

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS**  
**INSTITUTO DE PSICOLOGIA**

**NATHÁLIA BEZERRA DE SIQUEIRA**

**ENTRE ENTRANHAS: POESIA QUE RESTA DA TRADUÇÃO**

Maceió

2021

NATHÁLIA BEZERRA DE SIQUEIRA

**ENTRE ENTRANHAS: POESIA QUE RESTA DA TRADUÇÃO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Alagoas como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Cleyton Sidney de Andrade

Maceió

2021

## ENTRE ENTRANHAS: POESIA QUE RESTA DA TRADUÇÃO

**Resumo:** A poesia esbarra em um ponto na qual a dimensão material da palavra está em jogo: nessa via, a questão da tradução poética aparece diante do estranhamento entre as línguas. Em Haroldo de Campos, a transcrição é um dos nomes para esse efeito da tradução. Seria o Infamiliar, em Freud, também para o que resta desse estranhamento? Para tanto, o texto aborda inicialmente algumas considerações sobre o movimento da poesia concreta no Brasil e, em seguida, sobre a tradução poética em Walter Benjamin e Haroldo de Campos. Tal percurso acontece como forma de traçar alguns pontos sobre possíveis efeitos entre tradução poética e psicanálise, a partir do texto Infamiliar. Nesse sentido, a dimensão de estrangeirismo da língua é provocada ao tocar na tradução: restando a poesia como efeito ou como marca de um estranhamento possível.

**Palavras-chave:** tradução poética; transcrição; psicanálise; infamiliar

### Introdução

A tradução opera entre estrangeiros e, diante dessa passagem, escancara uma tentativa que beira o que não se traduz entre uma língua e outra. Nessa fronteira, há o eco da tradução poética: como se traduz o deslocamento do som, o descolamento do significado? Não há fuga possível do estranhamento: distanciando-se da tentativa de esgotar o tema, o presente texto busca se há efeito da tradução poética diante da psicanálise, a partir do texto Infamiliar (Freud, 1919/2019). Se a transcrição é, para Haroldo de Campos, um dos nomes para o inacomodável que resiste na passagem entre as línguas, seria o infamiliar em Freud um dos nomes para o que resta de estranhamento diante da tradução? Para isso, o texto percorre algumas considerações sobre o movimento da poesia concreta no Brasil, sobre a tradução poética em Walter Benjamin e Haroldo de Campos. Aqui, não se trata de psicanálise lançar as mãos na literatura, mas talvez do contrário: tocar alguns espaços onde a poesia possa estalar os dedos e torcer o hiato do estrangeiro na psicanálise.

É esse ponto de estalo ou de torção que nos interessa: estranhar a linguagem até corroer nas entranhas. Em se falando de corpo, forçar a língua não é possível sem a palavra em sua ponta. É com a palavra na ponta da língua que se fragmenta um trecho da transcrição do poema *Transblanco*, de Haroldo de Campos, ao traduzir o poema *Blanco*, do espanhol, escrito por Octavio Paz. A palavra na ponta da língua e a palavra que, em seu sentido - caso o tenha - mais literal de passar não somente pelo corpo, mas por algo que no ato da tradução e da escrita, passa por um impasse, ou até algo do impossível: a *impassibilidade* em passar de

uma língua a outra sem que algo resista, ou ainda, sem se esgotar. Pelos neologismos e pelas palavras nas pontas das línguas, o movimento da poesia concreta passa pela provocação que desconjunta a palavra em seu “mínimo múltiplo comum”: provoca ao acionar algo vocal, verbal e visual.

Na década de 50, o movimento da poesia concreta no Brasil provocou alguns deslocamentos, sobretudo ao resgatar elementos do modernismo de 1922. Haroldo de Campos (1965) destaca que trata-se do primeiro movimento literário brasileiro a nascer na “dianteira da experiência artística e mundial, sem defasagem de uma ou mais décadas” (p. 9). Diante do compromisso com a medula da linguagem (Campos, 1975), o poema concreto comunica sua própria estrutura-conteúdo e no Plano-piloto para a poesia concreta (1958) caracteriza seu material como sendo a palavra: som, forma visual, carga semântica e traça algumas importantes nuances sobre a utilização do espaço gráfico, visual e de uma comunicação de formas, não da comunicação de mensagem.

