital e força de trabalho em uma empresazinha operando no vermelho e já fadada logo de início à falência. sem perspectiva. sem esperança. melhor brigitte investir naquilo que pode trazer algum retorno. toda uma vida nova.

como brigitte não tem lá muito cérebro, o resultado é incerto.

enfim, managers podem contar com os cérebros deles quando planejam algo. em brigitte só os dedos são estudados. mais nada. mas eles e os braços pendurados neles poderiam fazer o trabalho de três pessoas, se fosse preciso. é preciso. por heinz.

brigitte é a maior lambe-cu da mamãe de heinz. e o que ela encontra lá é a mesma merda da privada, a mesma que ela esfrega agora. mas um dia a merda vai ficar para trás e o futuro é que vai estar na minha frente. não, quando a merda ficar para trás eu já vou

estar no futuro. antes eu preciso construir para mim um status que, para início de conversa, me permita ser AUTORIZADA a ter um futuro. futuro é luxo. não tem muito dele por aí.

este pequeno episódio só serve mesmo para mostrar que brigitte *consegue* trabalhar quando é preciso.
e é preciso.

Procurei criar em minha tradução do capítulo uma configuração rítmica análoga à que interpretei no texto em alemão, atentando-me, como já afirmado, principalmente ao nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte, ao nível rítmico dos vocábulos e ao nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas. Dedico-me, nas próximas páginas, à descrição de meu trabalho com esses níveis rítmicos. No entanto, gostaria primeiramente de indicar, de modo bastante breve, alguns elementos de meu trabalho com os aspectos não estritamente linguísticos do texto de Jelinek – aspectos que dependem de partilha de pressupostos culturais e que já foram descritos neste subcapítulo (aqueles pressupostos que permitem reconhecer, na ironia, o humor; que permitem reconhecer lugares-comuns e gêneros textuais parodiados; que permitem reconhecer, dentro de uma comunidade, a mudança de registro [‘alto’, ‘baixo’, vulgar, erudito, técnico, aceitável, inaceitável]). A primeira decisão tradutória dessa espécie que gostaria de apontar é a atenção aos pronomes possessivos: optei por utilizar no texto todos os pronomes ‘dele’, ‘dela’, ‘deles’ e ‘delas’ no lugar de ‘seu’, ‘sua’, ‘seus’ e ‘suas’ por entender que aqueles são entendidos como mais *informais* do que estes – informalidade que me parece mais adequada ao capítulo em questão. Além disso, ‘dele’, ‘dela’, ‘deles’ e ‘delas’ me permitem evitar ambiguidades desnecessárias e não condizentes com o texto em alemão (por exemplo, em português uma formulação como ‘seus olhos’ criaria ambiguidade em relação ao personagem cujos olhos são mencionados – de Brigitte ou de Heinz –, enquanto as formulações em alemão ‘ihre Augen’ e ‘seine Augen’ já indicam claramente se os olhos são de uma personagem feminina ou de um personagem masculino, assim como ‘olhos dela’ e ‘olhos dele’). Além disso, busquei mobilizar em minha tradução um vocabulário técnico marxista e/ou econômico em todos os trechos paralelos àqueles em que isso ocorre no texto em alemão (“apesar da história de coisas que já aconteceram com brigitte não ser, provavelmente, favorável a uma futura acumulação de capital, ela mesmo assim conheceu heinz, em cujas mãos um capital se acumulará um dia” ou em “na própria casa, brigitte não ajuda em nada, isso significaria

investir capital e força de trabalho em uma empresazinha operando no vermelho e já fadada logo de início à falência”); busquei utilizar expressões lugar-comum que remetessem a livros comerciais e seus enredos e que os ironizassem (“um belo dia, brigitte decidiu que ela só queria ser mulher, mulher de verdade, para um rapaz, que se chama heinz” ou em “heinz é tudo para brigitte”); busquei também utilizar palavras entendidas socialmente como ‘vulgares’, sem qualquer suavização, nos trechos paralelos àqueles em que o mesmo ocorre em alemão (“brigitte tem peitos, coxas, pernas, quadris e uma boceta”); e, por fim, busquei formular sempre que possível ironias análogas às que interpreto no texto de Jelinek, na tentativa de não criar uma tradução enfadonha para um texto tão enérgico quanto o de Elfriede Jelinek (“[...] ou seja, ela limpa alegremente a privada com uma escova de merda”).

Passando, então, à análise da configuração rítmica de minha tradução, destaco primeiramente o trabalho com o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte, aquele que, como já mencionado, parece-me marcar de modo mais definitivo a construção textual de “início:”.

Procurei criar em minha tradução frases com estruturas sintáticas análogas às que interpreto na configuração rítmica de boa parte do texto de Jelinek, ou seja: frases ostensivamente redundantes em suas repetições de sujeitos, de verbos, de orações principais em ordem direta e assim por diante (“brigitte espera que ela um dia seja desligada por causa de casamento e gravidez. brigitte espera que heinz venha tirá-la daqui”). Busquei *não* criar ligações entre uma oração e outra naqueles pontos nos quais também não encontro ligações do tipo no texto em alemão, mobilizando assim uma estranheza semelhante à que interpreto em Jelinek, frequentemente emulando uma espécie de oralidade (“brigitte diz a heinz eu preciso mesmo é de alguém que me apoie, que esteja lá por mim, que aí em troca eu também apoiarei e estarei lá por ele. heinz diz que foda-se” ou em “isso é mais importante do que dinheiro e posses, isso pode arranjar dinheiro e posses”).

Entre as repetições sintáticas que criei em minha tradução, destaco algumas que me parecem especialmente relevantes:

[...] ela acredita que de agora em diante **as fraquezas dela seriam desejáveis** e que **as forças seriam bem disfarçadas**. [...]

[...] **quando se é jovem**, se tem sempre a aparência jovem, **quando se é mais velha**, aí já é tarde demais. [...]

[...] **algo que seja melhor do que heinz** é absolutamente inalcançável para brigitte, **algo que seja pior do que heinz** brigitte não quer. [...]

[...] **brigitte e heinz não têm** história nenhuma. **brigitte e heinz têm** só um trabalho. [...]

[...] **brigitte é a filha ilegítima de** uma mãe que costura o mesmo que brigitte, a saber: sutiãs e corpetes.
heinz é o filho legítimo de um caminhoneiro e da esposa dele, que pôde ficar em casa.
[...]

[...] **heinz aprendeu algo** que um dia vai abrir para ele todo um mundo novo, a saber: instalação de equipamentos elétricos.
brigitte nunca aprendeu nada. [...]

[...] **heinz é algo, brigitte não é nada** [...]

[...] **heinz tem um futuro, brigitte não tem nem mesmo um presente.** [...]

[...] heinz é tudo **para brigitte**, o trabalho não é mais do que uma tortura inconveniente **para brigitte.** [...]

[...] **uma pessoa que nos ama** é tudo. **uma pessoa que nos ama** e além disso é alguém, isso é o mais incrível que brigitte poderia alcançar. [...]

[...] **o trabalho não é nada, já que** brigitte já o tem, **o amor é algo mais, já que** primeiro é preciso procurá-lo. [...]

[...] **brigitte vai ficando cada vez mais velha e menos mulher, a concorrência vai ficando cada vez mais jovem e mais mulher.** [...]

Algumas outras ocorrências nas quais a relação sintática se faz de modo suficientemente marcado para ser notada, porém não de modo tão ostensivo, são, por exemplo, as seguintes:

[...] **muitas costureiras se desligam por causa de casamento, gravidez** ou morte.
brigitte espera que ela um dia seja desligada por causa de casamento e gravidez. [...]

[...] **o que quer que ela faça e seja não conta, e sim heinz e o que ele faz e é, isso é o que conta.** [...]

[...] **o amor surge da parte de brigitte.** ela precisa convencer heinz de que **o amor também surge da parte dele.** [...]

[...] **a história de como ambos conheceram um ao outro não é importante**. na verdade, nenhum dos dois é importante. eles são basicamente sintomas de tudo o que não é importante.

muitas vezes moços e moças universitários também se encontram uns aos outros, o que é praticamente idêntico, até mesmo os gêneros. muitas vezes se podem contar **histórias muito empolgantes** sobre esses encontros. [...]

[...] cinco minutos atrás ela disse que **faria com todo o prazer**. agora ela **já não faz com prazer**. [...]

[...] enfim, **managers podem contar com os cérebros** deles quando planejam algo. **em brigitte só os dedos** são estudados. [...]

Ainda em relação ao nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte, gostaria de destacar as oposições semânticas que procurei criar em minha tradução de modo análogo às que interpreto no capítulo de Jelinek (oposições que, como já mencionado, têm papel central no enredo dicotômico em diversos sentidos), a saber: “as fraquezas dela” e “as forças [dela]”, “rebaixamento” e “ascensão”, “pior” e “melhor”, “nada” e “algo”, “presente” e “futuro”, “velha” e “jovem”, “mulher” e “homem”, “esposa” e “marido”.

Passando, então, aos apontamentos acerca do nível rítmico dos vocábulos, recupero abaixo alguns excertos nos quais o mecanismo de repetição de palavras se mostra de modo mais marcado em minha tradução, com destaque para as repetições anafóricas (nomes próprios e pronomes), para as repetições de objeto direto e para as repetições de verbo. Em minha tradução do capítulo, os nomes “brigitte” e “heinz” e a palavra “futuro” são, assim como no texto em alemão, as três palavras mais recorrentes (excetuando-se aqui, é claro, conjunções, artigos, além das conjugações do verbo “ser”). “brigitte” surge 65 vezes (o mesmo número de recorrências no texto em alemão), “heinz” 54 vezes (uma vez a mais em português) e “futuro” 16 vezes (mesmo número) – as três palavras são, como já afirmado, justamente o cerne do enredo do capítulo “início:”. Destaco os seguintes excertos:

[...] **brigitte espera** que ela um dia seja desligada por causa de casamento e gravidez. **brigitte espera** que heinz venha tirá-la daqui. [...]

[...] não existe nada além de **heinz**. algo que seja melhor do que **heinz** é absolutamente inalcançável para **brigitte**, algo que seja pior do que **heinz** **brigitte** não quer. **brigitte** luta desesperada com unhas e dentes contra o **rebaixamento**, o **rebaixamento** é a perda de **heinz**.

mas **brigitte** sabe também que não **existe** para ela ascensão, **existe** só **heinz** ou algo que seja pior do que heinz ou **costurar sutiãs** até o **final da vida**. **costurar sutiãs** agora, sem **heinz**, já significa o **final da vida**. [...]

[...] **brigitte** e **heinz** não têm **história** nenhuma. **brigitte** e **heinz** têm só um **trabalho**. **heinz** deverá se tornar a **história** de **brigitte**, ele deverá **fazer** para ela uma vida própria, então ele deverá **fazer** nela um bebê, cujo futuro por sua vez será marcado por **heinz** e pelo **trabalho** dele. [...]

[...] **brigitte** não consegue fazer da própria **vida** nada de especial. algo de melhor deve surgir da **vida** de **heinz**. **heinz** conseguiria libertar **brigitte** das máquinas de costura dela, a própria **brigitte** não consegue. [...]

[...] **heinz** é algo, **brigitte** não é nada, nada que outras também não poderiam, sem muito esforço, ser. **heinz** é insubstituível e frequentemente se tem a necessidade de **heinz**, p. ex.: **quando** se tem um problema na fiação ou **quando** se precisa de um pouco de amor. **brigitte** é substituível e desnecessária. **heinz** tem um futuro, **brigitte** não tem nem mesmo um presente. [...]

[...] **heinz** é tudo para **brigitte**, o **trabalho** não é mais do que uma tortura inconveniente para **brigitte**. uma **pessoa** que nos **ama** é tudo. uma **pessoa** que nos **ama** e além disso é alguém, isso é o mais incrível que **brigitte** poderia alcançar. o **trabalho** não é nada, já que **brigitte** já o tem, o amor é algo mais, já que primeiro é preciso procurá-lo. **brigitte** já encontrou: **heinz**. **heinz** muitas vezes se pergunta o que é que **brigitte** tem a oferecer. [...]

Destaco, por fim, as ocorrências no nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas. Assim como no texto em alemão, em minha tradução as ocorrências desse nível são escassas, porém importantes, e de modo geral me parecem servir ao mesmo propósito de boa parte dos mecanismos por mim descritos em “anfang:”: o propósito paródico. Indico, assim, o trecho cujo paralelo alemão já foi descrito em outro ponto deste subcapítulo, no qual me parecem ser ironizados²⁷⁰ os arroubos líricos de romances açucarados (através das duas palavras homófonas “chama” e “chama”, que *não* constituem variações de um morfema, apenas o parecem pela coincidência da homofonia, e são aqui entendidas como pseudomorfemas – palavras essas que são brutalmente contrapostas ao trecho que vem em seguida, no qual se descreve de modo bastante franco a limpeza de um vaso sanitário sujo): “esse chão é mais frio / que o amor, que é **chama** e **chama** heinz. o pai caminhoneiro não está, e **brigitte** ajuda nos afazeres da casa, que é o único jeito dela se fazer gostável, ou seja, ela limpa alegremente a privada com uma escova de merda. cinco minutos atrás ela disse que faria com todo o prazer. agora ela já

²⁷⁰ Ao leitor lusófono se criam ainda ao menos dois efeitos cômicos que não poderiam ter sido antecipados por Jelinek, e que tornam a passagem da descrição do amor à descrição da limpeza de fezes ainda mais brusca: as referências aos celeberrimos versos de Vinicius de Moraes (“Eu possa me dizer do amor (que tive) / Que não seja imortal, posto que é chama” [MORAES 1997: 68]) e de Camões (“Amor é fogo que arde sem se ver” [CAMÕES 2005: 52]) – em meio a diversas outras possibilidades de referência, é claro, já que associar o “amor” ao “fogo” não é o mais original dos gestos.

não faz com prazer. ela passa muito mal com toda a merda que vai se acumulando ao longo da semana em uma casa de três pessoas.”

A ocorrência que apontei no nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas do texto em alemão referente aos verbos “[dem Leben] entkommt” e “verkommt” foi emulada, em português, através de outro nível rítmico, o nível rítmico dos vocábulos: “cai fora da vida” e “cai em ruína”.

Die Liebhaberinnen (Mulheres que amam) é um livro que, segundo Janz, coloca em confronto direto, de um lado, o mito banal do amor e, do outro, as relações de dominação de gênero, as contradições entre capital e trabalho e as muitas violências nascidas de tais relações e tais contradições (cf. JANZ 1995: 22). A voz narrativa por trás de *Mulheres que amam* parece movimentar seus bonecos grotescos para narrar que o que há de mais grotesco é, afinal, mais entranhado em nossas vidas (e, por isso mesmo, mais perigoso) do que o senso comum nos faz crer.

Ou, nas palavras de Jelinek em entrevista já citada: “É sim possível chamar as coisas pelo nome, é possível chamar pelo nome as causas das circunstâncias, é possível chamar pelo nome os algozes e é possível chamar pelo nome as vítimas – e se é possível isso [tudo], então é necessário levantar a voz e dizê-lo.” (JELINEK 1989b). *Mulheres que amam* parece concretizar, em literatura perturbadoramente afiada, essa necessidade e essa obrigação de *dizer*.

3.9. “[Hinter den Türmen stehen Türme. Hinter den Bäumen]”

– Peter Waterhouse (1956)

Peter Waterhouse (1956) é um poeta, tradutor, ensaísta, ficcionista e dramaturgo austríaco nascido em Berlim (Alemanha). Recebeu até o momento alguns dentre os mais significativos prêmios da literatura germanófono, entre eles o Prêmio H. C. Artmann (2004), o Prêmio de Literatura da Cidade de Viena (2008), o Prêmio Ernst Jandl (2011), o Grande Prêmio Nacional Austríaco (2012) e o Prêmio Heimrad Bäcker (2018).

Sua obra mais recente é *Equus. Wie Kleist nicht heißt* (2018), e o livro do qual retiro o poema a ser aqui traduzido é *passim* (1986)²⁷¹, seu segundo livro de poemas.

No centro – que é muitas vezes o embaixo *e* o em cima, a frente *e* o verso, o dentro *e* o fora – do amplo trabalho literário de Peter Waterhouse em poemas, narrativas, peças, uma tese de doutorado sobre Paul Celan, ensaios e teoria tradutória está, inequívoca, uma palavra: *Sprache* – em português, tanto *língua* quanto *linguagem*. Se é certo que em qualquer criação linguística a linguagem em alguma medida se volta sobre si mesma ao abandonar o (suposto) simples papel de condutor neutro de sentidos, na obra de Waterhouse o caráter autorreflexivo da linguagem se multiplica a níveis que flertam com o absurdo – e, por isso mesmo, acessam de modos cheios de frescor a linguagem mais corriqueira e gasta, os substantivos mais simples, as experiências humanas mais subestimadas.

Uma simples frase pode ser escrita e corrigida (ou simplesmente repetida) consecutivas vezes ao longo de um poema ou até de um ensaio de Waterhouse, até que cada elemento (sonoro, semântico, cultural, afetivo) dessa frase seja lido como se pela primeira vez²⁷²; ou então – também com certa frequência – uma palavra comente

²⁷¹ Trabalho, no momento, em uma tradução do livro inteiro ao português.

²⁷² Interessa lembrar que, quando perguntado em entrevista concedida em 2011 a Aris Fioretos (1960) sobre como ou quando começou a escrever poesia, Waterhouse responde que localiza o início de sua escrita de poesia no período da juventude, quando sentiu que a língua inglesa estava “falando dentro da língua alemã” ou “interferindo na língua alemã” e que a língua alemã “estava interferindo quando [eu] falava em inglês” (importante ter em mente que Waterhouse é um autor austríaco nascido em Berlim de pai britânico e mãe

inadequada ao contexto de uma oração é plantada no próprio centro dessa oração. Assim, já em seu primeiro livro, *MENZ* (1984), lemos no poema “Im Garten sitzend ohne Entsprechung” versos como “Heute sagtest du: Vereinfache dich. Auch / als Formulierung: Mache eine Vereinfachung und setze dich ein / oder hinein (man wird dann genannt: In der Vereinfachung / sitzendes ich. Oder: Dein einfacher Zustand / ist so liebenswert.) [...]” (WATERHOUSE 1984: 21); ou ainda em textos como o ensaio que publica em 2013 acerca de Hannah Arendt, cuja primeira frase é (escrita por Waterhouse originalmente em inglês): “Hannah Arendt, the German philosopher, no not German, not philosopher, the historian, no not historian, the writer, no not writer, Hannah Arendt was born in Hannover in Germany and came to grow up in Königsberg, today Kaliningrad [...]” (WATERHOUSE 2013); ou ainda, por fim, em poema do livro aqui trabalhado, *passim* (1986), cujo título é “Die Erweiterung der Geschichte” e cuja primeira estrofe é a seguinte:

“Die Erweiterung der Geschichte”

Die Sprache heißt heute: Keiner. Das Zögern weitet sich aus.
Weit ist die Welt. Das enge Obst heißt in unserem Schweigen:
Glücklicher Obstgarten. Manche Formen der Stille
schmecken im Sommer sauer. Der Name des Säuren: Zu früh
gepflückt. Das Jahr wird erst süß mit unserem Zögern
(könnte süß werden, könnte süß werden
heißt der Gang der Geschichte). O, wie schön ist es
sprachlos den Sommer in den Herbst
zu schieben. Wie schieben wir weiter?
Wer schiebt uns?
[...]
(WATERHOUSE 1986: 9)

A lista de exemplos exaustiva abarcaria literalmente quase todos os textos publicados pelo autor nos diversos gêneros com os quais trabalha²⁷³. Pode-se, enfim, afirmar que o motor da obra de Waterhouse é – parafraseando aqui o verso final do

austríaca, de modo que as duas línguas fizeram parte de sua constituição mesma como sujeito e, claro, como leitor e autor). Mais adiante na entrevista, afirma julgar que seu modo de trabalho não é uma desconstrução (“deconstruction”) da linguagem, porque isso soaria orgulhoso (“proud”) e provavelmente sistemático demais; trata-se, isso sim, de um desmantelamento (“dismantling”) da linguagem, no qual o humor e o absurdo têm também lugar (o autor se refere na entrevista a um “riso” por trás de sua linguagem, que julga ver também no humor de Shakespeare – de modo que se vê mais ligado a Shakespeare do que a Nietzsche (autor este citado pelo entrevistador na pergunta). (cf. WATERHOUSE, Peter. In: “Waterhouse & Fioretos I”, 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vUIUkj_0DeI [acesso em 21 de outubro de 2021]).

²⁷³ Os textos do autor frequentemente esfumam os limites entre cada gênero textual, o que resulta por vezes em textos inclassificáveis (ou ‘híbridos’, como *SPRACHE TOD NACHT AUSSEN – Gedicht, Roman* [1989])

primeiro poema do livro *passim* – um grande “furor em torno à língua/linguagem” (“Toben um Sprache” [IDEM: 7]).

No capítulo sobre Peter Waterhouse do *Kindler Kompakt – Deutsche Literatur der Gegenwart* (2016, organizado por Christiane Freudenstein-Arnold), a autora Indra Noël afirma que a obra de Waterhouse “explora como a linguagem/língua e a percepção se influenciam mutuamente” (NOËL 2016: 29) e que ela se construiria, de modo geral, através de “palavras simples” e de “um estilo marcado pelas listagens” que criariam um “mundo próprio” no qual tanto “as experiências com paisagens naturais [quanto] as experiências de leitura assumem um lugar central” em textos que, em sua maioria, “não se submetem a qualquer gênero textual [definitivo]” (IDEM).

Também a autora Dinah Schöneich aponta (no texto “„Ich werde eingetaucht / in vás”? Peter Waterhouses *Prosperos Land* als Dynamisierung von T.S. Eliots *The Waste Land*” [2020]) na obra de Waterhouse mecanismos de desautomatização linguística como os descritos acima, mas frisa em seus apontamentos a natureza política desse gesto de desestruturação de uma língua – tanto *1]* através de um olhar que se aprofunda tanto em *uma só língua* (a alemã) que ela começa a se tornar estranha (estrangeira) quanto *2]* através da aproximação *entre diferentes línguas* que se intercontaminam e se modificam mutuamente (as três línguas envolvidas de modo mais marcado nos trabalhos tradutórios do autor são o alemão, o inglês e o italiano). Tanto em um gesto quanto no outro a desestruturação linguística (ou “desmantelamento” [“dismantling”]), como o autor afirma na entrevista já citada [cf. WATERHOUSE 2011]) carregaria um potencial de força explosiva política (“politische Sprengkraft” [SCHÖNEICH 2020: 508]), visto que qualquer homogeneidade linguística (monolíngue) *tende* a ser entendida como homogeneidade nacional, cultural, subjetiva (cf. IDEM). Na obra de Waterhouse, portanto, essa homogeneidade é constantemente colocada em xeque²⁷⁴.

No grande panorama da obra de Waterhouse em seus diversos gêneros textuais (também nos híbridos ou não classificáveis), o livro *passim* (como já mencionado, segundo livro de poemas do autor e obra da qual retiro o poema aqui traduzido) ocupa uma posição que se poderia chamar de ‘exemplar’ por concentrar em suas 120 páginas boa parte dos mecanismos artísticos descritos nos parágrafos acima.

Noël afirma, por exemplo, o seguinte sobre o livro:

²⁷⁴ De modo semelhante (porém ainda mais radical em Waterhouse) àquilo que acontece em *The Waste Land* de T. S. Eliot, visto que Schöneich constrói seu texto justamente através da aproximação entre o livro de Eliot e *Prosperos Land* (2001) de Waterhouse.

In *passim* (1986) ist die Rede von Äpfeln, Mäusen, Himmel, Straßenbahnen, Sesseln usw.: Wie in einem Kinderbuch besteht die Welt dieser Gedichte aus einem sehr begrenzten Grundrepertoire von Alltagsgegenständen, Gestalten, Handlungen, Naturdingen und Farben. Die Wörter sind eher Motive als Metaphern mit verborgenem Sinn. Viele tauchen ›passim‹ auf, d. h. an verschiedenen Stellen, verstreut und wechselnd. Sie vermitteln Zusammenhänge, die sie zugleich auf paradoxe Weise zurücknehmen. Die Gedichte rufen oft seltsame und nicht jenseits der Sprachwelt vorstellbare Situationen auf und sie fragen nach den Wirkungen von Sprachhandlungen, etwa von Benennen, Meinen oder Grüßen. Durch inhaltliche und klangliche Assoziationen führt eine Wortsequenz zur nächsten. Vorgeführt wird ein lustvolles und experimentierendes ›Toben um Sprache‹, das zudem mit Anspielungen auf u. a. Descartes und Leibniz ein poetischer Streifzug durch die Sprachphilosophie ist. (NOËL 2016: 30)²⁷⁵

As palavras bastante comuns ressaltadas por Noël no livro de Waterhouse (animais, fenômenos naturais banais, objetos domésticos, cores) são comparadas pela autora em termos de simplicidade e exiguidade ao limitado vocabulário de um livro infantil (apesar do tom sombrio de alguns poemas, como o que traduzirei neste subcapítulo). Ou seja, a complexidade da poesia de Waterhouse (pois trata-se sim, sem julgamento de valor, de uma poesia complexa) não está – ao menos não em *passim* – em qualquer suposta amplitude vocabular, e sim, parece-me, em dois pontos: *1*] na atenção exaustiva que cada um desses poucos vocábulos banais recebe por parte do Eu articulado no poema, ao ponto de se tornar quase palavra de língua alheia/estrangeira (o que só se torna mais impressionante quando nos lembramos de que muitas das palavras aqui mobilizadas são as primeiras a serem aprendidas na língua alemã, como as cores e os animais domésticos); e *2*] na montagem de novas palavras ou de estruturas sintáticas desconcertantes (ou seja, palavras e estruturas sintáticas que seguem em linhas gerais as normas da língua alemã, mas cuja estranheza as torna quase estrangeiras – e, nesse caso, o fato de a estranheza linguística ser criada sem se abrir mão das regras da língua normativa é o que torna possível um olhar cheio de frescor para tal língua [e para a experiência humana ali representada, consequentemente]).

Na formulação de Noël, os poemas de *passim* geram “situações frequentemente **bizarras e inconcebíveis para além da realidade linguística/mundo linguístico**

²⁷⁵ (“Em *passim* (1986) fala-se de maçãs, camundongos, céu, bondinhos, cadeiras [sofás], etc.: assim como em um livro infantil, o mundo desses poemas é feito de um repertório básico bastante restrito de objetos do cotidiano, figuras, enredos, coisas da natureza e cores. As palavras são mais motivos do que metáforas com algum sentido oculto. Muitas surgem ‘passim’, ou seja, em diversos pontos, espalhadas e alternantes [entre si]. Elas estabelecem relações [entre si] e depois, paradoxalmente, voltam atrás e as desdizem [desdizem as relações estabelecidas]. Os poemas geram situações frequentemente bizarras e inconcebíveis para além da realidade linguística [“mundo linguístico”, “*Sprachwelt*”] e questionam [acerca de] os efeitos de operações linguísticas como o nomear, o significar ou o cumprimentar. Através de associações de conteúdo e de sonoridade, uma sequência linguística leva a outra. Apresenta-se um ‘furor em torno à linguagem [língua]’ lascivo e experimental que, além disso, é – com alusões a, entre outros, Descartes e Leibniz – uma incursão poética na filosofia da linguagem.”)

[**Sprachwelt**]” (IDEM; grifo meu). Parece-me importante essa noção de algo central à literatura de Waterhouse não ser concebível ou concebido *fora* ou *para além* da linguagem.

Exemplo bastante expressivo desses dois pontos referentes ao livro *passim* seria a primeira estrofe do poema “Der Name der Sprache” (segundo poema do livro), que reproduzo abaixo:

“Der Name der Sprache”

Der Name der Sprache heißt: Abwesenheit. Man sagt zum Beispiel
in diesem Namen: Tisch. Der Tisch ist ein hartes Gebilde
vor uns. Wir sind ein hartes Gebilde
vor dem Tisch. Wir wandeln uns ab und
nennen uns Tischler. Die Tischler (in Zusammenhang mit uns)
sagen: Wir Tischler. Oder: Wir Gesesselten.
Wir will hier heißen: Wir gibt es nicht, wir
ist fern, wir als nichts. Es gibt Sessel. Was manchmal darin sitzt
nennt sich und nennt mich: Ich. (Der gesesselte Tischler
schreibt an Schreibsolchemgebilde anwesend einen Brief.)
Welchen? Alles flieht. Die Hintergründe sind nicht mehr
unsere Gründe. Ganz vorne stehen wir, im
unmittelbaren nichts, guten Tag.
(WATERHOUSE 1986: 8)²⁷⁶

A partir de uma simples – porém desconcertante – afirmação inicial (“Der Name der Sprache heißt: Abwesenheit”), o Eu articulado no poema vai tentando tatear, através da linguagem, o que há ao seu redor e dentro de si: mesas, cadeiras, um Eu, um Nós. Assim, formulações aparentemente inadequadas à tradição poética ocidental (“zum Beispiel” ou, em outro poema, “Zusammenfassung des Gedichts” [WATERHOUSE 1986: 35]) vão se misturando a palavras simples como “Tisch” e “Sessel”, porém de modo que ainda outras palavras aos poucos se desdobrem delas através de relações morfemáticas ou de associações *ad absurdum*: “Tischler”, por exemplo, que poderia ser traduzida simplesmente como “marceneiro” ou “carpinteiro”, mas que tem em sua constituição a palavra “Tisch” (“mesa”, palavra que já havia aparecido três vezes só nos quatro

²⁷⁶ Em janeiro de 2019 publiquei três traduções de Peter Waterhouse na Revista Escamandro, entre elas a tradução de “Der Name der Sprache” (“O nome da língua” em minha proposta). Até onde me foi possível averiguar, trata-se da primeira tradução de Waterhouse ao português (disponível em: <https://escamandro.com/2019/01/09/peter-waterhouse-1956-por-matheus-gumenin-barreto/> [acesso em 28 de outubro de 2021]). Aos versos aqui citados propus a seguinte tradução: “O nome da língua quer dizer: Ausência. Diz-se, por exemplo, / neste nome: Mesa. A Mesa é uma formação dura / ante nós. Nós somos uma formação dura / ante a Mesa. Nós nos transformamos e / nos nomeamos Quem-faz-mesas. Os Quem-faz-mesas (em relação a nós) / dizem: Nós, Quem-faz-mesas. Ou: Nós, Sentados-em-cadeiras. / Nós quer dizer aqui: Não há nós, nós / é distante, nós qual nada. Há cadeiras. O que às vezes senta nela / se nomeia e me nomeia: Eu. (Na cadeira, o Quem-faz-mesas / escreve, de corpo presente, uma carta na Uma-dessas-formações-para-escrever.) / Qual carta? Tudo escapa. Os contextos não são mais / nossos pretextos. Lá em frente estamos nós, no / nada absoluto, bom dia. [...]”

primeiros versos) e o sufixo “-er” (relacionado a profissões, à feitura de algo, como em “Arbeit” [“trabalho”] e “Arbeiter” [“trabalhador”] ou “lesen” [“ler”] e “Leser” [“leitor”]), o que me levou a optar por um neologismo que crie estranheza análoga à que interpreto nas repetições de “Tisch” e de “Tischler”: “O-que-faz-mesas”. Mais adiante, “Tisch” e “Tischler” desdobram-se ainda em “Schreibsolchemgebilde” [algo como “Uma-dessas-formações-para-escrever”, “Um-desses-objetos-para-se-usar-na-escrita” ou “Uma-dessas-construções-para-a-escrita”]. O mesmo mecanismo de investigação da linguagem através da própria linguagem pode ser apontado nessa estrofe entre as palavras “Sessel” (“cadeira” em parte do alemão falado na Áustria, além de “poltrona” em boa parte do alemão falado na Alemanha) e “gesesselt[e][en]” (que contém a palavra “Sessel” e que poderia ser traduzida como “sentado especificamente em uma cadeira”, “acomodado em uma cadeira/poltrona” e assim por diante). Também pares como “Hintergründe” e “Gründe” parecem se relacionar de modos curiosos nessa estrofe.

Palavras como “wir” (“nós”) são primeiramente usadas de modo advertido como pronome, porém em seguida se tornam elas mesmas objeto de inquirição (“Wir will hier heißen: Wir gibt es nicht, wir / ist fern, wir als nichts. [...]), assim como o pronome “ich” (“eu”) também é inquirido em seguida (“Es gibt Sessel. Was manchmal darin sitzt / nennt sich und nennt mich: Ich.”). Há ainda, porém, frases que parecem ocupar papel diverso, quase como um segundo registro de voz que comenta o restante do poema e anuncia sua própria impossibilidade ou fraqueza frente aos raciocínios linguísticos (“[...] Alles flieht. [...]”) ou então que interrompe de modo absolutamente brusco a primeira voz, mais cerebral (“[...] Ganz vorne stehen wir, im / unmittelbaren nichts, **guten Tag** [...]” [grifo meu]). O “furor em torno à linguagem” (IDEM: 7) em Waterhouse parece ser, em última instância, uma tendência a voltar os olhos às ferramentas linguísticas que temos em mãos e às possibilidades latentes nessas ferramentas mais do que aos usos habituais dessas ferramentas; *parece se tratar, enfim, de uma objetificação das palavras* – como talvez (retomando aqui a já mencionada metáfora do livro infantil proposta por Noël como interpretação para o constante frescor de linguagem em *passim* [cf. NOËL 2016: 30]) uma criança que se interessasse mais pela investigação dos brinquedos que tem em mãos (com seus formatos, cores, cheiros, superfícies) do que pelo jogo proposto pelos adultos com tais brinquedos.

Noël frisa ainda, em sua leitura de *passim*, a importância de filósofos como Descartes (1596-1650) e Leibniz (1646-1716) (o que talvez explique o caráter quase *ensaístico* desse livro, mas também de boa parte de sua produção literária); a importância

dos mecanismos de nomeação, de definição ou de cumprimento nos experimentos linguísticos do livro; assim como a importância de sequências frasais que se ligam mais por associação mental e por semelhança sonora do que por qualquer narrativa linear (cf. IDEM). A tudo isso ela relaciona uma tendência de Waterhouse à longa tradição da “filosofia da linguagem” (“Sprachphilosophie”).

Vejamos finalmente, então, como se desenrola o poema “[Hinter den Türmen stehen Türme. Hinter den Bäumen]”, objeto de análise e de tradução neste subcapítulo:

Hinter den Türmen stehen Türme. Hinter den Bäumen
stehen Bäume. Die lange betrachtete Welt heißt: Türme, Türme, Türme, Türme
Bäume, Bäume, Bäume, Bäume. Wir. Hinter uns
stehen wir. Wir folgen auf uns. Wir sind die Reihe
mit der versetzten Hoffnung. Wohin wird die Hoffnung versetzt? Es ist
keine Hoffnung, wir sterben
reihenweise. Der Schritt ins Zentrum
vergrößert die Zahl. Wir sind gerne sehr große Zahlen. Wir
stehen hinter der zwölften Zahl im dreizehnten Augenblick: Dem überallhin
geöffneten Auge des vierzehnten Blicks wird gezeigt: Grenze, Grenze
Grenze, Grenze. Wer zeigt? Die frühere Zahl zeigt die nächste, sind wir
die nächsten? Ja. Uns ziehen wir selbst als fünfte Hand beiseite und
sagen sechstens: Guten Tag Hölle. Der Morgen nach der Nacht heißt:
Helle Zeit. Morgen sind wir: Verloren.

Unser leisestes Wort heißt: Jetzt. Jetzt wissen wir
nicht weiter. Wenn wir wissen nicht weiter
heißt unsere Rede: Jetzt liebe ich dich (blau ist fern
laß es fern sein; die Schornsteine rauchen nicht mehr, aber es ist gewiß:
Der April zählt sich weiter; die schwarzen Türen
haben den Wunsch nach einem gewaltigen öffnenden Arm, aber
wir sind getröstet als Ausgeschlossene. Als wir uns ausschlossen
begann unsere Liebe. Seither heißt diese Rede:
Jetzt.) Morgen sind wir verloren.

Die Dächer kippen. Aber
sie kippen täglich und halten die Regen ab. Die Reihe in den Regen des Aprils ist:
Der trockene Bewohner, der trockene Bewohner, der trockene Bewohner. Mit
wechselnden

Wünschen wechselt das Unverhoffte. Alles heißt jetzt: Wir sind:
Trocken, trocken. Dazu zählt: Naß, naß.
(WATERHOUSE 1986: 15)

O poema já se inicia com mais uma afirmação exemplar da poética de Waterhouse: depreendendo a partir do campo semântico da primeira oração a afirmação simples de que “atrás das torres há/estão torres”, olhamos então concretamente para a oração e nos deparamos, literalmente, *com torres atrás de torres*, ou seja, deparamo-nos com uma ordenação sintática que se coloca no espaço da página de modo ao primeiro vocábulo “torre” (“Türme”) ficar atrás do segundo – apesar de parecer óbvia ou tautológica, a importância da observação acima parece se fortalecer pela repetição do mecanismo já na frase seguinte: o mesmo ocorre com a palavra “árvores” (“Bäume”). Com apenas essas

duas orações, surpreendentemente simples, a linha do poema impresso na página se torna, metaforicamente, campo de torres e árvores, de modo que 1) tema retratado, 2) modo de retratá-lo e 3) espaço na página onde é retratado se tornem, metaforicamente, um só. Mecanismos como esse de desautomatização (tornando o próprio espaço na página onde o poema está impresso/digitado um elemento relevante de sentido, não mais simples suporte para o texto) são, pelos motivos já apontados nas páginas anteriores, esperados na poesia de Waterhouse. Assim, um aviso parece ter sido dado pelo Eu do poema desde o primeiro verso ao leitor desavisado: *a linguagem aqui se comportará de modos inabituais, atenção.*

A estratégia de investigação parece se intensificar nas orações seguintes: onde seria de se esperar uma descrição grandiosa de uma paisagem, de um ‘pedaço’ do mundo, com todo o *páthos* esperado da descrição de um “mundo longamente contemplado/observado” (“Die lange betrachtete Welt heißt [...]”) com florestas e torres, talvez castelos, lemos apenas: “Türme, Türme, Türme, Türme / Bäume, Bäume, Bäume, Bäume. Wir. [...]”. A repetição da palavra “Türme” deveria, assim, bastar para a descrição de paisagem de torres, a repetição da palavra “Bäume” deveria bastar para a descrição da floresta, a palavra “Wir” deveria bastar para localizar quem vê tal paisagem. Os elementos descritos são reduzidos aos seus elementos mais básicos, aos únicos indispensáveis, em um gesto que parece até aproximar Waterhouse de certa poesia concreta ou das experimentações minimalistas de outras artes, como as visuais.

A investigação do e no poema parece seguir nos versos subsequentes e se desdobrar em ainda outras direções: não apenas o espaço está em jogo quando se fala em “hinter” (“atrás”) ou “vor” (“na frente”) e de “Reihe” (“sequência”, “fila”, “fileira”), mas também o tempo parece ser levado em questão (um passado e um futuro à frente ou atrás dos acontecimentos) nos excertos seguintes. Em “[...] Wir folgen auf uns. Wir sind die Reihe / mit der versetzten Hoffnung. Wohin wird die Hoffnung versetzt? [...]” o percurso dos sujeitos é descrito como se em *frames* estáticos postos em sequência, ou seja, como vários “wir” (“nós”) parados que, postos em sequência, formam um movimento, como ocorria, por exemplo, nos rudimentos da arte cinematográfica. O mesmo parece ocorrer, por exemplo, no último verso do poema, no qual dois estados opostos (seco e molhado, “trocken” e “naß”) são trazidos de modo a – por via do cômico ou do ridículo – representar dois momentos diferentes de determinado sujeito, um mais afortunado e outro definitivamente menos. Tanto aqui quando na descrição anteriormente descrita de florestas e conjuntos de torres, o poema parece se valer das palavras e da página em

branco como objetos palpáveis; objetos que são mobilizados, enfim, através de mecanismos rudimentares ou que pareçam rudimentares em sua simplicidade desconcertante (pensemos, por exemplo, no simples encadeamento de “árvores” para se formar um bosque).

Ainda no excerto acima, a “Hoffnung” (“esperança”) é tornada também objeto passível de ser ‘deslocado’ ou ‘transferido’ (‘versetzt’) a algum outro lugar (algum outro tempo, talvez?) – porém qualquer *esperança de esperança* é logo em seguida brutal e ironicamente interrompida: não existe qualquer esperança e, de qualquer forma, “morremos em fileira/ordenadamente/em ordem/em fila” (“[...] Es ist / keine Hoffnung, wir sterben / reihenweise”). Para além da “esperança”, outro tópico não raro associado à poesia e que tem, aqui, tratamento relativamente diverso do esperado é o tópico “amor” (tanto no substantivo “Liebe” quanto na oração “Jetzt liebe ich dich”): apesar de não se associar ao humor de outros trechos do poema, o amor parece se associar aqui a sequências semânticas bastante inusuais, de modo que colabora para os constantes estranhamentos da e na linguagem do poema, afastando-se assim dos muitos clichês que poderiam envolver tópicos tão batidos quanto o amor ou a esperança (“[...] Wenn wir wissen nicht weiter / heißt unsere Rede: Jetzt liebe ich dich (blau ist fern / laß es fern sein; die Schornsteine rauchen nicht mehr, aber es ist gewiß: / Der April zählt sich weiter [...])” e, em outro trecho, “[...] Als wir uns ausschlossen / begann unsere Liebe. Seither heißt diese Rede: / Jetzt.) [...])”).