A face não se volta às palavras. Esta é a forma como Augusto de Campos (1956) inicia um dos manifestos da poesia concreta: vê as palavras em si mesmas, contra a organização sintática “onde as palavras vêm sentar-se como cadáveres em banquete” (p. 72). Talvez contrariando o estado cadavérico, plano e linear da palavra escrita, uma das marcas dos manifestos da poesia concreta brasileira é convocar ao uso do espaço e do uso de elementos gráficos, fonéticos, visuais e sonoros como forma de tomar a poesia que acontece na tensão de palavras-coisas no espaço-tempo (Campos, 1956).

Ao tomar a palavra escrita como decodificação convencional da palavra falada, Pignatari (1966) também provoca: “& se não perceberam que a poesia é linguagem & não língua & que o que se costuma chamar de poesia chegou ao fim” (p. 233) é eco /eco-oco/ de um deslocamento. Tanto do descolamento da linearidade da palavra escrita e de uma função em decodificar a palavra falada quanto do que viria a ser caracterizado como “novas realidades gráficas tipográficas magnetofônicas e audiovisuais” (p. 233).

A poesia concreta é o que acontece quando o poema é forma e conteúdo de si mesmo: feito de palavras e de silêncios (Pignatari, 1950, p. 19). Em *O prazer do texto*, Barthes (2015) talvez fale mais sobre fruir & ruir do que de uma experiência prazerosa da escrita, colocando ainda que se fosse possível imaginar uma estética do prazer do texto, esta passaria pela escritura vocal: a escrita aos gritos, aos prantos, ao grão e a isso, que na linguagem, se materializa. Se há algo de estranho a ser dito, não vai no sentido da clareza da mensagem: o fruir do texto passa também pela sua ruína.

É nesse ponto de materialidade que granula e raspa que se pode passar pela áspera “linguagem atapeada da pele, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais: a articulação do corpo, da língua, não do sentido, da linguagem” (Barthes, 2015, p. 78).

Nessa via, algo de uma dimensão verbivocovisual da palavra também se coloca, seja na operação do mínimo múltiplo comum da linguagem, cuja tendência à substantivação e a dimensão da palavra como moeda concreta da fala (Campos, 1958), seja na escrita que se subtrai: “escrevo porque não quero as palavras que encontro: por subtração” (Barthes, 2015, p. 49). Em ambas as operações matemáticas, há a insistência de algo do que resta da palavra: subtraindo-as, sub-traíndo-as, trocando-as umas pelas outras. Reduzindo a palavra ao mínimo múltiplo que resta, indivisível.

Talvez algo desse resto possibilita torcer a palavra em um outro sentido: o da poesia como o que se perde na tradução. Não como um elemento ou objeto exato do que se traduz, mas talvez a poesia esteja mais próxima do que se perde na transposição de uma língua à outra: nesse hiato que não se preenche com palavras equivalentes. Isso porque o movimento de tradução da poesia de uma língua a outra é colocada em relevo, sobretudo, em *A arte no horizonte do provável* (2010). Distanciando-se da tentativa de uma tradução idêntica ao original, o que mais interessa é o escape e o efeito de estranhamento, que não ocorre “quando o tradutor alarga as fronteiras de sua língua” (Campos, 2010, p. 100) e insiste em agarrar-se ao texto original.

Pela via contrária, um espaço não se traduz com outro espaço: a tradução poética não vai em direções fidedignas. Um espaço que só cabe o abismo entre uma palavra e outra, e nesse abismo, há o deslizamento da palavra e da língua estrangeira e *estranheira*, cujo efeito resta no avesso da língua. Nessa via, Haroldo de Campos (2010) desloca a tradução da poesia ao afirmar que o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas uma certa reconstituição da informação estética, não da informação meramente semântica. Assim, a categoria mais significativa reivindicada por Haroldo de Campos para a tradução é a da criação, pois parte-se da ideia de que a tradução de poesia tem por princípio ser intraduzível: busca-se traduzir exatamente o que não se traduz - a informação estética.

A tradução pode aparecer como um espaço de criação, ou ainda, como parte de um movimento do qual o tradutor de poesia torna-se “coreógrafo da dança interna das palavras, tendo o conteúdo como cenário pluridesdobrável” (Campos, 2015, p. XVI), em movimento de recriação, tradução poética, transcrição. Reside aqui uma questão: nesta dança, há um ritmo que passa pela dimensão de limite? No jogo entre a língua de origem e a língua de chegada, a possibilidade de que há um ponto no qual se precisa tomar a palavra como objeto,

referenciada a si mesma, tal qual matéria verbivocovisual da qual a poesia concreta já nos havia chamado a atenção. De volta ao início: a psicanálise se escreve na ponta da língua?