Parece possível dizer também que se multiplicam nos versos seguintes os constantes desafios do poema à própria expectativa histórica do que seria (ou do que haveria em) um poema – outro dos muitos mecanismos de desautomatização da linguagem, no caso desautomatização de uma suposta linguagem poética. Assim, perguntas de grande amplitude, usualmente lidos como perguntas retóricas por não receberem ou não necessitarem de resposta, são comicamente respondidas (além do já citado trecho em torno da esperança, há “[...] Die frühere Zahl zeigt die nächste, sind wir / die nächsten? Ja.”); da mesma forma, trechos com questões que poderiam se abrir para certa reflexão metafórica (“[...] Die Dächer kippen. Aber / sie kippen täglich und halten die Regen ab. Die Reihe in den Regen des Aprils ist:”) são respondidos de modo que beira (e mergulha de fato) no ridículo e nas possibilidades estéticas (desestruturantes) do ridículo (“Der trockene Bewohner, der trockene Bewohner, der trockene Bewohner. [...] Wir sind: / Trocken, trocken. Dazu zählt: Naß, naß.”). Tudo o que tenha capacidade de desestruturar o outrora estabelecido parece ter, em princípio, lugar na literatura de

Waterhouse – e o humor (no caso o “riso” shakespeariano apontado por Waterhouse em sua própria obra, como mencionado na já citada entrevista a Fioretos [cf. WATERHOUSE 2011]) é não raramente visto como um mecanismo destacado de desestruturação de sistemas ou autoridades.

Outro mecanismo de estranhamento ou de desautomatização da linguagem no poema “[Hinter den Türmen stehen Türme. Hinter den Bäumen]” é o uso dos números. Os números ordinais encontrados no poema são absolutamente esdrúxulos, parecem também eles desafiar as convenções históricas do gênero textual (“[...] Wir sind gerne sehr große Zahlen. Wir / stehen hinter der zwölften Zahl im dreizehnten Augenblick: Dem überallhin / geöffneten Auge des vierzehnten Blicks wird gezeigt: Grenze, Grenze / Grenze, Grenze. Wer zeigt? Die frühere Zahl zeigt die nächste, sind wir / die nächsten? Ja. Uns ziehen wir selbst als fünfte Hand beiseite und / sagen sechstens: Guten Tag Hölle [...]”). Números ordinais mais culturalmente carregados (como “primeiro”) ou adjetivos relacionados a contagens também culturalmente carregados (como, por exemplo, “último”) me parecem mais imediatamente associáveis à tradição poética ocidental – palavras como “décimo terceiro”, “décimo quarto” ou “quinto” certamente não, e justamente do uso desses vocábulos inesperados me parece nascer parte da força do trecho em questão, visto que a estranheza nos força a uma leitura mais atenta, a uma leitura ao menos não tão irrefletida. Os números ordinais em questão (como boa parte dos elementos característicos de Waterhouse já mencionados neste subcapítulo) funcionam, metaforicamente, como pedras no sapato – o incômodo que causam atrai nossa atenção para si, desacelera a caminhada e nos faz olhar a paisagem ao redor, talvez pela primeira vez.

O poema não me parece ter uma linearidade que possibilitasse um início, um meio e um fim para algum tipo de narrativa – parece-me, isso sim, apresentar uma *sequência* de investidas contra (e “com”) a linguagem, tentativas consecutivas de expor o texto ao próprio texto, de modo que cada investida ou investigação é levada até seu limite, abandonada e então substituída por nova investida/investigação. Assim, o interesse do poema como um todo está, parece-me, *no acúmulo* de imagens em torno de uma ou de algumas questões específicas, não em qualquer desenvolvimento contínuo de um Eu. Esse acúmulo de imagens ou de investidas oferecem ao leitor facetas diferentes daquilo em torno do qual o poema parece girar, daquilo que o poema parece investigar.

Os diferentes mecanismos apontados acima me parecem fortalecer a leitura proposta por Indra Noël, segundo a qual nos poemas do livro *passim* haveria a tendência

a uma elaboração de experimentos linguísticos de toda sorte a partir dos elementos mais simples (quase infantis) da língua alemã, experimentos esses que alargariam as possibilidades da língua e, conseqüentemente, da experiência do sujeito que se constitui e fala através dela (cf. NOËL 2016: 30). A “filosofia da linguagem” (IDEM) de Waterhouse promoveria, parece-me, o que o próprio autor chamou, em entrevista, de “desmantelamento da armadura da linguagem” para dar a ver um mundo diferente, indefeso – “sem defesas” e “sem cercas” (“defenceless” e “fence-less”) (cf. WATERHOUSE 2011).

Vejamos, finalmente, como interpretei e hierarquizei a configuração rítmica do poema de Waterhouse.

Três níveis rítmicos são especialmente significativos em minha interpretação de “[Hinter den Türmen stehen Türme. Hinter den Bäumen]”: o nível rítmico dos vocábulos, o nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas e o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte.

Interpreto no nível rítmico dos vocábulos as recorrências linguísticas que, a meu ver, são as mais importantes do poema, mesmo em comparação com os outros dois níveis que destaco no parágrafo anterior. Parecem-me mais importantes por serem os motores das ‘investigações’ às quais me referi anteriormente, ou seja, a partir da repetição de vocábulos é que o Eu do poema começa seu trabalho de desnaturalização da linguagem, já que enfatiza o caráter não apenas comunicativo (ou não apenas *semanticamente* comunicativo) de cada palavra repetida, abrindo novas possibilidades de sentido – tanto individualmente quanto em relação às palavras vizinhas. Assim, interpreto como significativas no poema as repetições de palavras como “hinter” (quatro vezes ao todo), “Türme” (seis vezes ao todo, quatro delas em sequência), “Bäume” (seis vezes ao todo, quatro delas em sequência), “Hoffnung” (três vezes ao todo), “Zahl” (quatro vezes ao todo), “Grenze” (quatro vezes ao todo, todas em sequência), “heißt” (seis vezes ao todo), “jetzt” (cinco vezes ao todo, duas em sequência), “weiter” (três vezes ao todo), “trocken” (cinco vezes ao todo, duas em sequência) e “naß” (duas vezes ao todo, ambas em sequência)²⁷⁷; repetições essas que, como afirmado, impulsionam as investigações que

²⁷⁷ Algumas dessas palavras aqui computadas se relacionam como variação morfológica, *sendo, assim, antes de tudo repetições no nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas* – repetições que só registro excepcionalmente neste ponto da análise por causa da também excepcional semelhança sonora, somada ao fato de serem apenas uma ou duas variações morfológicas em meio a várias repetições completas (“Türme” [cinco vezes] com “Türmen” [uma vez], “Bäume” [cinco vezes] com “Bäumen” [uma vez], “Zahl” [três vezes] com “Zahlen” [uma vez], “trocken” [duas vezes] com “trockene” [três vezes]). As palavras com

nele nascem. Importante notar que escolho não computar (nem no poema de Waterhouse, nem nos demais textos traduzidos nesta tese) palavras como artigos e conjunções, cujas repetições não me parecem colaborar ativamente para a rede de repetições do texto *a não ser em casos específicos* (como no caso de textos com polissíndetos ou fenômenos similares, por exemplo, o que não me parece ocorrer no poema em questão). A única repetição de elemento que talvez eu normalmente não levasse em conta, mas que se impõe no poema de Waterhouse pela repetição a níveis absurdos é o pronome “wir” (“nós”), que aparece dezoito vezes.

A ênfase nas repetições do nível rítmico dos vocábulos (e o humor e o estranhamento delas nascidos) parece fortalecer, especificamente no caso do poema de Waterhouse, o caráter quase lúdico de seus experimentos, o que corrobora a formulação de Noël acerca da semelhança programática de alguns mecanismos do livro aos mecanismos de aprendizado e de brincadeira nos livros infantis²⁷⁸ (a repetição de pronomes como “eu” e “nós” em frases repetidamente formuladas em ordem direta, por exemplo, é facilmente associada às primeiras tentativas de escrita infantil). Se na infância a linguagem é, de alguma forma, nova e cheia de frescor, nos poemas de *passim* Waterhouse parece tentar recriar programaticamente (principalmente através da repetição vocabular insistente) algo dessa novidade e desse frescor.

No nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas do poema interpreto frequentemente conjugações verbais, declinações e derivações morfemáticas de outros tipos (“Reihe” e “reihenweise”, “vergrößert” e “groß[e]”, “Augenblick” e “Blick”, “wissen” e “gewiß”, “liebe” e “Liebe”, “wechselnd[en]” e “wechselt” – e, de modo quase imperceptível devido à distância, “Hoffnung” e “[das] Unverhoffte), além dos muitos números ordinais da primeira estrofe.

Julgo ter também alguma importância no poema o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte, especialmente na repetição de estrutura sintática que já inicia o texto (“Hinter den Türmen stehen Türme” e em “Hinter den Bäumen / stehen

alguma variação são, no entanto, ao fim e ao cabo elementos do nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas do poema, não do nível rítmico dos vocábulos.

²⁷⁸ É quase desnecessário frisar outra vez que isso não significa que repetições de vocábulos sejam, em si, aspectos infantis, já que nenhum mecanismo linguístico é ‘em si’ o que quer que seja. Seus sentidos (possíveis) nascem necessariamente do encontro entre esses mecanismos e o aspecto semântico do texto, nunca de modo totalmente independente. É por isso que não pode haver ‘dicionários’ dos mecanismos linguísticos (se, por exemplo, uma determinada sequência silábica regular [metro] é utilizada frequentemente em poemas tidos como ‘alegres’ e outra é frequentemente utilizada em poemas tidos como ‘pesarosos’, isso só significa que historicamente tais sequências foram predominantemente utilizadas de determinadas maneiras, não que elas ‘signifiquem’ alegria ou pesar).

Bäume.”), na semelhança sintática entre “Morgen sind wir: Verloren” e “Morgen sind wir verloren”; na repetição da sequência inteira “Der trockene Bewohner” (três vezes seguidas); em oposições semânticas como “trocken” e “naß”; nas três repetições de estrutura sintática em “Türme, Türme, Türme, Türme”, “Bäume, Bäume, Bäume, Bäume” e “ Grenze, Grenze / Grenze, Grenze”; e na sinonímia semântica entre “Hinter uns / stehen wir” e “Wir folgen auf uns”.

Minha hierarquização particular dos níveis rítmicos de “[Hinter den Türmen stehen Türme. Hinter den Bäumen]” propõe o nível rítmico dos vocábulos como o mais significativo do poema, de modo que, por isso, me dedicarei com mais afinco à criação, em português, de repetições análogas às que interpreto nele. Menos, porém ainda significativos, parecem-me (por ordem de importância) o nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas e em seguida o nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte.

Minha proposta de tradução do poema ao português é, por ora, a seguinte:

Atrás das torres estão torres. Atrás das árvores
estão árvores. O mundo longamente contemplado se chama: Torres, Torres, Torres, Torres
Árvores, Árvores, Árvores, Árvores. Nós. Atrás de nós
estamos nós. A nós seguem nós. Nós somos a fileira
com a esperança deslocada. Para onde a esperança é deslocada? Não há
nenhuma esperança, nós morremos
enfileiramente. O passo em direção ao centro
faz crescer o número. Nós gostamos de ser números bem grandes. Nós
estamos atrás do décimo segundo número, no décimo terceiro momento: É mostrado
ao olho do décimo quarto olhar, aberto em todas as direções: Fronteiras, Fronteiras
Fronteiras, Fronteiras. Quem mostra? O número anterior mostra o próximo, somos
nós os próximos? Sim. Com quinta mão, nós puxamos a nós mesmos à parte e
dizemos, sextos: Bom dia inferno. A manhã depois da madrugada se chama:
Tempo Claro. Amanhã estaremos: Perdidos.

Nossa palavra mais branda se chama: Agora. Agora nós
não sabemos mais. Quando nós não sabemos mais
se chama a nossa fala: agora eu te amo (distante é o azul
deixe-o distante; as chaminés não fumegam mais, mas isso é claro:
O abril se numera um pouco mais; os portões negros
suspiram por um braço enorme a abri-los, mas
nós já nos consolamos de estarmos fora de questão. Quando nós nos tornamos fora de questão
começou nosso amor. Desde então se chama essa fala:
Agora.) Amanhã estaremos perdidos.

As telhas se curvam. Mas
todo dia se curvam elas e detêm as chuvas. A fileira em meio às chuvas de abril significa:
O morador seco, o morador seco, o morador seco. Com intercalados
desejos se intercala o inesperado. Tudo se chama agora: Nós estamos:
Secos, secos. Isso inclui: Molhados, molhados.

Procurei criar no nível rítmico dos vocábulos de minha tradução repetições de palavras análogas àquelas que interpretei e explicitiei nas páginas acima (em especial

“hinter”, “Türme”, “Bäume”, “Hoffnung”, “Zahl”, “Grenze”, “heißt”, “jetzt”, “weiter”, “trocken”, “naß” e “wir”), o que resultou na repetição de “atrás” (quatro vezes ao todo), “torres” (seis vezes ao todo, quatro delas em sequência), “árvores” (seis vezes ao todo, duas em sequência), “esperança” (três vezes ao todo), “número” (quatro vezes ao todo), “fronteiras” (quatro vezes ao todo, todas em sequência), “se chama” (seis vezes ao todo), “agora” (cinco vezes ao todo), “mais” (cinco vezes ao todo), “secos” (cinco vezes ao todo, apesar de três vezes no singular e duas [em sequência] no plural [*vide* nota de rodapé sobre o nível rítmico dos vocábulos do texto em alemão]), “molhados” (duas vezes ao todo, ambas em sequência), “nós” (dezesete vezes ao todo), “fileira” (duas vezes ao todo – e com uma variação morfológica em “enfileiramente”, palavra estranhíssima análoga ao “reihenweise” alemão).

No nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas de minha tradução criei as seguintes variações morfológicas, além da já citada “fileira” e “enfileiramente”: “esperança” e “inesperado”; “número”, “números” e “numera”; “intercalados” e “intercala”; “amo” e “amor”; além dos números ordinais. Como não me foi possível criar pares análogos a “Augenblick” e “Blick” e a “wissen” e “gewiß”, criei uma repetição no nível rítmico dos vocábulos com a palavra “claro” em funções diferentes: primeiro como um adjetivo absolutamente banal (“Tempo **Claro**”) e depois como adjetivo em uma expressão já cristalizada no arcabouço de expressões de qualquer falante lusófono (“mas isso é **claro**”).

Em relação ao nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte, criei orações que partilham de uma mesma estrutura sintática (o par “Atrás das torres estão torres” e “Atrás das árvores / estão árvores”; e, mais adiante, o trio “Torres, Torres, Torres, Torres”, “Árvores, Árvores, Árvores, Árvores” e “Fronteiras, Fronteiras / Fronteiras, Fronteiras”); orações de estrutura sintática similar, porém não idêntica (“Amanhã estaremos: Perdidos” e “Amanhã estaremos perdidos”); orações com sinonímia semântica (“Atrás de nós / estamos nós” e “A nós seguem nós”); oposição semântica (“molhados” e “secos”); e repetição de orações idênticas (“O morador seco, o morador seco, o morador seco”). Além disso, criei outras recorrências que não encontram paralelo direto com excertos do poema de Waterhouse, mas que me pareceram fortalecer o poema em português e, simultaneamente, enfatizar o projeto linguístico e filosófico de (ou que interpreto em) Waterhouse. Assim, criei uma falsa oposição semântica entre a palavra “fala” e o pseudomorfema das palavras “intercalados” e “intercala” que, se de

fato não constitui oposição real, parece-me interessante em um poema no qual os gestos de falar e de calar são tão importantes.

Apenas de não julgar particularmente relevante o nível rítmico dos fonemas no poema de Waterhouse, creio que o início da segunda estrofe – junto com o final da mesma estrofe, um dos únicos excertos assumidamente tenros do poema – não repeliria as discretas repetições de fonemas ali criadas (fonemas /a/, /ẽ/, /e/ e /o/): “Nossa **palavra** mais **branda** se chama: **Agora. Agora nós / não sabemos mais. Quando nós não sabemos mais / se chama a nossa fala: agora eu te amo**”.

O “furor em torno à linguagem” na literatura de Peter Waterhouse (seja nos poemas, na ficção, nos ensaios, na reflexão tradutório ou na dramaturgia) parece, enfim, alcançar ou tentar alcançar através do estranhamento, do humor e até de certa ternura aquilo que a própria linguagem esconde de si em meio ao falar desavisado de todos os dias. Encontrar *traços de uma nova linguagem* debaixo, atrás, em cima, na frente e no centro da linguagem batida é, parece-me, o fio condutor da inquieta obra de Peter Waterhouse.

3.10. “Paralogie. Treffen scheitern” – Ann Cotten (1982)

Ann Cotten (1982) é uma poeta, ficcionista, tradutora, desenhista e ensaísta austríaca de língua alemã e de língua inglesa nascida nos Estados Unidos (Iowa). Sua obra é recebida com entusiasmo nos jornais e nas universidades germanófonos já desde a publicação de seu primeiro livro de poemas, *Fremdwörterbuchsonette* (2007), – “prodígio” (SAXE 2008) e “estrela ascendente da cena de poesia germanófona atual” (IDEM)²⁷⁹ são ideias que povoam as primeiras recepções críticas de sua poesia. Recebeu até o momento, entre outros, o Prêmio Clemens Brentano (2008), o Prêmio Adelbert von Chamisso (2014), o Prêmio Klopstock (2015) e o Prêmio Hugo Ball (2017), tendo sido a autora eleita em 2017 para a Academia das Artes de Berlim.

Dieter Burdorf afirma em seu *Geschichte der deutschen Lyrik* (2015) que Cotten – assim como Uljana Wolf (1979) e Dagmara Kraus (1981), poetisas às quais Cotten é frequentemente associada (cf. BURDORF 2015b: 129; cf. HERRMANN; HORSTKOTTE 2016: 187-188) – é uma poeta cujo trabalho se dá a partir do plurilinguismo (*Mehrsprachigkeit* [BURDORF 2015b: 129]): um trabalho *entre línguas* e cuja força nasce dos atritos entre essas línguas (no caso de Cotten, predominantemente o inglês e o alemão²⁸⁰, mas também com aproximações a aspectos do latim [cf. LAMPING 2016: 480] e do japonês).

Além da mobilização estética do plurilinguismo, é possível vislumbrar em boa parte da obra de Cotten publicada até o momento – em seus diferentes gêneros literários e em suas diferentes línguas – uma tendência geral ao *choque* entre elementos díspares:

279 SAXE, Cornelia. “Eine Vorliebe für Wörterbücher”. 2008. Disponível em: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/eine-vorliebe-fuer-woerterbuecher-100.html> (acesso em 26 de janeiro de 2022).

²⁸⁰ Curiosamente o par linguístico alemão-inglês é também central à poesia de Peter Waterhouse, como já exposto no subcapítulo anterior. Seria interessante investigar futuramente com base em poemas específicos – correndo o risco que qualquer grande generalização traz, motivo pelo qual restrinjo esta observação por ora a uma nota de rodapé – como se dá a relação entre o alemão e o inglês na poesia de Waterhouse e na poesia de Cotten comparativamente. Intuo que um caminho de comparação seja uma tendência ao atrito linguístico se dar predominantemente *dentro do alemão* no caso de Waterhouse; enquanto no caso de Cotten o atrito linguístico é mais escancarado pela mobilização ostensiva de *palavras em alemão e em inglês* em um mesmo texto.

ao choque entre registros linguísticos tidos como altos e tidos como baixos, ao choque entre vocabulário técnico e gírias, ao choque entre linguagem verbal e artes visuais (desenhos, fotografias), além da já mencionada tendência ao choque entre diferentes línguas em um mesmo texto. O fato de Cotten ter participado ativamente da cena germanófono de *slam poetry* (cf. HERRMANN; HORSTKOTTE 2016: 178) e ter desenvolvido trabalho sobre poesia concreta (sob orientação de Wendelin Schmidt-Dengler [1942-2008]) traz elementos incomuns para o trabalho com outras tradições tidas socialmente como mais canônicas, como a tradição do soneto (e até do duplo soneto, no caso de livros como o *Fremdwörterbuchsonette*) ou mesmo da epopeia (em especial em sua própria epopeia *Verbannt!* [2016], poema desconcertante no qual elementos tão extravagantes como uma ilha desconhecida chamada Hegellândia, uma apresentadora de televisão chamada Ann expulsa da sociedade por ter tido um caso com a filha [viciada em mangás] de uma colega de trabalho, uma divindade de nome Pan Orama, uma revolução feminista, acidentes marítimos e até questões de conexão de internet surgem, todos juntos, em 403 intrincadas estrofes spenserianas – lembrando que, como indicado por Meinolf Reul em uma resenha do livro, 403 é o número do código de status HTTP que indica erro de acesso a uma página de internet [cf. REUL 2016]). O excêntrico humor na aproximação e na manipulação de elementos tão díspares quanto os elencados acima me parece central à obra de Cotten.

Roxana Rogobete aponta, em seu artigo “Concrete Cotten” (2018), que essas aproximações programaticamente esdrúxulas passam frequentemente pelo caráter lúdico da lida *com palavras* e com o inesperado desses encontros (ou choques) vocabulares – o que parece ser corroborado pela própria poeta quando afirma, em diversas entrevistas, que pesca palavras de dicionários e enciclopédias para, a partir dessas buscas quase aleatórias, escrever seus poemas (cf. COTTEN apud SAXE 2008). No artigo de Rogobete já citado, lemos o seguinte:

In fact, she seems to randomly search for words in certain dictionaries and then uses them in verses. Cotton’s method of working with the dictionary reminds us of the historical avant-garde movements: arbitrary words are chosen like throwing dice at a casino, not only to suggest that literature is a game, but also to submit a different reality: “ich schüttele im Auge, was ich sehe,/ und hoffe, etwas anders zu sehn.” (“I shake in my eye what I see,/ and hope to see something else”). [...] The play with words combines terms from biology (*nematode*), medicine (*intermission*, *psittacosis*), anatomy (*kubital*), mathematics, physics (*condensation*, *induction*), philosophy (*aporia*), geology (*Mineralien*) and interferes with verses that are almost narrative and describe ordinary events from everyday life: “geh ich dann in die Küche auf einen Kaffee” (‘I then go to the kitchen for a coffee’) (*Intermission*, *Störung*/ ‘*Intermission*, *disruption*’); “Am Fensterbrett liegt Staub, und meine Ellenbogen/ löschen kleine Kreise am Metall” (‘There is dust on the window sill and my elbows/ are imprinting small circles on the metal’).

This interest in words is remarkable, even though they are barely connected to literature or arts – this is her way of making poetry: anything, any word can be included in a poem, there is no (we might say) “linguistic discrimination”. These are [words borrowed] from areas that are usually not used in poetry. However, this medley created by Cotten gives the impression of colloquial, familiar language: “I think there is virtuosity in poetry – a certain ease and familiarity, which can lead to a lightness in tone or a formal lightness, but also to the most astounding manoeuvres with the ox-cart, quite without alternative” (Cotton, qtd. in Balius and Cotten 2013).
(ROGOBETE 2018: 165)

Rogobete referencia os apontamentos acima especificamente ao primeiro livro de Cotten, *Fremdwörterbuchsonette*, mas é possível extrapolar alguns deles a outros livros da autora, e até a grande parte de sua obra (publicada até o momento): refiro-me em especial ao já citado choque entre ‘áreas’ linguísticas que dificilmente se encontrariam em um mesmo texto (mais dificilmente ainda em um poema), além de certa relação lúdica com o virtuosismo formal (concretizado na mobilização de tradições como a do soneto, da epopeia, do ensaio). Pensemos, por exemplo, em sonetos duplos como “Sehnsucht, Webcam” (“Saudade, webcam”) de *Fremdwörterbuchsonette*, cujo título estapafúrdio (especialmente para um soneto) já dá provas das uniões vocabulares aparentemente randômicas na linguagem da autora, assim como do humor nascido desse mecanismo. O choque programático, o virtuosismo e o caráter lúdico dos textos de Cotten parecem localizar sua obra em uma tradição que Lisa-Marie Strehle chama em seu “Grenzgänge zwischen Tradition und Avantgarde. Ann Cottens Versepos *Verbannt!* (2016)” (2020) de “tradição da poesia hermética no pós-guerra” (STREHLE 2020: 262), que, no caso de Cotten, atualiza-se em uma poesia tida como ‘difícil’ e que *não* se adequa àquilo que Cotten chama depreciativamente de “poesia da sensibilidade” (ou “poesia dos sentimentos”) (COTTEN apud STREHLE 2020: 262). A obra de Cotten parece se alinhar, assim, a certa poesia cerebral cujo humor e cujo caráter lúdico dependem tanto da associação a quanto da ruptura com tradições literárias já consagradas. Enfim, sobre o virtuosismo lúdico de sua obra como um todo, Cotten afirma – ao responder em palestra no evento *Hausacher LeseLenz* (2014) a uma complexa pergunta sobre o que a levava a se dedicar à escrita literária – que o impulso ou o motivo por trás de sua escrita poderia ser resumido em duas curtas palavras: “Spaß haben” (“me divertir”) (COTTEN apud HABERER 2014).

O livro *Fremdwörterbuchsonette*, livro de estreia da autora publicado na influente editora Suhrkamp em 2007, é a obra da qual retiro o poema a ser analisado e traduzido neste subcapítulo. Assim, seguindo a estrutura dos demais subcapítulos, apresento alguns

elementos gerais do livro para, só depois, dedicar-me à análise e à tradução do poema “Paralogie. Treffen scheitern”.

Fremdwörterbuchsonette é constituído por 78 sonetos duplos (alguns mais próximos do ‘polo’ dos sonetos duplos clássicos, outros mais próximos da dissolução da estrutura do soneto duplo). Os espelhamentos iniciados dentro de cada soneto duplo se ampliam, no entanto, à estrutura do livro como um todo: cada soneto duplo tem ligação íntima com outro soneto duplo do livro, sempre de modo espelhado (o primeiro soneto duplo do livro se relaciona com o último do livro, o segundo soneto duplo de relaciona com o penúltimo, o terceiro com o antepenúltimo e assim por diante). A relação entre cada ‘par’ de poemas se dá pela construção em torno de um vocábulo ou conceito comum aos dois, por exemplo: o primeiro e o último poemas do livro se relacionam com a palavra “loxodrom”, o segundo e o penúltimo poemas do livro se relacionam com as palavras “palindrom” e “autodrom”, o terceiro e o antepenúltimo se relacionam com as palavras “flex” e “reflex”. Assim, no lugar do habitual índice com título e página de cada poema, o livro de Cotten traz como índice a seguinte lista para seus 78 sonetos duplos:

loxodrom	1 / 78
palindrom / autodrom	2 / 77
flex, reflex	3 / 76
inkommensurabel	4 / 75
isanabase	5 / 74
divergieren, derivat / retcon	6 / 73
kontingenz	7 / 72
kondensation	8 / 71
homologie / paralogie	9 / 70
induktion	10 / 69
intermission / n’s ironie-mist I	11 / 68
komparator / nonesuch I	12 / 67
komparatist / nonesuch II	13 / 66
indetermination	14 / 65
elemente	15 / 64
indiz	16 / 63
luna	17 / 62
ratio	18 / 61
ingeniös	19 / 60
plastik	20 / 59
muse	21 / 58
aporie	22 / 57
stilet	23 / 56
intermission / n’s ironie-mist II	24 / 55
logorrhöe / glossomanie	25 / 54
digital	26 / 53
kubital	27 / 52
extraversion	28 / 51
regress	29 / 50
bluff	30 / 49
impersonation	31 / 48
teleologisch	32 / 47

extension	33 / 46
whiskey	34 / 45
stop motion	35 / 44
metonymie	36 / 43
sirenen	37 / 42
gesten	38 / 41
tyrannen	39 / 40

(COTTEN 2007)

A simples leitura do índice acima já possibilita um mergulho nas intrincadas estruturas que caracterizam as obsessões virtuosísticas da autora (em entrevista de 2013 no festival *ELEVATE & hoergeREDE* Cotten afirma, sem grandes rodeios, que “a literatura é uma obsessão” [COTTEN 2013]). Rogobete aponta no já citado artigo que os sonetos duplos de *Fremdwörterbuchsonette* operacionalizam “constantes metamorfoses de pensamento e vocabulário” (ROGOBETE 2018: 164) que, no “contexto da poesia pós-moderna, abarcam inúmeros *hipertextos* e produzem *hipertextos* configurados como uma [espécie de] história da poesia mundial” (IDEM). Em outras palavras, Cotten criaria em *Fremdwörterbuchsonette* constantes redes de relações dentro do texto (redes de relações inusitadas entre as palavras dentro de seu poema) e ‘para fora’ do texto (redes de relações inusitadas com textos alheios, livros alheios, tradições alheias) que formariam uma espécie de caleidoscópio ou enciclopédia bizarra daquilo que Rogobete chama de “história da poesia mundial” (que no caso da obra de Cotten é, com exceção das referências às tradições japonesas, história da poesia ocidental). As referências constantes às áreas da medicina, da matemática, da física, da informática e assim por diante no livro de Cotten permitem, inclusive, uma ampliação da afirmação de Rogobete: não apenas a poesia (ocidental) seria ‘enciclopedizada’ no livro, mas sim a erudição (ocidental) como um todo. A leitura de *Fremdwörterbuchsonette* como uma espécie de compêndio simultaneamente rigoroso e absurdo da erudição ocidental parece ecoar de modo bastante adequado seu próprio procedimento de escrita – o já citado procedimento de busca de verbetes em dicionários e enciclopédia anunciado desde o título do livro *Fremdwörterbuchsonette* (uma opção em português seria *Sonetos de dicionário estrangeiro*).

Em relação às aproximações e aos afastamentos da divisão estrófica arquetípica de um soneto duplo, assim como às aproximações e aos afastamentos de um pentâmetro jâmbico (ou de um trímetro jâmbico ou de um tetrâmetro jâmbico ou de um alexandrino, em alguns casos) arquetípico, Evelyne von Beyme afirma na recensão “Sonette in fremdem Wort” (2010) que no livro *Fremdwörterbuchsonette* são preenchidos, de fato, parâmetros básicos para o reconhecimento dos sonetos duplos e do metro (cf. VON BEYME

2010), porém afirma também que há quase sempre algum elemento *desordenador* tanto da divisão estrófica do soneto duplo (diferentes organizações estróficas dos 28 versos, que, aliás, por vezes podem ser entendidos também como *mais de 28* devido à quebra de alguns dos versos ou à inserção de lacunas entre as metades de um verso) quanto na distribuição silábica do metro pentâmetro jâmbico (alargamentos e abreviações do número de sílabas, assim como diferentes organizações das sílabas tônicas do pentâmetro jâmbico, até o limite [e por vezes além] do seu reconhecimento como pentâmetro jâmbico). Também a já mencionada Lisa-Marie Strehle aponta as aproximações e os afastamentos de *Fremdwörterbuchsonette* em relação a estruturas canônicas arquetípicas. Strehle aponta – citando, em parte, Claus Tegel – o seguinte acerca do livro:

Der Erstling *Fremdwörterbuchsonette* nutzt die besonders strenge Strophenform des Sonetts, ignoriert dabei aber jede normative Setzung, die die Form vorgibt, indem sowohl Metrum und Reime als auch die Anzahl der Zeilen abgewandelt werden. Claus Tegel resumiert zu den *Fremdwörterbuchsonetten*: „Zwar de- und rekombinieren die ‚Fremdwörterbuchsonette‘ das Gattungsrepertoire nach Belieben, doch auch wenn Cottens Sonette augenzwinkernd von einem Metrum oder Tonfall zum anderen springen, stellen sie dabei stets eine **innere** Zerrissen- und Gebrochenheit aus.“ Telges Verweis auf Cottens unkonventionelle und inkonsistente Schreibweise hebt nicht nur ihre ganz eigene Komplexität hervor, sondern zeigt zugleich, inwiefern die Autorin in der Lage ist, Gattungen gänzlich zu transformieren. (STREHLE 2020: 261-262; grifo meu)²⁸¹

A criação de um estado de coisas “internamente quebrado e despedaçado” nos poemas de *Fremdwörterbuchsonette* (nas palavras de Tegel) e a escrita inconventional e inconsistente disso nascida (nas palavras de Strehle) me parecem dois elementos centrais ao projeto poético de Cotten no livro em questão (e em alguns outros, como o *Verbannt!*). Em outras palavras, as tensões ou os choques estabelecidos *no campo semântico* dos poemas através do uso de vocabulários aparentemente díspares parecem ecoar, também, em tensões ou choques *nas construções estróficas e métricas*. Essa espécie de dissonância em diversas esferas dos poemas do livro simultaneamente (menos ou mais marcadas, a depender do poema) me parece oferecer uma valiosa advertência sobre a poética de Cotten: de que o trabalho de Cotten com as tradições mais consagradas (soneto, metro pentâmetro jâmbico, epopeia, estrofe spenseriana etc) *não* se dá, via de regra, como

²⁸¹ (“O livro de estreia *Fremdwörterbuchsonette* aproveita a forma estrófica particularmente rígida do soneto, mas, quando modifica tanto o metro e as rimas quanto o número de versos, ignora qualquer organização normativa que a forma [do soneto] exige. Claus Tegel resume o *Fremdwörterbuchsonette* da seguinte maneira: “De fato, os ‘sonetos de dicionário estrangeiro’ combinam e recombinam o repertório do gênero ao seu bel prazer, porém mesmo que os sonetos de Cotten saltem em um piscar de olhos a outro metro ou outra inflexão, eles expõem sempre um dilaceramento e um quebrantamento **internos**.” A referência de Tegel à maneira de escrita inconventional e inconstante de Cotten não apenas realça toda a complexidade muito particular [dos poemas], mas também mostra, ao mesmo tempo, em que medida a autora pode transformar totalmente gêneros textuais.”)

trabalho passadista ou trabalho de reverência a estruturas tradicionais estáticas, e sim como apropriação, como adaptação e até como distorção dessas estruturas. O soneto duplo de Cotten não é necessariamente um soneto duplo estrito, o pentâmetro jâmbico de Cotten não é necessariamente um pentâmetro jâmbico estrito, a estrofe spenseriana de Cotten também não é necessariamente a estrofe spenseriana estrita, e assim por diante.

Por isso, o trabalho de Cotten me parece ocupar uma posição solitária no campo da poesia contemporânea, ao menos no que diz respeito à poesia contemporânea em língua alemã (apesar das já citadas aproximações que são por vezes feitas entre o plurilinguismo de sua poesia e o de Wolf ou Kraus). O trabalho de Cotten não parece se irmanar de fato com o trabalho de outros autores que também mobilizam estruturas poéticas canônicas (como o poeta Durs Grünbein [1962], por exemplo²⁸²), pois seus métodos e sua postura artística são de uma completa irreverência, avessa a qualquer solenidade ou *páthos* cerimonioso²⁸³; ao mesmo tempo em que também não parece se irmanar de fato com muitos dos poetas experimentais com os quais frequentemente colabora (Odile Kennel [1967], Monika Rinck [1969] ou Steffen Popp [1978], por exemplo), porque justamente essa mobilização de elementos poéticos canônicos (ainda que de modo não canônico) afasta seu trabalho dos trabalhos de tais colegas.

Passemos então, finalmente, à leitura e à análise da configuração rítmica que interpreto no poema a ser traduzido: “Paralogie. Treffen scheitern”.

Paralogie. Treffen scheitern

Sie hat n Date and starrt die Blume an.
An sich hätt er schon lange da sein sollen.
Soll das Gewächs auf dieser Seite so
so unförmig blöde ins Zimmer hängen?

Hängen solche Dinge wohl zusammen?
Am Ende stellt das Ding ihr Denken dar.
Darum blickt sie lieber alle Sekunden,
um den Erwarteten zu sehen, zur Tür.

“Türlich, Darling, hab ich dich nicht vergessen!
Essen wir hier oder später woanders?”
Derselbe Ton, den sie von letzter Woche kennt.

²⁸² Certa irreverência no trabalho de Jan Wagner (1971) com os elementos canônicos me parece aproximá-lo de Ann Cotten (e vice-versa) – especialmente nos poemas do livro *Regentonnenvariationen* (2014) de Wagner –, porém Cotten me parece frequentemente dotar sua própria irreverência de um caráter subversivo (em relação às discussões de gênero, às críticas ao liberalismo econômico e assim por diante), o que não me parece ser o caso em Wagner.

²⁸³ Ainda na entrevista de 2013 no festival *ELEVATE & hoergeREDE*, Cotten afirma o seguinte: “Não tem muito a ver com ‘cultura’ [o fato de Cotten se dedicar à escrita de literatura], e sim com uma percepção física mesmo de que há para mim uma necessidade [“obrigação”] de criar arte. Mas não acho que a arte em si esteja em qualquer categoria mais elevada [de atividade humana]” (COTTEN 2013).

Könnte er bloß aus nichts als Konversations-
Ionen bestehen, die Ohr wie Salven treffen;
fänden sie bloß in ihr nicht gar so viel Bekanntes.

Desgleichen sucht sie in seinem Gesicht
- ich täte sicherlich nichts anderes – schon
ohne Notwendigkeit nach etwas Neuem.
Emsig. Aber sie wird nichts finden.

Denn seine Augen bleiben bei Bekanntem,
empathisches Verfahren meidet er geschickt,
schickt was aus einem Fundus eingeübter Blicke,
keinen, der ihre vielen Nervenenden trifft.

Triftige Gründe, ihn nicht mehr zu treffen,
fände sie sein Gebaren nicht so hübsch.
Üb Schauen, sagt sie sich und hört nicht zu,
zu unversehrt parlieren seine Lippen.

Penultimatum: Er hilft ihr in die Jacke:
Kacke: Sie trifft den Ärmel nicht und fällt um.
(COTTEN 2007)

O cômico tema do poema acima – como já afirmado algumas vezes, um soneto duplo, estrutura tradicionalmente reservada aos grandes temas, ao grande *páthos* – é, nesse caso, um simples *date* que deu totalmente errado, algo que talvez encontrássemos no mais banal dos *sketches* de comédia estadunidenses ou no mais desprezioso *stand up* de qualquer jovem comediante. Parafrazeado o poema de maneira bastante informal: uma moça aguarda seu ficante, que chega bastante atrasado e dá as mesmas desculpas de sempre, fala dos mesmos assuntos de sempre, imerso em seu próprio papinho, enquanto a moça – já ciente de que o moço é e continuará um banana – pensa que é uma pena ele ser tão bonitinho e tão chatinho; na cena final: o moço a ajuda a vestir seu casaco (será que vão jantar fora, será que dormiram juntos, será que vão fazer um simples passeio?), ela erra o braço na hora de vestir a manga do casaco, algo acontece, a moça desmaia. Fim do poema – fosse o poema apresentado em um palco, nesse momento começariam os aplausos mirrados de um público confuso.

O poema é construído, no entanto, através de uma complexidade diametralmente oposto à simplicidade de seu ‘*sketch*’, o que só o torna ainda mais hilário para todos aqueles que reconhecem tal estrutura e a programática incongruência entre *coisa* narrada e o *modo* de narrá-la.

Primeiramente, nota-se que a distribuição dos versos e estrofes do soneto duplo não é das mais habituais: no lugar de simplesmente dois sonetos italianos consecutivos (quatro versos, quatro versos, três versos, três versos, seguidos por mais quatro versos, quatro versos, três versos e três versos), dois sonetos italianos espelhados (quatro versos,

quatro versos, três versos, três versos, seguidos por três versos, três versos, quatro versos e quatro versos), ou qualquer outra organização de sonetos shakespearianos ou simplesmente monostróficos; o que vemos no poema de Cotten é uma distribuição de versos muito diferente das imaginadas. Em “Paralogie. Treffen scheitern” temos quatro versos, seguidos de quatro versos, *seis* versos, quatro versos, quatro versos e *dois* versos. Em outras palavras, talvez o único motivo de sua classificação aparentemente inequívoca como um soneto duplo se deva à sua presença ao lado de mais 77 sonetos duplos em um livro de título *Fremdwörterbuchsonette*.

É verdade que o ‘segundo’ soneto do poema lembra vagamente a estrutura de um soneto shakespeariano através da sua divisão em quatro, quatro, quatro e dois versos, porém ao contrário do soneto shakespeariano convencional, o de Cotten se divide concretamente em quatro estrofes diferentes (enquanto no soneto shakespeariano a divisão é apenas no esquema de rimas [ABABCDCDEFEGG], com leve recuo gráfico à direita nos dois últimos versos).

Não fosse a sua distribuição estrófica incomum o suficiente, podemos apontar ainda muitos outros fenômenos de subversão de expectativa histórica em relação ao gênero do poema em “Paralogie. Treffen scheitern”. Sua distribuição silábica é, nos primeiros três versos do poema, bem próxima à do pentâmetro jâmbico convencional (distribuição alternante de sílaba fraca seguida de sílaba forte). Na estrutura métrica do quarto verso interpreto, no entanto, certa irregularidade em relação ao pentâmetro jâmbico, mas ainda uma irregularidade perfeitamente justificável em um poema longo. No quinto versos a alternância silábica do pentâmetro é retomada, porém de modo trocaico, não jâmbico. Do sexto verso em diante se retoma no campo métrico certa regularidade de pentâmetro jâmbico (com exceção do décimo verso), porém no décimo primeiro verso encontramos um *hexâmetro* jâmbico, no décimo segundo temos um verso de onze sílabas sem alternância clara, no décimo terceiro um verso de doze sílabas (até a última sílaba forte) que também não se encaixa na distribuição alternante, e no décimo quatro verso voltamos a ter um hexâmetro jâmbico (com inversão no pé inicial). Do verso seguinte em diante, o que encontramos é um uso aparentemente aleatório de pentâmetros jâmbicos, hexâmetros jâmbicos, outros versos cujas sílabas não seguem alternância clara (mas cujo total de sílabas [até a última forte] tende a ser de dez, onze ou doze), e até um verso de oito sílabas sem alternância silábica clara. Em outras palavras, encontramos em um único soneto duplo de Cotten um Frankenstein de basicamente todos os versos mais comuns da tradição de sonetos anglo-germânica (pentâmetros jâmbicos, hexâmetros

jâmbicos), mas também da tradição românica (decassílabos sem alternância silábica clara, mas alguns tendencialmente heroicos e outros tendencialmente sáficos).

Como se a distribuição estrófica e a distribuição silábica juntas também já não fossem suficientemente incomuns, há ainda uma distribuição raríssima do esquema de rimas no poema (cf. RUSCIANO 2015: 77-78). Há não apenas rimas toantes ou soantes, mas também rimas morfológicas ou pseudomorfológicas (ou seja, rimas entre palavras que partilham *ou* que *pareçam partilhar* de uma só raiz ou terminação morfológica), rimas semânticas (ou seja, rimas entre palavras foneticamente diferentes, mas cujo sentido semântico é *similar*) e simples repetições vocabulares. Além disso, elas não se organizam entre palavras no final de cada verso, e sim entre palavras (ou expressões) no final de um verso e no início do verso seguinte. Vejamos, abaixo, como isso se dá (no esquema de cores abaixo cada cor só indica *um* par de rimas – se repito as cores em outros pontos do esquema, o faço por não haver cores suficientes para cada par de rimas do poema):

Paralogie. Treffen scheitern

Sie hat n Date and starrt die Blume **an**.
An sich hätt er schon lange da sein **sollen**.
Soll das Gewächs auf dieser Seite **so**
so unförmig blöde ins Zimmer **hängen**?

Hängen solche Dinge wohl zusammen?
Am Ende stellt das Ding ihr Denken **dar**.
Darum blickt sie lieber alle **Sekunden**,
um den Erwarteten zu sehen, zur Tür.

“Türlich, Darling, hab ich dich nicht **vergessen**!
Essen wir hier oder später **woanders**?”
Derselbe Ton, den sie von letzter Woche **kennt**.
Könnte er bloß aus nichts als **Konversations-**
Ionen bestehen, die Ohr wie Salven **treffen**;
fänden sie bloß in ihr nicht gar so viel **Bekanntes**.

Desgleichen sucht sie in seinem **Gesicht**
- **ich** täte sicherlich nichts anderes – **schon**
ohne Notwendigkeit nach etwas **Neuem**.
Emsig. Aber sie wird nichts **finden**.

Denn seine Augen bleiben bei **Bekanntem**,
empathisches Verfahren meidet er **geschickt**,
schickt was aus einem Fundus eingeübter **Blicke**,
keinen, der ihre vielen Nervenenden **trifft**.

Triftige Gründe, ihn nicht mehr zu **treffen**,
fände sie sein Gebaren nicht so **hübsch**.
Üb Schauen, sagt sie sich und hört nicht **zu**,
zu unversehrt parlieren seine **Lippen**.

Penultimatum: Er hilft ihr in die **Jacke:**
Kacke: Sie trifft den Ärmel nicht und fällt um.

Em meio a tamanho virtuosismo na estruturação de “Paralogie. Treffen scheitern”, é possível indicar também as já mencionadas tensões ou os choques no campo semântico do poema (como apontado anteriormente, mecanismo marcante da poesia de Ann Cotten), que parecem, exatamente por terem sido levadas a níveis absurdos, fortalecer a criação de humor. Já o título nos dá indícios dessas tensões cheias de humor: uma palavra bastante banal, “Treffen” (“encontro”, “reunião”, “date”), divide espaço com um termo técnico, “Paralogie” (termo utilizado em áreas tão diferentes quanto a biologia [descrevendo a ligação entre genes surgidos de um gene anterior duplicado – o que, em Cotten, parece-me hilário devido a sua aproximação à estrutura de soneto duplo, ao casal no date, aos pares de rimas e assim por diante] ou a retórica [descrevendo o raciocínio falso ou confuso, seja ele intencional ou não]). Além disso, encontramos ao longo do poema palavras tão estrambólicas ou técnicas quanto “Konversations-Ionen”, “Fundus”, “Nervenenden”, “parlieren” ou “Penultimatum” ao lado de gírias de internet ou de palavrões, como “Date” e “Kacke”.

Como se pode notar, em “Paralogie. Treffen scheitern” o caráter lúdico e/ou virtuosístico da poética de Ann Cotten é levado a níveis esdruxulamente estratosféricos – tão esdrúxulos e quase tão pitorescamente endiabrados que passa a fazer cada vez mais sentido o que respondeu a autora sobre sua razão para a escrita na já citada entrevista: em duas palavras, “Spaß haben” (“me divertir”) (COTTEN apud HABERER 2014).

Interpretando a configuração rítmica de “Paralogie. Treffen scheitern”, parecem-me especialmente significativos o nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas, o nível rítmico dos fonemas e o nível rítmico da tonicidade silábica.

Interpreto no nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas do poema de Cotten a repetição de estruturas que frequentemente servem de rimas de início de verso e final de verso seguinte, ou seja, a criação de pares linguísticos cujos elementos são (ou apenas *parecem ser*) morfologicamente ligados. Refiro-me, assim, a pares como “an” (como duas palavras diferentes, mas homófonas: primeiro aparece o “an” como parte do verbo divisível “anstarren” e depois “an” como parte do advérbio “an sich”), “sollen” e “soll”, “dar” e “darum”, “vergessen” e “essen”, “woanders” e “derselbe”, “kennt” e “könnte”, e assim por diante (alguns pares são tão discretos que dificilmente seriam notados, não houvesse já um padrão nos versos anteriores e posteriores – refiro-me aqui a pares como “Bekanntes” e “Desgleichen” ou “Lippen” e “Penultimatum”).

No nível rítmico dos fonemas interpreto aquelas rimas que apenas compartilham de sons vocálicos ou consonantais, mas sem constituírem sequência que pareceria (ou seria) morfológica – em outras palavras, rimas toantes. Refiro-me, assim, a pares como “zusammen” e “am Ende”, “Sekunden” e “um den”, “Konversations-” e “Ionen”, e assim por diante.

No nível rítmico da tonicidade silábica interpreto a tendência geral à distribuição alternada entre sílabas fracas e fortes (de modo jâmbico ou trocaico), porém também à repetição menos alternante de sílabas em alguns versos cujo metro é menos regular (na maioria das vezes, total de 10, 11 e 12 sílabas contando até a última forte; ou 11, 12 e 14 contando até a última de fato).

Em minha hierarquização pessoal dos níveis rítmicos do poema de Cotten, parecem-me mais relevantes o nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas e o nível rítmico da tonicidade silábica, e um pouco menos relevantes (pelo simples fato de serem numericamente menos correntes) as repetições do nível rítmico dos fonemas. Ao nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas e ao nível rítmico da tonicidade silábica dedico, por isso, maior atenção no processo tradutório do poema “Paralogie. Treffen scheitern”.

Passemos finalmente, então, a minha proposta de tradução, que é por ora a seguinte:

Paralogismo. Encontros flopam

A moça está num date e encara as flores.
Mas não floreio: o moço está atrasado.
Que atraso de vida estarem tão tortas,
tortas as flores, vistas deste lado!

Olhado, o mundo faz algum sentido?
Sinto que a flor, tão torta, é como a moça.
A moça, então, prefere olhar pra entrada:
entrará mesmo o moço ou não vem mais?

“Mas claro que eu não te esqueci, querida!
Quer jantar mesmo aqui ou jantar fora?”
Fora esse o mesmo papinho de antes.
Antes e agora: mesmo se esse cara
encarasse se transmutar em íons
ia saber a moça: é sempre o mesmo papo.

Papo pra cá, pra lá, a moça busca
– eu buscaria o mesmo – busca algo,
algo que seja novo nesse cara.
Encara o desafio: mas não acha.

Acho que os olhos dele nunca mudam,

muito difícil ele mostrar-se empático:
parte sempre pras caras mais batidas,
tidas todas num estoque que ela já viu.

Vê, ótimos motivos pra não vê-lo mais!
Mas, ai, o jeito dele é tão charmoso.
Posso fingir que escuto, pensa a moça;
e o moço concentrado só na própria lenga-lenga.

Penúltimato: Ajudá-la a vestir o seu casaco:
Caralho: Ela erra a manga e gira e cai: Eis, desmaiada.

A tradução acima é, dentre as dez traduções realizadas nesta tese, aquela na qual tomei maiores liberdades em relação à “baliza demarcatória” (CAMPOS 2011: 17) do sentido semântico que interpreto no texto de Cotten.

Isso porque um poema tão intrinsecamente estruturado, tão dependente de efeitos de humor e tão guiado por circunstâncias totalmente exclusivas da língua alemã (por exemplo, o já citado encadeamento de versos a partir de palavras que partilhem ou pareçam partilhar de base morfológica – levando o poema a direções imprevisíveis às quais, imagino, ele não iria, não fosse a exigência estrutural) é um poema que, parece-me, pede que sua tradução seja feita da mesma maneira: se ele depende tanto de circunstâncias e imprevistos específicos da língua alemã, parece-me que efeito análogo pode ser melhor alcançado a partir da criação (respeitando certas balizas semânticas menos ou mais estritas em pontos diferentes do texto) *de um texto que também dependa das circunstâncias e imprevistos específicos da língua portuguesa*, de modo que a tradução em português seja, ao fim e ao cabo, um texto tão intrincado e cômico quanto o texto de Cotten. Já apontamos inúmeras vezes nesta tese que todo texto depende, em alguma medida, de circunstâncias muito específicas da língua na qual é criado (ou seja, importa também o *como se narra*, não apenas o *que se narra*), e por isso toda tradução literária seria uma *criação paralela* em outra língua a partir do material muito próprio dessa tal outra língua, não um transporte de sentidos de uma língua a outra. No entanto, em poemas como o de Cotten esse processo se torna ainda mais radical do que o usual, justamente pela dependência ainda mais drástica (frequentemente arbitrária) do texto em relação às circunstâncias de sua língua.

Minha primeira proposta tradutória para o poema de Cotten – proposta já descartada – criava elementos semânticos bastante análogos a cada elemento semântico do poema da autora, criava distribuição de sílabas análoga à alternância entre sílabas fracas e fortes e criava rimas que, na impossibilidade se partilharem elementos morfológicos entre si (já que dificilmente haveria a coincidência de um par morfológico

em alemão o ser também em português) se baseava predominantemente em rimas toantes, o que pode ser encontrado (em menor número) no texto de Cotten. Em outras palavras, era uma tradução coerente.

No entanto, apesar de coerente, a tradução era absolutamente sem graça. Não tinha qualquer humor (já que os efeitos de humor possíveis em português são outros), era bem mais confusa do que o já confuso texto de Cotten (já que as relações que, em alemão, justificam-se por semelhanças sonoras ou morfológicas, não se justificam também em português) e era bastante ‘pesada’ ou ‘corpulenta’, alheia à agilidade meio endiabrada do virtuosismo de Cotten (visto que me obrigara a malabarismos e inversões nada fluidas para acompanhar em minha tradução o sentido semântico que interpretei em Cotten).

Por todos os motivos elencados acima, preferi abandonar minha primeira proposta tradutória, e realizei então minha segunda proposta tradutória – a proposta reproduzida na página anterior.

Antes de apontar o que busquei construir na configuração rítmica do poema em português, aponto muito brevemente alguns outros elementos, não rítmicos, aos quais também atentei.

Já no título – “Paralogismo. Encontros floпам” – busquei colocar em contato duas palavras de campos absolutamente diversos da língua portuguesa (o termo técnico “paralogismo” e a gíria de internet e da área do cinema [de origem anglófona] “floпам”), de modo a criar choque análogo aos muitos choques do tipo que já apontei no poema de Cotten. Ao longo da tradução, busquei usar também outras gírias (“date”, “cara”, “papinho”, “lenga-lenga”, “caralho”) que causem ruído com as palavras historicamente mais formais ou técnicas (como “transmutar”, “íons”, “penultimo”). Assim me foi possível, parece-me, criar efeitos de humor análogos aos que interpreto em Cotten (ainda que nem sempre nos mesmos pontos do poema) e dar à tradução alguma leveza de *sketch* de comédia análoga também à que nela interpreto.

Em relação à configuração rítmica de minha tradução, atentei, como já mencionado, principalmente ao nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas e ao nível rítmico da tonicidade silábica, e, em menor medida, ao nível rítmico dos fonemas.

No nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas, busquei criar pares de rimas análogos à maioria das rimas que interpreto em Cotten, ou seja, pares de palavras que partilhem ou pareçam partilhar de elemento morfológico. Guiado por esse princípio, segui em alguns momentos direções semânticas ligeiramente diversas das que interpretei em Cotten, porém sempre de modo que me parecesse ainda justificado e justificável a partir

do texto de saída – seja pelo tom cômico do poema como um todo, seja por me apoiar em mecanismos vistos também em outros pontos específicos do poema (como o uso no segundo verso, por exemplo, de voz narrativa de um Eu que narra o *date*, mas não participa dele – o que talvez não fosse justificável no segundo verso de poema em português se Cotten já não a tivesse usado também no verso dezesseis em alemão): “A moça está num *date* e encara as flores. / Mas não **floreio**: o moço está atrasado”. No excerto acima, aproveito-me do precedente da autora em outro verso (“*ich täte sicherlich nichts anderes*”, o comentário de um Eu onisciente) e, assim, mobilizo o verbo ‘florear’ conjugado em “floreio” no início de verso, de modo a criar seu par com “flores” do final do verso anterior, repetindo a raiz morfológica. Cria-se também, assim, certo humor em um Eu que descreve uma cena de modo despojado, amigável: “Mas não **floreio**”.

Fenômeno semelhante de criação de pares a partir de elementos morfológicos ou de semelhança fortuita ocorre em “Mas não **floreio**: o moço está **atrasado**. / Que **atraso** de vida estarem tão **tortas**, / **tortas** as flores, vistas deste **lado!** / **Olhado**, o mundo faz algum **sentido?** / **Sinto** que a flor, tão torta, é como a moça. / A moça, então, prefere olhar pra **entrada**: / **entrará** mesmo o moço ou não vem mais?” e assim por diante, em quase todos os versos do poema.²⁸⁴

Assim como no poema de Cotten é mobilizado algumas vezes o nível rítmico dos vocábulos (porém de modo bem discreto, [*“Soll das Gewächs auf dieser Seite **so** / **so** unförmig blöde ins Zimmer hängen?”*], o que me leva a nem ao menos considerá-lo um dos mais significativos do poema em alemão), mobilizo algumas vezes em minha tradução o nível rítmico dos vocábulos para criar os pares de fim e início de verso. Nos exemplos citados no parágrafo anterior, repito vocábulos nos pares “Que atraso de vida estarem tão **tortas**, / **tortas** as flores, vistas deste lado! / Olhado, o mundo faz algum sentido? / Sinto que a flor, tão torta, é como a **moça**”. / A **moça**, então, prefere olhar pra entrada:”. Recorro ao nível rítmico dos vocábulos muito mais vezes do que Cotten, de modo que em minha tradução ele me parece ser, sim, um nível rítmico relevante ao poema, enquanto no caso de Cotten, não.

Reproduzo abaixo todos os pares de fim e início de verso (que, como anteriormente, marco com uma cor para cada par, não importando aqui se mais adiante

²⁸⁴ Aproveitando-me do precedente estabelecido por Cotten na criação de alguns pares quase tão discretos que dificilmente seriam notados em qualquer outro contexto (como “*Bekanntes*” e “*Desgleichen*”), criei também pares como “*ladainha*” e “*última*”.

repito tal cor em outro par totalmente diferente, visto que não há cores suficientes no Word):

Paralogismo. Encontros flopam

A moça está num date e encara as flores.
Mas não floreio: o moço está atrasado.
Que atraso de vida estarem tão tortas,
tortas as flores, vistas deste lado!

Olhado, o mundo faz algum sentido?
Sinto que a flor, tão torta, é como a moça.
A moça, então, prefere olhar pra entrada:
entrará mesmo o moço ou não vem mais?

“Mas claro que eu não te esqueci, querida!
Quer jantar mesmo aqui ou jantar fora?”
Fora esse o mesmo papinho de antes.
Antes e agora: mesmo se esse cara
encarasse se transmutar em íons
ia saber a moça: é sempre o mesmo papo.

Papo pra cá, pra lá, a moça busca
- eu buscaria o mesmo – busca algo,
algo que seja novo nesse cara.
Encara o desafio: mas não acha.

Acho que os olhos dele nunca mudam,
muito difícil ele mostrar-se empático:
parte sempre pras caras mais batidas,
tidas todas num estoque que ela já viu.

Vê, ótimos motivos pra não vê-lo mais!
Mas, ai, o jeito dele é tão charmoso.
Posso fingir que escuto, pensa a moça;
e o moço concentrado só na própria lenga-lenga.

Penúltimato: Ajudá-la a vestir o seu casaco:
Caralho: Ela erra a manga e gira e cai: Eis, desmaiada.

Já no nível rítmico da tonicidade silábica de minha tradução, busquei principalmente criar repetições de sequências silábicas análogas às que interpreto em Cotten (sílabas fracas seguidas de sílabas fortes, ou sílabas fortes seguidas de fracas). Atentei, no entanto, para que em certos pontos houvesse uma quebra dessa alternância, já que no poema de Cotten – tal qual o interpreto – a alternância silábica é tendência, mas não norma absoluta. Creio que as quebras de alternância cumprem papel estético no poema de Cotten (trazem um tom por vezes mais despojado ao verso), por isso me pareceu importante criar fenômeno paralelo em português. Reproduzo abaixo apenas um trecho, que é no entanto representativo de toda a tradução (com exceção de um ponto, que será indicado no parágrafo seguinte).

A moça está num date e encara as flores .	u – u – u – u – u – u
Mas não floreio: o moço está atrasado.	u – u – u – u – u – u
Que atraso de vida estarem tão tortas ,	u – u u – u – u u – u
tortas as flores , vistas deste lado !	– u u – u – u – u – u
Olhado , o mundo faz algum sentido?	u – u – u – u – u – u
Sinto que a flor , tão torta , é como a moça .	– u u – u – u – u – u
[...]	

A grande maioria dos versos do poema se organiza da maneira como se organizam os versos citados acima (têm quase todos 10 ou 12 sílabas contando até a última forte, ou 11 e 13 contando até a última fraca). Em alguns versos, no entanto, optei por criar sequências de 14 sílabas (contando até a última forte). Justifico minha escolha apontando que a tendência geral à alternância me parece mais relevante no poema de Cotten do que o número específico de sílabas (até porque, como já apontado, os versos de Cotten também não têm número fixo de sílabas: variam entre 10, 11 ou 12 sílabas, contando até a última forte). Assim, entre, 1) por um lado, criar mais duas sílabas (também de força alternada) e ter, com isso, mais espaço para desenvolver certo efeito de humor ou certa imagem (em um poema cujo original também varia número de sílabas); ou, 2) por outro lado, me ater ao máximo de 12 sílabas e com isso perder espaço para certo efeito de humor ou certa imagem; prefiro – com base em minha hierarquia pessoal de elementos do poema de Cotten – a primeira opção.

Isso ocorre nos três últimos versos do poema:

[...]
e o **moço** *concentrado* só na **própria lenga-lenga**.

Penultimo: Ajudá-la a vestir o **seu casaco**:
Caralho: Ela **erra** a **manga** e **gira** e **cai**: Eis, *desmaiada*.
[...]

Por fim, no nível rítmico dos fonemas de minha tradução – o que julgo mais discreto em Cotten (apesar de relevante) e também em minha tradução – busquei apenas criar um espaço de ‘margem de manobra’ para os pontos nos quais eu não conseguisse criar pares que partilhassem ou parecessem partilhar de elementos morfológicos. Assim, os pares no nível rítmico dos fonemas são, em minha tradução, rimas toantes, nas quais ao menos dois sons vocálicos se repetissem (por vezes também sons consonantais).

Entre essas poucas ocorrências, aponto os dois pares finais do poema: entre o final do antepenúltimo verso e o início do penúltimo, e entre o final do penúltimo verso e o início do último: “e o moço concentrado só na própria **lenga-lenga**. // **Penultimo**: Ajudá-la a vestir o seu **casaco**: / **Caralho**: Ela erra a manga e gira e cai: Eis, desmaiada”. Entre

o par “lenga-lenga” e “penultimo” aponto as repetições de /ẽ/; entre o par “casaco” e “caralho” aponto as repetições de /k/, /a/ ou /v/ e /u/.

A poesia altamente complexa, frequentemente desconcertante e quase sempre traquinas de Ann Cotten parece fazer da autora uma espécie de *enfant terrible* ou virtuose sorridente da poesia germanófona contemporânea. O poema “Paralogismo. Encontros flopam” é, nesse sentido, poema exemplar – espécie de riso esdruxulamente intrincado, espécie de travessura genial de uma Mozart (Cyndi Lauper, talvez?) que, enfim, só quer “se divertir” – “Spaß haben” (COTTEN apud HABERER 2014).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi meu objetivo nesta tese de doutorado apresentar uma – dentre as muitas possíveis – proposta de sistematização do processo tradutório de textos literários: a tradução a partir da atenção à *configuração rítmica* interpretada no texto de saída. São apresentados dez processos tradutórios (e seus respectivos resultados, ou seja, dez traduções) de textos de língua alemã com o intuito de demonstrar sua mobilização na prática.

Para isso, formulei no primeiro capítulo o conceito da configuração rítmica, que é, acima de tudo, uma definição de *ritmo*, entendido aqui através da nomenclatura específica proposta – ‘configuração rítmica’ – apenas para que haja clareza conceitual, posto que o termo ‘ritmo’ está entre os mais utilizados e os menos delimitados conceitos dos estudos literários modernos e contemporâneos. A base teórica tripartite da configuração rítmica e do trabalho tradutório dela derivado está A) no conceito de paramorfismo (Haroldo de Campos), B) no conceito de paralelismo heterodoxo (Johann Gottfried von Herder, Gerard Manley Hopkins e Roman Jakobson) e C) no conceito de *discontinuu* (Henri Meschonnic – proposto de modo depreciativo por Meschonnic, ressignificado aqui de modo positivo).

Tal qual proposta nesta tese, a configuração rítmica de um texto é a rede cumulativa *de repetições e de variações* sonoro-semânticas regulares e/ou irregulares interpretadas por determinado leitor ou leitora nos âmbitos fonológico, morfológico, sintático e/ou semântico desse texto. Na definição formulada no subcapítulo “1.1.1. Definindo a configuração rítmica”, lemos:

Assim, nesta tese entendo por ritmo de um texto o conjunto de repetições e de variações linguístico-imagéticas regularmente e/ou irregularmente presentes em um ou mais níveis de sua estruturação – âmbitos fonológico, morfológico, sintático e/ou semântico –; de modo que se organizem em recorrências regulares e/ou irregulares de fonemas (aliterações; assonâncias; rimas toantes), de tonicidade silábica (sequências silábicas regulares; pés métricos [ou células métricas]; estruturas métricas de maior porte [decassílabos heroicos; redondilhas menores; alexandrinos e estruturas a eles semelhantes, concernentes a um verso ou segmento de prosa inteiro]), de morfema

nuclear e/ou periférico de um vocábulo ou pseudomorfema (segmentos vocabulares idênticos ou apenas semelhantes entre si: paronímias, paronomásias; poliptótons; rimas soantes; cognatas; figurae etymologicae; rede de palavras de mesmo radical), de vocábulo inteiro (repetições de palavra por polissíndetos; anáforas; anadiploses; diâcopes; epístrofes; epizêuxis) ou de sequências semântico-sintáticas de maior porte (parallelismus membrorum; quiasmos; exergásias [ou expolitio]; enjambements; sinonímias; antonímias).

Para fins de precisão conceitual e de diferenciação clara de outras acepções de ritmo, a definição de ritmo explicitada acima será referida daqui em diante pela expressão configuração rítmica.

Os elementos listados acima (aliterações, assonâncias, sequências silábicas regulares e assim por diante) não são, em si e individualmente, elementos de configuração rítmica – são simplesmente elementos da poética ocidental. No entanto, a repetição e/ou a variação de tais elementos ao longo de um texto (a partir de no mínimo duas ocorrências interpretadas por determinado leitor ou determinada leitora) é, isso sim, o fenômeno que ora defino como configuração rítmica, fenômeno em relação ao qual o tradutor ou a tradutora buscará repetições e/ou variações análogas no texto de chegada – o que ocorrerá em um processo tradutório que é de natureza paramórfica, tal qual proposto por Haroldo de Campos.

Tais repetições sonoro-semânticas podem ocorrer (de modo cumulativo, nunca excludente) em cinco níveis do texto: no nível rítmico dos fonemas, no nível rítmico da tonicidade silábica, no nível rítmico dos morfemas ou pseudomorfemas, no nível rítmico dos vocábulos e no nível rítmico das sequências semântico-sintáticas de maior porte; todos detalhadamente apresentados nos respectivos subcapítulos desta tese. Já delimito também os limites reais do conceito proposto nesta tese, apontando no subcapítulo “1.2.6. A não repetição” como são e de que maneira se organizam os textos literários frente aos quais a atenção à configuração rítmica se mostra inútil.

A tradução a partir da atenção a tais níveis rítmicos se dá, em linhas gerais, em três etapas: 1) na interpretação dos níveis rítmicos do texto de saída (sempre ‘interpretação’, visto que não trabalho com a noção essencialista de que haveria elementos inerentes ao texto, e sim que todo elemento é necessariamente interpretado através da fusão de horizontes [gadameriana] entre determinado leitor e determinado texto); 2) na hierarquização particular de determinado leitor em relação aos níveis rítmicos que interpretou (ou seja, quais níveis rítmicos lhe parecem mais relevantes no texto de saída); e, por fim, 3) na criação de níveis rítmicos análogos em seu texto de chegada.

A análise nível a nível me parece forçar o tradutor ou a tradutora a uma leitura mais ampla de cada texto literário que traduz (leitura não limitada à busca de padrões métricos, de rimas ou de outros elementos mais facilmente relacionados à poesia

ocidental; e sim leitura que interprete tais elementos em meio a diversos outros, como as repetições [ou semelhanças] sintáticas e assim por diante). Ou seja, as atenções mobilizadas na leitura de um texto literário são ampliadas e, ao mesmo tempo, sistematizadas.

Em seus títulos brasileiros, as dez traduções realizadas nesta tese de modo a exemplificar o trabalho a partir da configuração rítmica são, em ordem cronológica: “A Preguiçalândia” de Hans Sachs (1494-1576), “[O Amor é cego e/ todavia/ vê/]” de Sibylla Schwarz (1621-1638), “8. Deus não vive sem mim” de Angelus Silesius (1624-1677), “Quinta Elegia Romana” de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), “A Oitava Elegia” de Rainer Maria Rilke (1875-1926), “Coro dos salvos” de Nelly Sachs (1891-1970), “Meio-dia cedo” de Ingeborg Bachmann (1926-1973), um trecho do romance *Mulheres que amam* de Elfriede Jelinek (1946), “[Atrás das torres estão torres. Atrás das árvores]” de Peter Waterhouse (1956) e “Paralogismo. Encontros flopam” de Ann Cotten (1982).

Como já afirmado diversas vezes ao longo da tese, a tradução através da atenção à configuração rítmica *não* traz qualquer novidade nos *elementos* investigados: todo tradutor ou toda tradutora que trabalhe com textos literários já se ocupa diariamente dos elementos ora descritos. A novidade do trabalho tradutório a partir da configuração rítmica está na *sistematização da atenção a tais elementos*. Assim, o ganho mais imediato e mais coletivo do trabalho tradutório a partir da configuração rítmica está, a meu ver, em questionar noções já muito difundidas, como a de que apenas um ou uma poeta seria capaz de traduzir poesia de modo competente. Talvez noções como essa se cristalizem porque sujeitos que escrevem poesia tendem a atentar – de modo menos ou mais consciente, e pela experiência própria com a criação poética – a elementos e mecanismos textuais que talvez não estejam no campo de atenções imediato daqueles que não escrevem. Seja como for, o trabalho tradutório sistematizado a partir da configuração rítmica traria esses elementos e mecanismos para o campo de trabalho consciente, possibilitando assim, em tese, que qualquer sujeito competente no par linguístico em questão realize traduções minimamente atentas àquilo que Haroldo de Campos chama de “fisicalidade” ou “materialidade” do texto literário (cf. CAMPOS 2011: 34).

O ímpeto (utópico ou não utópico, ainda não sei) de democratizar as ferramentas da tradução literária – passá-las de mão em mão – é, afinal, a razão de ser desta tese. Com esse ímpeto ela começou, com esse ímpeto ela termina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBRECHT, Monika; GÖTTSCHE, Dirk (org.). *Bachmann-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung* (2., erweiterte Auflage). Stuttgart: Metzler, 2020.
- ALBRECHT, Monika; GÖTTSCHE, Dirk. “Leben und Werk im Überblick – eine Chronik”. In: ALBRECHT, Monika; GÖTTSCHE, Dirk (org.). *Bachmann-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung* (2., erweiterte Auflage). Stuttgart: Metzler, 2020.
- ALI, Manoel Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- ALVAREZ, Beethoven Barreto. “A teoria do metro de Fabb & Halle e o decassílabo português”. In: *Cadernos de Estudos Linguísticos*. 56.1, Campinas, Jan./Jun, 2014.
- ALVAREZ, Beethoven Barreto. “Breves considerações sobre a estruturação rítmica do hexâmetro homérico”. In: *ContraCorrente*, v. 6, 2015.
- ALVAREZ, Beethoven Barreto. “Hexâmetros romenos de Mihai Eminescu: tradução e comentários do poema Mitologiale”. In: *Gragoatá*, v. 24, n. 49, 2019.
- ALVAREZ, Beethoven Barreto. “Variedade rítmica do senário iâmbico como meio de expressão”. In: *Phaos*, v. 18, 2018.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 3 volumes*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- ANDRADE, Eugénio de. “Elegia das águas negras para Che Guevara”. In: *Poesia*. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1971.
- ANDREWS, Richard. *A prosody of free verse – Explorations in Rhythm*. Nova Iorque: Routledge, 2017.

ANGELOU, Maya. *The Complete Collected Poems of Maya Angelou*. New York: Bantam, 1986.

Anônimo/Anônima. *Beowulf*. Disponível em: <https://www.sacred-texts.com/neu/ascp/a04_01.htm> (acesso em 15 de março de 2021).

Anônimo/Anônima. *Beowulf* (trad. Seamus Heaney). New York: Norton & Company, 2008.

Anônimo/Anônima. *Hildebrandslied*. Disponível em: <https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/08Jh/Hildebrand/hil_lied.html> (acesso em 22 de outubro de 2017)

ANTUNES, C. Leonardo B. *Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga: uma tradução comentada de 23 poemas*. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-24112009-134831/pt-br.php>>. Acesso em 16 de agosto de 2021.

AOKI, Ryka. *Why dust shall never settle upon this soul*. Toronto: Biyuti Publishing, 2015.

ARMSTRONG, Daniel; SCHOONEVELD, C. H. *Roman Jakobson: echoes of his scholarship*. Lisse: Peter de Ridder Press, 1977.

ARROJO, Rosemary. “Os Estudos da Tradução na Pós-Modernidade, o Reconhecimento da Diferença e a Perda de Inocência”. In: *Cadernos de tradução*, v. 1 n. 1, 1996.

ARROJO, Rosemary. *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

AZEVEDO FILHO, Leodegário de. *A técnica do verso em português*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1971.

BACH, Inka; GALLE, Helmut. *Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Untersuchungen zur Geschichte einer lyrischen Gattung*. Berlin: De Gruyter, 1989.

BACHMANN, Ingeborg. *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*. München: Piper, 2011.

BACHMANN, Ingeborg. *Sämtliche Gedichte*. München: Piper, 2016.

BACHMANN, Ingeborg. *Werke*. Munique: Piper, 2010.

BANDEIRA, Manuel. “A versificação em língua portuguesa”. In: *Enciclopédia Delta Larousse*. Tomo VI. Rio de Janeiro: Editôra Delta, 1962.

- BARRETO, Matheus. ““Dança de força”: elementos estruturais em três traduções de Rainer Maria Rilke”. In: *Cadernos de Tradução*, v. 40, n. 3, 2020.
- BARRETO, Matheus. “Ritmo em Massaud Moisés e Henri Meschonnic: uma apresentação e um contraste”. In: *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 22, n. 38, set.-dez. 2019.
- BARRETO, Matheus. *O aspecto rítmico na tradução de cinco poemas de Ingeborg Bachmann*. Dissertação de mestrado. FFLCH/USP, São Paulo, 2018.
- BARTH, Karl. *Kirchliche Dogmatik* (volume 2). Zürich: Zollikon, 1932.
- BARTSCH, Kurt. *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Metzler, 1988.
- BASTOS, Beatriz Cabral. “O sentido e o som: três teorias da tradução de poesia em diálogo”. In: *TradTerm*, São Paulo, v. 19, p. 164-187, novembro de 2012.
- BENJAMIN, Walter. „Die Aufgabe des Übersetzers”. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução, vol. 1, alemão-português, 2ª ed., revisada e ampliada*. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010, pp. 201-231.
- BENSE, Max. *Aesthetica. Einführung in die neue Aesthetik*. Agis, Baden-Baden 1965.
- BENSE, Max. *Brasilianische Intelligenz: eine cartesianische Reflexion*. Wiesbaden: Limes Verlag, 1965.
- BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard, 1984.
- BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.
- BETHMAN, Brenda. “*Obscene Fantasies*” - *Elfriede Jelinek's generic perversions*. New York: Peter Lang, 2011.
- BEYME, Evelyne von. “Sonette in fremdem Wort”. In: *literaturkritik*. 2010. Disponível em: <<https://literaturkritik.de/id/13818>> (acesso em 3 de fevereiro de 2022).
- BEZERRA, Paulo. “Tradução e Criação”. In: *Linha d'Água*, n. 25 (2), p. 15-23, 2012.
- BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bitstream/handle/1918/00292800/002928_COMPLETO.pdf> (acesso em: 8 de junho de 2017).
- BISHOP, Elizabeth. *The Complete Poems 1927-1979*. New York: Farrar Straus Giroux, 1983.

- BORMUTH, Matthias. “Utopie und Sprache bei Ingeborg Bachmann”. In: *Parapluie*, n. 19, verão de 2004. Disponível em: <<https://parapluie.de/archiv/worte/bachmann/>> (acesso em 26 de dezembro de 2017).
- BOURLET, M.; GISHOMA, C. “Des voix dans la poésie: entretien avec Henri Meschonnic”. In: *Études littéraires africaines*, n. 24, 4–11, 2007.
- BOYNE, Roy. “Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter, eds. Diane P. Michelfelder and Richard E. Palmer”. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00071773.1991.11006935?journalCode=rbp20>> (acesso em 15 de março de 2021).
- BRANDÃO, Júlia Ciasca. “A Cocanha de Hans Sachs”. In: *Morus*, v. 11, n. 2, 2016.
- BRAUN, Michael; THILL, Hans. *Lied aus reinem Nichts: Deutschsprachige Lyrik des 21. Jahrhunderts*. Heidelberg: Das Wunderhorn, 2009.
- BRAUNGART, Wolfgang. “Das Stunden-Buch”. In: ENGEL, Manfred; LAUTERBACH, Dorothea (orgs.). *Rilke-Handbuch – Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler Verlag, 2013.
- BRINKER-GABLER, Gisela. *Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart Gedichte und Lebensläufe*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1974.
- BRITTO, Paulo Henriques. “A reconstrução da forma na tradução de poesia”. In: *Caderno de Letras (UFRJ)*, Rio de Janeiro, n. 26, p. 1-13, junho de 2010.
- BRITTO, Paulo Henriques. “Augusto de Campos como tradutor”. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro, 7Letras/Fundação Casa de Rui Barbosa, pp. 323-343, 2004.
- BRITTO, Paulo Henriques. “Contraponto métrico e semantização da forma num poema de Fernando Pessoa”. In: *Caderno de Tradução*, Florianópolis, n. especial, p. 145-159, julho a dezembro de 2014.
- BRITTO, Paulo Henriques. “Correspondências estruturais em tradução poética”. In: *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 7, p. 53-69, 2006.
- BRITTO, Paulo Henriques. “Tradução e criação”. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, v. 1, n. 4, p. 239-262, 1999.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BUCHNER, Augustus. *Anleitung zur Deutschen Poeterey*. 1665.

- BUNIA, Remigius. *Metrik und Kulturpolitik: Verstheorie bei Opitz, Klopstock und Bürger in der europäischen Tradition*. 1. ed. Berlin: Ripperger & Kremers, 2014.
- BUNTFUSS, Markus. “Johann Gottfried Herder: Nationalkultur und archaische Poesie”. In: *Christentum und Judentum. Akten des Internationalen Kongresses der Schleiermacher-Gesellschaft in Halle*, März, 2009.
- BURDORF, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse, 3. Auflage*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2015.
- BURDORF, Dieter. *Geschichte der deutschen Lyrik – Einführung und Interpretationen*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2015b.
- BURDORF, Dieter; et al. *Metzler Lexikon Literatur - Begriffe und Definitionen. 3., völlig neu bearbeitete Auflage*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2007.
- CAMILO, Vagner. “Nota sobre a recepção de Rilke na lírica brasileira do segundo pós-guerra”. In: *Navegações*, v. 10, n. 1, jan.-jun. 2017.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril, 2010.
- CAMÕES, Luís de. *Selected Sonnets – a bilingual edition*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- CAMPOS, Augusto de. “Augusto de Campos: “As melhores traduções são aquelas que não parecem tradução”. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2012/09/augusto-de-campos-as-melhores-traducoes-sao-aquelas-que-nao-parecem-traducao-3888184.html>> (acesso em 28 de junho de 2019)
- CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso e controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CAMPOS, Haroldo de. “O Segundo Fausto: Um Poema Enciclopédico-Barroquizante”. In: *Rev. USP*, nº 47, p. 30-43, nov. 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. “Umbral para Max Bense”. In: BENSE, Max. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. *Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

- CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. *Transcriação*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CANDIDO, Antonio. *Estudo analítico do poema*. 4ª ed. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH-USP, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1998.
- CARVALHO, Márcio de; LEAL, Izabela. “Eclesiastes, um diálogo entre dois sábios: O-Que-Sabe & Haroldo de Campos”. In: *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, v. 11, n. 20, 2017.
- CASTILHO, António Feliciano de. *Tratado de metrificação portuguesa*. Lisboa: Casa dos Editores, 1858.
- CERNUDA, Miguel Ángel Vega. “O caso Levý: Fenomenologia de sua recepção e avaliação de suas contribuições no contexto da tradutologia da época” (trad. Mauri Furlan). In: *Scientia Traductionis*, n.11, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/viewFile/1980-4237.2012n11p24/22395>> (acesso em 4 de julho de 2019).
- CHIŞE, Ruxandra. *Alterität als Eigenes: Ingeborg Bachmann und das vorübergehende Bleiben im Gedicht*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2017.
- CLARK JR, Robert Thomas. *Herder His Life and Thought*. California: University of California, 1969.
- COSTA, Walter Carlos; GUERINI, Andréia; MELLO, Simone Homem de. (org.). *Haroldo de Campos – tradutor e traduzido*. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- COOPER, John Xiros. *The Cambridge Introduction to T. S. Eliot*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- CORDINGLEY, Anthony. “L’oralité selon Henri Meschonnic”. In: *Palimpsestes*, 27, 2014. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/palimpsestes/2029>> (acesso em 14 de abril de 2021).
- COTTEN, Ann. “Divensplitter - Interview mit Lyrikerin Ann Cotten”. 2013. Disponível em: <<https://cba.fro.at/250360>> (acesso em 2 de fevereiro de 2022).
- COTTEN, Ann. *Fremdwörterbuchsonette*. Berlim: Suhrkamp, 2007.
- CRAMER, Thomas; KLEMM, Christian. *Renaissance und Barock*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker, 1995.

- CRUZ E SOUSA. *Poesias Completas de Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- CULLER, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.
- CUNHA, Adan Phelipe. “Contrastando Sapir (d)e Whorf na ‘Hipótese de Sapir-Whorf’”. In: *Anais SETA*, vol. 5, XVI Seminário de Teses em Andamento. UNICAMP. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/issue/view/125>> (acesso em: 2 de novembro de 2017).
- DA FONSECA, Celso. “Nas moradas da morte: poemas de Nelly Sachs”. In: *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 18, 30 de setembro, 2017.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris: Epiméthée, 2013.
- DICKENS, Charles. *A tale of two cities*. San Diego: Icon, 2005.
- DOLL, Annette. *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek - Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1994.
- DRESCHER, Karl. *Studien zu Hans Sachs*. Marburg: N. G. Elwert'sche Verlags-Buchhandlung, 1891.
- DROSTE-HÜLSHOFF, Annette von. *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. München: Winkler, 1973.
- DUNCAN-JONES, Elsie. *The Poetry of Gerard Manley Hopkins: A Survey and Commentary*. New York, Russell & Russell, 1967.
- EIKELBOOM, Lexi. “A Reference Guide for Rhythm in Post-Hegelian Philosophy”. Disponível em: <<https://rhythmictheologyproject.com/2016/06/24/rhythm-in-philosophy/>> (acesso em 12 de abril de 2021)
- EIKELBOOM, Lexi. *Rhythm: A Theological Category*. Oxford: OUP Oxford, 2018.
- EISENSTEIN, Sergei. *Film form* (tradução de Jay Leyda). Florida: Harcourt, [1949] 1977.
- ELIOT, Thomas Stearns. *Reflections on Vers Libre*. *New Statesman*, 3 de março de 1917. Disponível em: <<http://tseliot.com/essays/reflections-on-vers-libre>> (acesso em: 22 de junho de 2019).
- ELIOT, Thomas Stearns. *The Music of Poetry*. Glasgow: 1942.
- ELIOT, Thomas Stearns. *The Waste Land – A Norton Critical Edition*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2000.
- ENGEL, Manfred. “Vier Werkphasen”. In: ENGEL, Manfred; LAUTERBACH, Dorothea (orgs.). *Rilke- Handbuch – Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler Verlag, 2013.

- ENGEL, Manfred; LAUTERBACH, Dorothea. *Rilke-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart: Metzler Verlag, 2013.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017.
- FABRI, Albrecht. *Der schmutzige Daumen: gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2000.
- FALEIROS, Álvaro. “Gesto sobre um poema de Hilda Hilst em francês”. In: *Tradução em Revista* (6), 2009, sem paginação.
- FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o poema*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.
- FALKEMBACK, Daniel. “Por um Horácio português: duas traduções da Sátira 1.4”. In: *Cadernos de Letras da UFF*, v. 28, p. 253-270, 2018.
- FARRÉS, Ramon. “Peter Waterhouse: Vuit poemes del llibre ‘passim’ (1986)”. In: *Marges, Els: revista de llengua i literatura*, número 54, 1995.
- FERREIRA, Raphael Bessa. “Algumas reflexões sobre os traços estilísticos na poética de Lavoura Arcaica”. In: *Movendo Ideias*, v. 19, n. 2. 2014.
- FILKINS, Peter. “The Murderer in Her Dreams”. In: *The New York Times*, New York, 10 de fevereiro de 1991. Sunday, Late Edition – Final. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/books/99/10/03/nnp/bachman-malina.html>> (acesso em: 14 de fevereiro de 2016).
- FLAUCHER, Stephan. *Lateinische Metrik*. Stuttgart: Reclam, 2008.
- FLITCH, J. E. Crawford. “Introduction: Angelus Silesius”. In: SILESIUS, Angelus. *Selections from The Cherubinic Wanderer* (tradução de J. E. Crawford Flitch). Londres: 1932. Disponível em: < <https://www.sacred-texts.com/chr/sil/scw/scw003.htm>> (acesso em 31 de agosto de 2021).
- FLORES, Guilherme Gontijo. “Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic”. In: *Revista CIRCULADÔ*. Ano IV – Nº 5 – setembro, Risco Editorial 2016.
- FLORES, Guilherme Gontijo. *Tradutibilidades em Tibulo, 3.20*. In: *Scientia Traductionis*, Florianópolis, n. 10, p. 141-150, 2011.
- FLORES, Guilherme Gontijo. *Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio: comentário e tradução poética*. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em

<<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-18032015-111739/pt-br.php>>.

Acesso em 14 de junho de 2019.

FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Algo Infiel – corpo performance tradução*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

FORSTER, Michael. “Notes”. In: HERDER, Johann Gottfried von. *Philosophical Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

FOX, James. *Explorations in Semantic Parallelism*. Canberra: ANU Press, 2014.

FRANCO JUNIOR, Hilário. *Cocanha: a história de um país imaginário*. In: *Cadernos de História*, v. 4, n. 5, p. 43-47, 18 nov. 1999.

FREUDENSTEIN-ARNOLD, Christiane. *Kindler Kompakt – Deutsche Literatur der gegenwart*. Stuttgart: Metzler, 2016.

FULTON, Alice. “Of formal, free, and fractal verse: singing the body eclectic”. In: MCCORKLE, James (Org.). *Conversant Essays: Contemporary Poets on Poetry*. Detroit: Wayne State University Press, 1990.

GADAMER, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode – Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1990.

GADAMER, Hans-Georg. “De: Verdade e Método”. In: HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*, vol. 1, alemão-português, 2ª ed., revisada e ampliada. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010, pp. 234-249.

GAEDE, Friedrich. *Humanismus, Barock, Aufklärung: Geschichte der deutschen Literatur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*. Tübingen: Francke, 1971.

GALLE, Helmut. “A poeta das “moradas da morte”. Sobre a obra lírica de Nelly Sachs”. In: *Pandaemonium Germanicum*, n. 10, 17 de dezembro, 2006.

GARCIA, Marília. *20 poemas para o seu walkman*. Rio de Janeiro: 7Letras / Cosac Naify, 2006.

GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

GERZYMISCH-Arbogast, H.; MUDERSBACH, K. *Methoden des wissenschaftlichen Übersetzens*. Tübingen: Francke, 1998.

GESSNER, Ricardo. “Transcrição, transconceituação e poesia”. In: *Cadernos de Tradução*, v. 36, nº 2, maio-agosto, 2016.

- GIBHARDT, Boris Roman (org.). *Denkfigur Rhythmus: Probleme und Potenziale des Rhythmusbegriffs in den Künsten*. Hannover: Wehrhahn, 2020.
- GIPPER, H. *Gibt es ein sprachliches Relativitätsprinzip? Untersuchungen zur Sapir-Whorf-Hypothese*. Frankfurt am Main: Conditio humana, 1972.
- GJESDAL, Kristin. *Herder's Hermeneutics: History, Poetry, Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017
- GOETHE, Johann Wolfgang von. "5. Elegie". In: *Römische Elegien – Venezianische Epigramme*. Köln: Anaconda, 2013.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. "Drei Stücke vom Übersetzen". In: HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*, vol. 1, alemão-português, 2ª ed., revisada e ampliada. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010, pp. 16-25.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust. Eine Tragödie*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1977.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto I*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Werke*. München: dtv, 1999.
- GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. "L'hexamètre au Brésil: la tradition de Carlos Alberto Nunes". In: *Anabases*, Toulouse, n. 20, p. 151-164, 2014.
- GREBER, Erika. "Petrarkismus als Geschlechtercamouflage? Die Liebeslyrik der Barockdichterin Sibylle Schwarz". In: *Bündnis und Begehren*. Berlin, 2002.
- GREENE, Roland; et al. *The Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton: Princeton Press, 2012.
- GREIFFENBERG, Catharina Regina von. "Über mein unaufhörliches Unglück". In: BRINKER-GABLER, Gisela. *Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart Gedichte und Lebensläufe*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1974, p. 94.
- GRIMM. Wörterbuch. Disponível em: <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GG12258#XGG12258> (acesso em 2 de janeiro de 2018).
- GUIMARÃES ROSA, João. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

- HABERER, Jürgen. “Ann Cotten will Spaß haben”. 2014. Disponível em: <<http://leselenz.eu/wp-content/uploads/2017/12/OT-15.07.2014-4.pdf>> (acesso em 2 de fevereiro de 2022).
- HANBERY, Carol. *The Rhetoric of Soliloquy in “The French Revolution” and “A Tale of Two Cities”*. In: *Dickens Studies Annual*, vol. 12, 1983.
- HANSEN, João Adolfo. „Barroco, neobarroco e outras ruínas”. In: *Teresa*, 2001. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560>> (acesso em 27 de novembro de 2020).
- HÄRTL, H. “Linguistische Relativität und “Sprache-und-Denken”-Debatte: Implikationen, Probleme und mögliche Lösungen aus Sicht der kognitionswissenschaftlichen Linguistik”. In: *Zeitschrift für Angewandte Linguistik*, 51, 5-81. 2009.
- HARTWIG, Ina. *Wer war Ingeborg Bachmann? Eine Biographie in Bruchstücken*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2017.
- HEINE, Heinrich. *Werke in vier Bänden*. Berlin: Insel, 2002.
- HERDER, Johann Gottfried von. “Kritische Wälder oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend, nach Maßgabe neuerer Schriften”. In: *Herders Sämtliche Werke. Band 3*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1878.
- HERDER, Johann Gottfried von. *Philosophical Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- HERDER, Johann Gottfried von. *Vom Geist der Ebräischen Poesie – erster Theil*. Disponível em: <<https://archive.org/details/vomgeistderebri00herdgoog/page/n4/mode/2up>> (acesso em 15 de março de 2021).
- HERRMANN, Leonhard; HORSTKOTTE, Silke. *Gegenwartsliteratur: eine Einführung*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016.
- HILMES, Carola. “Essay zwischen Kunst und Kritik. Zu Albrecht Fabri”. In: *Der Essay als Universalgattung des Zeitalters: Diskurse, Themen und Positionen zwischen Jahrhundertwende und Nachkriegszeit*. Leiden: Brill, 2016.
- HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da Paixão*. São Paulo: Globo, 2001.

- HOCÊVAR, Drina. “Ritmo y metro”. In: *Lengua y Habla*, vol. 9, 2005. Mérida: Universidad de los Andes.
- HOFMANN, Frank. *Goethes Römische Elegien - Erotische Dichtung als gesellschaftliche Erkenntnisform*. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994.
- HÖLLER, Hans. “Die gestundete Zeit”. In: ALBRECHT, Monika; GÖTTSCHE, Dirk (org.). *Bachmann-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung (2., erweiterte Auflage)*. Stuttgart: Metzler, 2020.
- HÖLLER, Hans. *Ingeborg Bachmann. Letzte unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen*. Edition und Kommentar Hans Höller. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- HÖLLER, Hans. *Ingeborg Bachmann*. 5. Aufl. Rowohlt, Reinbek, 2001.
- HOPKINS, Gerard Manley. *Diaries, Journals, and Notebooks*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- HOPKINS, Gerard Manley. *Essays and notes*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- HOPKINS, Gerard Manley. *The poems of Gerard Manley Hopkins*. London: Oxford University Press, 1967.
- HÖRSTER, Maria António. ““In der Flucht”: a escritora do exílio Nelly Sachs - elementos para o estudo da sua recepção em Portugal”. In: *Pátria em terra alheia: Actas do VII Encontro Luso-Alemão*. Berlin: Edition Tranvía, 2007.
- HUMBOLDT, Wilhelm von. “Einleitung zu Agamamnon”. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução, vol. 1, alemão-português, 2ª ed., revisada e ampliada*. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010, pp. 90-105.
- HUMBOLDT, Wilhelm von. “Über die Natur der Sprache im allgemeinen” In: HEIDERMANN, Werner; WEININGER, Markus (orgs). *Humboldt. Linguagem, Literatura, Bildung. Alemão-Português*. Florianópolis: UFSC, 2006, p. 3-19.
- JÄGER, Hans-Wolf: “„Die Pommersche Sappho”. Sibylla Schwarz (1621-1638)”. In: *Danzig und der Ostseeraum*. Bremen. 2005.
- JAKOBSON, Roman. “Grammatical Parallelism and Its Russian Facet”. In: *Language*, v. 42, n. 2 (Apr.-Jun., 1966).
- JAKOBSON, Roman. “Poetry of Grammar and Grammar of Poetry”. In: *Selected writings II*. Berlin: De Gruyter Mouton, 1981.

- JAKOBSON, Roman. *Selected writings II – Word and Language*. Paris: De Gruyter Mouton, 1971.
- JANZ, Marlies. *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: J. B. Metzler 1995.
- JELINEK, Elfriede. *Die Kinder der Toten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995.
- JELINEK, Elfriede. *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983.
- JELINEK, Elfriede. *Die Liebhaberinnen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1975.
- JELINEK, Elfriede. *Gier – ein Unterhaltungsroman*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000.
- JELINEK, Elfriede. In: “Beitrag zum Geburtstag Elfriede Jelinek” (3sat Kulturzeit), 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bNEfZGOIJvE>> (acesso em 8 de novembro de 2021).
- JELINEK, Elfriede. In: “Elfriede Jelinek - a portrait” (Nobelmedia), 2004. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fxeEpHMYtUw>> (acesso em 8 de novembro de 2021).
- JELINEK, Elfriede. In: “Von der mangelnden Tragfähigkeit des Bodens” (curta de Harry Friedl e Hermann Peseckas), 1989b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yoSckqDgeNw>> (acesso em 8 de novembro de 2021).
- JELINEK, Elfriede. *Lust*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.
- JETTMAROVÁ, Zuzana. “Traduzindo *The art of translation* de Jiří Levý para um público internacional”. In: *Scientia Traductionis*, n.11, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/viewFile/1980-4237.2012n11p24/22395>> (acesso em 4 de julho de 2019).
- KAMMERELL, Max. *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik: Klopstock, Herder, Goethe, Schiller, Jean Paul, Hölderlin*. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1982.
- KEMPINSKA, Olga. “O ritmo e o gênero”. In: *Remate de Males*, v. 34, n. 1, 2014.
- KERN, Stefan Helge. *Königserläuterungen und Materialien: Elfriede Jelinek - Die Klavierspielerin*. Hollfeld: Bange, 2008.
- KERTH, Thomas. “Sibylla Schwarz und die Petrarkisten”. In: *Daphnis*, 44, 2016.
- KIPARSKY, Paul. *Sprung rhythm. Phonetics and Phonology, Volume 1: Rhythm and Meter*. San Diego: Academic Press, 1989.

- KLAPPER, Simone. *“Sie war; sie wurde; sie wurde nichts.”: Weiblichkeit, Trauma und Suizid in Texten von Arthur Schnitzler, Ingeborg Bachmann und Peter Handke.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020.
- KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb. *Werke in einem Band.* Berlin: Aufbau, 1971.
- KOLLER, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft, 8., neubearbeitete Auflage.* Tübingen: Narr Francke Attempto, 2011.
- KOMAR, Kathleen L.. “The *Duino Elegies*”. In: LEEDER, Karen; VILAIN, Robert. *The Cambridge Companion to Rilke.* Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- KÖNNEKER, Barbara. *Hans Sachs.* Stuttgart: Metzler, 1971.
- KORTE, Hermann. *Deutschsprachige Lyrik seit 1945.* Stuttgart: Metzler, 2004.
- KOSELLECK, Reinhart. *Goethes unzeitgemässe Geschichte.* Heidelberg: Manutius Verlag, 1997.
- KREMER, Detlef. “Der Totentanz”. In: *Goethe Handbuch, Band: Gedichte.* Stuttgart: Metzler, 1996.
- KREMER, Detlef. *Romantik.* München: Metzler, 2003.
- KÜPER, Christoph. *Metrum und Sprache.* Halle: Max Niemeyer Verlag, 1988.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia.* São Paulo: Edusp, 2007.
- LAGES, Susana Kampff. “Walter Benjamin, tradutor de Baudelaire”. In: *Revista Alea*, volume 9, número 2, julho-dezembro 2007.
- LAMPING, Dieter. *Handbuch Lyrik: Theorie, Analyse, Geschichte.* Stuttgart: J. B. Metzler, 2016.
- LANG, Ewald. “Parallelismus als universelles Prinzip sekundärer Strukturbildung”. In: LANG, E.; SAUER, G. *Parallelismus und Etymologie. Studien zu Ehren von Wolfgang Steinitz anlässlich seines 80. Geburtstags am 28. Februar 1985. Linguistische Studien, Reihe A, Arbeitsbericht 161 der Akademie der Wissenschaften der DDR, Zentralinstitut für Sprachwissenschaft.* Berlin (DDR): 1-54, 1987.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância.* São Paulo: EDUSP, 1993.
- LARCATI, Arturo; HÖLLER, Hans. *Ingeborg Bachmanns Winterreise nach Prag.* München: Piper, 2016.

- LASKER-SCHÜLER, Else. *Die Gedichte*. Leipzig: Reclam, 2016.
- LEEDER, Karen; VILAIN, Robert. *The Cambridge Companion to Rilke*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- LEFEBVRE, Henri. *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. London: Continuum, 2004.
- LEHMANN-BRAUNS, Sicco. *Weisheit in der Weltgeschichte: Philosophiegeschichte zwischen Barock und Aufklärung*. Tübingen: Niemeyer, 2004.
- LEVÝ, Jiří. “A tradução como um processo de tomada de decisão” (tradução de Gustavo Althoff e Cristiane Vidal). In: *Scientia Traductionis*, n.11, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/viewFile/1980-4237.2012n11p24/22395>> (acesso em 23 de outubro de 2017).
- LEVÝ, Jiří. “Die Literarische Übersetzung – Theorie einer Kunstgattung (Auszug): A Tradução Literária – Teoria de um gênero artístico (Excerto bilíngue)” (tradução de Filipe Neckel e Marcelo Rondinelli). In: *Scientia Traductionis*, n.11, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/viewFile/1980-4237.2012n11p24/22395>> (acesso em 23 de outubro de 2017).
- LEVÝ, Jiří. *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung* (tradução de Walter Schamschula). Frankfurt/M: Athenäum, 1969.
- LEVÝ, Jiří. Übersetzen als Entscheidungsprozess. In: WILSS, W. *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt, 1981.
- LICHTMANN, Maria. *The Contemplative Poetry of Gerard Manley Hopkins*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- LISBOA, Henriqueta. *Velário*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1936.
- LIU, James J. Y. *The art of chinese poetry*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.
- LÖSENER, Hans. *Der Rhythmus in der Rede. Linguistische und literaturwissenschaftliche Aspekte des Sprachrhythmus*. Tübingen: Niemeyer, 1999.
- LOWTH, Robert. *Isaiah: a New Translation: With a Preliminary Dissertation and Notes*. Disponível em: <<https://archive.org/details/isaiahnewtrans04lowtgoog>> (acesso em 15 de março de 2021)
- LOWTH, Robert. *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*. Disponível em: <<https://archive.org/details/lecturesonsacred00lowt>> (acesso em 15 de março de 2021)
- LUDWIG, Paula. *Gedichte*. Ebenhausen bei München: Langewiesche-Brandt, 1986.

- LUPTON, Mary Jane. “Maya Angelou’s I Know Why the Caged Bird Sings”. In: *A casebook*. Oxford, Oxford University Press, 1999.
- MAIA, Marcus; RIBEIRO, Antonio João Carvalho. “Jaboticaba liboramima lê mais fácil do que jornalista norbalense: um estudo de rastreamento ocular de palavras e pseudopalavras mono e polimorfêmicas”. In: BUCHWEITZ, Augusto; MOTA, Mailce Borges (org.). *Linguagem e cognição: processamento, aquisição e cérebro*. Porto Alegre: ediPUCRS, 2014.
- MAIRHOFER, Marlen. *Prosarhythmus*. Salzburg: Universität Salzburg, 2015.
- MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MARTINESCHEN, Daniel. *A reflexão tradutória de Johann Gottfried Herder*. Monografia. Curitiba: UFPR, 2013.
- MARTINS, Maria Sílvia Cintra. “A tradução como procedimento poético de repetição”. In: *Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*. Juiz de Fora, v. 6, n. 1, p. 72-83, 2018.
- MATZKOWSKI, Bernd. *Königserläuterungen und Materialien: Erläuterungen zu Christa Wolf – Cassandra*. Hollfeld: Bange, 2008.
- MAVERICCO, Matheus. “Manualzinho de versificação”. In: *Formas fixas*, 30 de junho de 2017. Disponível em: <<http://formasfixas.blogspot.com/2017/06/manualzinho-de-versificacao.html>> (acesso em: 13 de maio 2021).
- MAZUR, Krystyna. *Poetry And Repetition: Walt Whitman, Wallace Stevens, John Ashbery*. New York: Routledge Taylor & Francis, 2005.
- MEIRELES, Cecília. *Flor de poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- MEIRELES, Cecília. *Ou isto ou aquilo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MENDES, Rafael Costa. *Traduções bíblicas contemporâneas: um diálogo entre Haroldo de Campos e Henri Meschonnic*. Porto Alegre: PUC-RS, 2015.

- MESCHONNIC, Henri. “Le sens du langage, non le sens des mots”. In: *Cahiers Charles*, 5º ano, 44, 2008b. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/cchav_0184-1025_2008_num_44_1_1521> (acesso em 14 de abril de 2021).
- MESCHONNIC, Henri. “Manifeste pour un parti du rythme”. In: *Berlol*, [S. l.], 1999b. Disponível em: <<http://www.berlol.net/mescho2.htm>> (acesso em 11 de novembro de 2018).
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme*. Paris: Verdier, 1982.
- MESCHONNIC, Henri. *Éthique et politique du traduire*. Paris: Verdier, 2007.
- MESCHONNIC, Henri. *La rime et la vie*. Paris, Verdier, 1989.
- MESCHONNIC, Henri. *Le rythme et le discours*. Paris, Larousse, 1982.
- MESCHONNIC, Henri. *Linguagem: ritmo e vida*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- MESCHONNIC, Henri. *Poética do Traduzir* (tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich). São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999a.
- MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique II*. Paris: Gallimard, 1973.
- MESCHONNIC, Henri. “Traduire au XXIè siècle”. In: *Quaderns*, Barcelona, n.15, 2008a.
- MESCHONNIC, Henri. “Traduire: écrire ou désécrire?”. In: *Scientia Traductionis*, Florianópolis, n.7, 2010.
- MICHELFELDER, Diane; PALMER, Richard. *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Debate*. New York: SUNY, 1989.
- MICHLER, Werner. *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750-1950*. Göttingen: Wallstein, 2015.
- MICHON, Pascal. “Rythme, rythmanalyse, rythmologie: un essai d’état des lieux”. In: *Rhuthmos*, 9 janvier 2013. Disponível em: <<http://rhuthmos.eu/spip.php?article644>> (acesso em: 12 de junho de 2019).
- MILTON, John. *Paradise Lost*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária – poesia*. São Paulo, Cultrix, 1993.
- MONTE, Steven. *Invisible fences: prose poetry as a genre in French and American literature*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000.
- MORAES, Vinicius de. *Soneto de fidelidade e outros poemas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

- MORENO, Silene. *Ecoss e reflexos: a construção do canone de Augusto e Haroldo de Campos a partir de suas concepções de tradução*. 2001. 283 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269639>> (acesso em 3 jul. 2019).
- MÜLLER, Herta. *Der Fuchs war damals schon der Jäger*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1992.
- MÜLLER, Wolfgang. “Neue Gedichte / Der Neuen Gedichte anderer Teil”. In: ENGEL, Manfred; LAUTERBACH, Dorothea (orgs.). *Rilke- Handbuch – Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler Verlag, 2013.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NECKEL, Filipe Mendes. “Breve introdução ao pensamento tradutológico de Jiří Levý”. In: *Scientia Traductionis*, n.11, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/viewFile/1980-4237.2012n11p24/22395>> (acesso em 4 de julho de 2019).
- NEUBAUER, Susanne. “Max Bense/Aloísio Magalhães (Alemanha, 1969): o contexto popular e transcultural de *Der Weg eines Zeichens*”. In: *ARS*, vol.16, n.32, 2018.
- NEUMANN, Daiane. “A presença de Saussure e Benveniste em Henri Meschonnic”. In: *VII Senale - Seminário Nacional sobre Linguagens e Ensino*, 2013.
- NÓBREGA, Thelma Médiçi. “Transcrição e hiperfidelidade”. In: *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 7, 2006.
- NOËL, Indra. “Peter Waterhouse”. In: FREUDENSTEIN-ARNOLD, Christiane. *Kindler Kompakt – Deutsche Literatur der gegenwart*. Stuttgart: Metzler, 2016.
- OLIVEIRA, Cleide Maria de. “O aprendizado do não-saber na mística de Angelus Silesius”. In: *Horizonte - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião*, v. 8, n. 18, dez., 2010.
- OLIVEIRA, Paulo. “Benjamin, Derrida e Wittgenstein: forma e percepção de aspectos na tradução”. In: SALLES, João Carlos P. S. (org.): *Empirismo e gramática*. Salvador: Quarteto, 2010.
- OLIVEIRA, Paulo. “Traduzir o radicalmente outro: rumo a uma epistemologia do traduzir”. *Tradução em Revista (Online)*, v. 19, p. 148-165, 2015.

- OPITZ, Martin. *Buch von der Deutschen Poeterey*. 1624. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/34806/34806-h/34806-h.htm>> (acesso em 17 de junho de 2017).
- OSEKI-DÉPRÉ, Inês. “Transcrições cruzadas”. In: COSTA, Walter Carlos; GUERINI, Andréia; MELLO, Simone Homem de. (org.). *Haroldo de Campos – tradutor e traduzido*. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- PAES, José Paulo. *Tradução – A ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.
- PAGANINE, Carolina. “Tradução de poesia e performance: “Still I Rise”, de Maya Angelou”. In: *Ilha do Desterro*, v. 72, nº 2, mai/ago, 2019.
- PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology – Humanistic Themes in the art of the renaissance*. Colorado: Westview Press, 1972.
- PAUL, Jean. “Wohlklang der Prose”. 1804. Disponível em: <<https://www.projekt-gutenberg.org/jeanpaul/vorschul/vors2f6.html>> (acesso em 23 de abril de 2021).
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Águas de contendias*. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura, 1998.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Casa da palavra: obra poética 3*, 2003.
- PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1993.
- PINHEIRO, J.C. Fernandes. *Postillas De Rhetorica E Poética Dictadas Aos Alumnos Do Imperial Collegio D. Pedro II Pelo Respectivo Professor Conego D^a J. C. Fernandes Pinheiro*. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or1518966/or1518966.pdf> (acesso em 15 de março de 2021).
- PLATEN, August Graf von. *Werke in zwei Bänden*. München: Winkler, 1982.
- PLATH, Sylvia. *The collected poems*. New York: Harper & Row, 1981.
- PROENÇA, Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Simões, 1955.
- QUINTELA, Paulo. *Poemas de Nelly Sachs*. Lisboa: Portugália, 1967.
- QUINTILIANO. *Institutionis oratoriae*. Cambridge, Harvard University Press, 1986, volume IV.
- REICH-RANICKI, Marcel. “Am liebsten beim Friseur”. In: *Die Zeit*, 29 de setembro de 1972. Disponível em: <<https://www.zeit.de/1972/39/am-liebsten-beim-friseur/komplettansicht>> (acesso em 5 de outubro de 2021).

REICH-RANICKI, Marcel; LÖFFLER, Sigrid; BUSCHE, Jürgen; KARASEK, Hellmuth. *Das literarische Quartett* (dia 10 de março de 1989). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8b0jWkWwYtk>> (acesso em 10 de novembro de 2021).

REUL, Meinolf. “Rhapsodische Gedanken zu Ann Cottens Versepos “Verbannt!””. In: *Signaturen-Magazin*. 2016. Disponível em: <<https://signaturen-magazin.de/meinolf-reul--rhapsodische-gedanken-zu-ann-cottens-versepos--verbannt--.html>> (acesso em 2 de fevereiro de 2022).

RIBEIRO, Hugo Leonardo. *Uma bibliografia comentada: ritmo*. Salvador, UFBA-Escola de Música, 2001.

RICH, Adrienne. *Dark Fields Of The Republic: Poems 1991 – 1995*. New York: Norton & Company, 1995.

RIDENTI, Marcelo. “Cultura e Política – Entrevista com Ferreira Gullar”. In: *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo* (dossiê), maio, 2012.

RILKE, Rainer Maria. “Arcas de Babel: Matheus Guménin Barreto traduz Rilke” (trad. Matheus Guménin Barreto). In: *Revista Cult*, 2020. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/matheus-gumenin-traduz-rilke/>> (acesso em 28 de setembro de 2021).

RILKE, Rainer Maria. “Oitava Elegia de Duíno – acompanhada de uma carta” (trad. Vicente A. de Arruda Sampaio). In: *Rapsódia*, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/106536>> (acesso em 28 de setembro de 2021).

RILKE, Rainer Maria. *Briefe* (org. Ruth-Sieber-Rilke). Frankfurt am Main: Insel, 1987.

RILKE, Rainer Maria. *Gesammelte Werke*. Köln: Anaconda, 2013.

ROGOBETE, Roxana. “Concrete Cotten”. In: *B.A.S.*. Timișoara, v.24, 2018.

RUSCIANO, Dora. *Ulrike Draesner e Ann Cotten: il paradigma della traduzione nella poesia contemporanea*. 2015. 235 p. Tese (doutorado) - Università degli studi Roma Ter, Roma. Disponível em: <<https://arcadia.sba.uniroma3.it/handle/2307/5045>> (acesso em 9 de fevereiro de 2022).

RYAN, Judith. *Rilke, modernism and poetic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SACHS, Hans. *Lieder, Gedichte, Spiele*. Londres: Phaidon, 1987.

- SACHS, Hans. *Sämtliche Fabeln und Schwänke – 1. Band* (organização de Edmund Goetze). Halle a. S.: Max Niemeyer, 1893.
- SACHS, Nelly. *Fahrt ins Staublose – Die Gedichte der Nelly Sachs*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1961.
- SACHS, Nelly. *Werke - Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- SANTOS, Laura. “Banalidade”. In: *Sangue tropical*. Disponível em: <<http://www.pcs.uem.br/cedoc-lafep/indice-de-escritoras/letra-l/laura-santos/poemas-integrantes-do-livro-um-seculo-de-poesia-2>> (acesso em: 18 de setembro 2020).
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral* (trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein). São Paulo: Cultrix: 1995
- SAVARY, Olga. *Repertório selvagem: Obra Reunida: 12 livros de poesia, 1947-1998*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/MultiMais/Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.
- SAXE, Cornelia. “Eine Vorliebe für Wörterbücher”. 2008. Disponível em: <<https://www.deutschlandfunkkultur.de/eine-vorliebe-fuer-woerterbuecher-100.html>> (acesso em 26 de janeiro de 2022).
- SCHÄRF, Christian. “Vom Gebrauch der schönen Sprache / Ingeborg Bachmann: Die gestundete Zeit”. In: *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Reclam, 2002.
- SCHILLER, Friedrich von. *Sämtliche Werke. Band 1*. München: Hanser, 1962.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. “Ueber die verschiedene Methoden des Uebersetzens. In: HEIDERMANN, Werner (org.) - *Clássicos da teoria da tradução, vol. 1, alemão-português, 2ª ed., revisada e ampliada*. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010, pp. 26-89).
- SCHLICKE, Paul. *The Oxford Companion to Charles Dickens: Anniversary Edition*. Oxford, Oxford University Press, 2011.
- SCHMAUS, Marion. “Literarische Kontexte, Dialoge und Lektüren”. In: ALBRECHT, Monika; GÖTTSCHE, Dirk (org.). *Bachmann-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung (2., erweiterte Auflage)*. Stuttgart: Metzler, 2020.
- SCHNEIKART, Monika. “Grenzüberschreitungen in Pommern: Die „wilde” Dichtung der Sibylla Schwarz (1621-1638) im Verhältnis zur res publica literaria”. In: *Grenzen überschreiten – transitorische Identitäten*. Bremen, 2011.

SCHÖNEICH, Dinah. „Ich werde eingetaucht / in vás”? Peter Waterhouses Prosperos Land als Dynamisierung von T.S. Eliots *The Waste Land*”. In: *Interlitteraria*, volume 25, número 2, 2020.

SCHRÖDER, Werner. *Der Versbau der Duineser Elegien. Versuch einer metrischen Beschreibung*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1992.

SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. “A poética de Nelly Sachs”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.19, 2011.

SCHWARZ, Sibylla. *Sibyllen Schwarzin Vohn Greiffswald aus Pommern Deutsche Poëtische Gedichte, Nuhn Zum ersten mahl auß ihren eignen Handschriften herauß gegeben und verleget*. Danzig: 1650. Disponível em: <<https://digitale-bibliothek-mv.de/viewer/image/PPN1729149235/36/#topDocAnchor>> (acesso em 19 de janeiro de 2021).

SCUDERI, Vincenza. “Ri-letture/Ri-scrittore. “Ein Brief” da Hofmannsthal a Waterhouse”. In: *Studia austriaca*, volume 19, 2012.

SEIDEL, Wilhelm. *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*. Bern: Franke, 1975.

SILESIUS, Angelus. *A mediação do nada* (trad. Dora Ferreira da Silva e Hubert Lepargneur). São Paulo: T.A. Queiroz, 1986.

SILESIUS, Angelus. *Cherubinischer Wandersmann oder Geist-Reiche Sinn- und Schluß-Reime zur Göttlichen beschauligkeit anleitende Von dem Urheber a[u]fs neue übersehn/ und mit dem Sechsten Buche vermehrt/ den Liebhabern der geheimen Theologie und beschaulichen Lebens zur Geistlichen Ergötzlichkeit zum andernmahl herauß gegeben*. Glatz: Schubarth, 1675. Disponível em: <https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/silesius_wandersmann_1675> (acesso em 30 de agosto de 2021).

SILESIUS, Angelus. *moradas* (trad. Marco Lucchesi). Goiânia: Martelo, 2017.

SILESIUS, Angelus. *O peregrino querubínico* (trad. Ivo Storniolo). São Paulo: Paulus, 1996.

SILESIUS, Angelus. *O peregrino querubínico* (trad. Yvone Maria de Campos Teixeira da Silva). São Paulo: Loyola, 1996.

SIN-LÉQI-UNNÍNÍ. *A epopeia de Gilgámesh: Ele que o abismo viu* (trad. Jacyntho Lins Brandão). Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

- SIQUEIRA, Ivan Cláudio Pereira. *A música na prosa de Guimarães Rosa*. São Paulo: FFLCH-USP, 2009.
- SLOANE, Thomas. *Encyclopedia of Rhetoric*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- SPIRE, André. “La Bouche et l’Oreille, ou du Plaisir poétique considéré comme plaisir musculaire”. In: *Revue de Paris*, Paris, fevereiro de 1934.
- STEIN, Gertrude. *Writings 1932-1946*. New York: Library of America, 1998.
- STEINER, George. *After Babel*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- STEPHENS, Anthony. “Duineser Elegien”. In: ENGEL, Manfred; LAUTERBACH, Dorothea (orgs.). *Rilke- Handbuch – Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler Verlag, 2013.
- STETSON, R. B. “A Motor Theory of Rhythm and Discrete succession”. In: *Psychological Review*, XII, 1905, 250-70, 293-350.
- STIGGER, Veronica. *O trágico e outras comédias*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- STIGGER, Veronica. *Os anões*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- STOLZE, Radegundis. *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Günter Narr, 1994.
- STREHLE, Lisa-Marie. “Grenzgänge zwischen Tradition und Avantgarde. Ann Cottens Versepos *Verbannt!* (2016)”. In: BREMER, Kai; ELIT, Stefan (org.). *Forcierte Form: Deutschsprachige Versepiik des 20. und 21. Jahrhunderts im europäischen Kontext*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2020.
- ŚWIDERSKA, Małgorzata. *Die Vereinbarkeit des Unvereinbaren: Ingeborg Bachmann als Essayistin*. Tübingen: Max Niemeyer, 1989.
- TÁPIA, Marcelo. “Haroldo de Campos: a tradução como prática isomórfica”. In: *Revista Olhar*, ano 9, no. 16, jan-jul. São Carlos: CECH/UFSCar, 2007.
- TEIXEIRA, Faustino. “O caminho da mística: Angelus Silesius”. Disponível em: <<http://fteixeira-dialogos.blogspot.com/2017/12/o-caminho-da-mistica-angelus-silesius.html>> (acesso em 30 de agosto de 2021)
- TEIXEIRA, Rayi Kena Ferraz da Cunha de Souza. *Elogio à repetição: Matilde Campilho & Marília Garcia*. 2020. 131 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ciência da Literatura, Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <http://www.posciencialit.lettras.ufrj.br/index.php/es/mestrado-n/dissertacoes/dissertacoes-2020/294-rayi-kena-ferraz-da-cunha-de-souza-teixeira> (acesso em 11 de maio de 2021).

- TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e Memória*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- THORNTON, Bruce S. *Eros - the myth of ancient greek sexuality*. Colorado: Westview Press, 1997.
- TOURY, Gideon. “‘Translation of literary texts’ vs. ‘literary translation’”. In: *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 2012.
- TOURY, Gideon. “Being a norm-governed activity”. In: *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 2012.
- TOURY, Gideon. “Constructing a method for Descriptive Studies”. In: *Descriptive Translation Studies — and beyond*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 2012.
- TOURY, Gideon. “The notion of ‘problem’ in Translation Studies”. In: *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 2012.
- TRUSEN, Sylvia Maria. “*Das Märchen vom Schlauraffenland*, ou A História de um País de Monos e Loucos”. In: *Brathair*, v. 6, n. 2, 2006.
- UNDERHILL, James W. *Voice and versification in translating poems*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2016.
- VALÉRY, Paul. *Œuvres II*. Paris: Gallimard, 1960.
- VENTUROTTI, Fabiano. “A transcrição bíblica em Haroldo de Campos”. In: *Nonada: Letras em Revista*, v. 1, n. 12, maio-setembro, 2009.
- VERSTEGEN, Ian. *Arnheim, Gestalt and Art - A Psychological Theory*. Viena: SpringerWienNewYork, 2005.
- VIARO, Mário Eduardo; GUIMARÃES-FILHO, Zwinglio O. “Análise quantitativa da frequência dos fonemas e estruturas silábicas portuguesas”. In: *Estudos Linguísticos*, janeiro-abril, 2007.
- VILLAS BÔAS, Luciana. “Contra o tempo: autoria e Revolução na obra de Goethe (1795-1803)”. In: *Pandaemonium Germanicum*, v. 22, n. 37, mai.-ago. 2019.
- WAGNER, Andreas. *Parallelismus membrorum*. Göttingen: Academic Press / Vandenhoeck Ruprecht, 2007.
- WALTZ, René. *La création poétique*, Paris: Flammarion, 1953.
- WATERHOUSE, Peter. “Truth and translation”. In: *Transversal*, 2013. Disponível em: <<https://transversal.at/transversal/0613/waterhouse/en>> (acesso em 20 de outubro de 2021).

- WATERHOUSE, Peter. “Três poemas” (trad. Matheus Guménin Barreto). Disponível em: <<https://escamandro.com/2019/01/09/peter-waterhouse-1956-por-matheus-gumenin-barreto/>> (acesso em 28 de outubro de 2021).
- WATERHOUSE, Peter. In: “Waterhouse & Fioretos I”, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vUIUkj_0DeI> (acesso em 21 de outubro de 2021).
- WATERHOUSE, Peter. *MENZ – Gedichte*. Graz: Droschl, 1984.
- WATERHOUSE, Peter. *passim*. Reinbek: Rowohlt, 1986.
- WATERHOUSE, Peter. *SPRACHE TOD NACHT AUSSEN – Gedicht, Roman*. Reinbek: Rowohlt, 1989.
- WEISGERBER, L. *Die sprachliche Gestaltung der Welt*. Düsseldorf, 1971.
- WELLEK, René. *Confrontations*. Princeton: Princeton University Press, 1965.
- WELS, Érica Schlude. “Gêneros em guerra: crítica feminista em *Die Liebhaberinnen*, de Elfriede Jelinek”. In: *Revista Contingentia*, vol. 8, nº 2, 2020.
- WERNER, Hans-Georg; et al. *Deutsche Literatur im Überblick*. Leipzig: Philipp Reclam, 1965.
- WERNER, João. “A estética de Max Bense”. In: *Folha de Londrina*, Caderno 2, 03/02/1990.
- WERTHEIMER, Max. *Zur Gestaltpsychologie menschlicher Werte* (Hrs. Hans-Jürgen Walter). Opladen: Westdeutscher Verlag, 1991.
- WERTHEIMER, Max. “Zu dem Problem der Unterscheidung von Einzelinhalt und Teil”. In: *Zeitschrift für Psychologie*. Band 129, 1933, 353–357.
- WHORF, B. L. “Language, thought and reality”. In: *Selected writings*. Cambridge/Mass: Cambridge University Press, 1956.
- WILD, Reiner. “Römische Elegien”. In: WITTE ET AL. *Goethe-Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2004.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. “Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst”. In: *Kunsttheoretische Schriften*. Baden-Baden: Heitz, 1962.
- WITTE ET AL. *Goethe-Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2004.
- WOLF, Christa: *Kassandra*. München: Luchterhand, 2004.

WOODROW, H. "A quantitative Study of Rhythm". In: *Archives of Psychology*, XIV, 1909, 1-66.

ZOOSMANN, Richard. *Hans Sachs und die Reformation*. Hamburg: Severus, 2017.