### **A crise do verso: não da palavra?**

O poema concreto é um imprevisto que vai acontecer: o que comunica quando não se passa pelo verso? No Plano-piloto para poesia concreta (1958), publicado na revista *Noigandres* 4 em São Paulo, os poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos situam o movimento como marca de uma ruptura: o verso enquanto unidade rítmica e formal. O fim do verso e da tradição rítmica colocam em jogo o problema da oralidade para a poesia escrita e, além disso, convocam a tensionar as relações entre poesia e espaço gráfico, palavra e suporte material. Pignatari (1956) localiza a crise do verso diante dos liames lógicos da linguagem: ocorre, sobretudo, ao não dar conta do espaço como uma condição de nova realidade rítmica, utilizando o espaço como veículo lombar, passivo.

A revolta da poesia concreta não é contra a linguagem, é contra a infuncionalidade, a formulização da linguagem e contra a apropriação pelo discurso que a converte em fórmula. No ensaio *A moeda concreta da fala* (1957, p. 163), Augusto de Campos coloca que “não há a pretensão de ser uma panaceia para substituir a linguagem discursiva”, pois a poesia concreta circunscreve seu próprio âmbito e função autônomos dentro do campo da linguagem: pretende influir sobre o discurso, na medida em que puder revivificar suas células mortas e impedindo a atrofia do organismo comum da linguagem (Campos, 1957).

Haroldo de Campos (1960) destaca que a poesia concreta ora enfatiza o sintático, ora enfatiza o semântico: implicando na ideia de uma “sintaxe relacional-visual e de uma redução semântica” (Haroldo de Campos, 1960, p. 177). Tal como descrito no *Plano-piloto* de 1958, a poesia concreta toma conhecimento do espaço gráfico e, conseqüentemente, paira nos arredores de uma outra sintaxe: afastada da sintaxe oral e meramente linear, para ocupar e esvaziar os espaços no suporte material, gráfico, sonoro e visual da palavra.

A possibilidade de operar por esta outra via ocorre, sobretudo, pela ideia de que toda linguagem possui um conjunto de signos e de relações sintáticas limitado, e que as palavras e os signos são adequados à sintaxe de uma linguagem escrita linear: o que se destaca, aqui, é a dimensão de impossibilidade de se referir à algo ou estabelecer relações sem passar pelas formas subordinadas à forma da linguagem em questão (Pinto e Pignatari, 1964).

Tal aspecto também é destacado por Roland Barthes, ao situar que diferentemente da pintura ou da música, a literatura é uma mensagem segunda pois erige como um sistema de conotação, sobre a mensagem primeira da língua denotativa corrente (Haroldo de campos,

2010). Nesse sentido, a literatura não se funda sobre a fisicalidade do som, da forma ou das cores, e sim sobre a unidade significante e significado de outro sistema de base, seja o sistema da língua ou da linguagem verbal.

Ao colocar em jogo que o conjunto de signos e as relações sintáticas da linguagem são limitadas, provoca-se uma tensão na linearidade: a poesia concreta põe em relevo que “uma linguagem vale pelo que tem de intraduzível, de intransponível, de irredutível a outras linguagens” (Pinto, Pignatari; 1964, p. 223), pois considera a dimensão de novas formas-conteúdo, de linguagens outras, distanciando-se da rima e do verso.

Diante disso, há a abertura para a imprevisibilidade na composição do poema e, sobretudo, a possibilidade de se dissolver a linearidade do texto e explorar a materialidade do som. A homofonia, a polissemia e as ambiguidades contornam uma possibilidade de criação do que seria uma “possibilidade de criação de novos conjuntos de signos, novas sintaxes” (Pinto, Pignatari, 1964, p. 223). Nesse sentido, convoca para a ideia de que o poeta é um diagramador da linguagem, tirando especial partido no campo onde a função poética é dominante (Campos, 2010). Nesse campo, a função poética utiliza-se da possibilidade de um uso inovador, imprevisto e inusitado do uso da língua, por meio da qual a palavra pode funcionar como coisa.

No sentido de traçar algumas principais marcas do movimento, é preciso considerar a dimensão do poema concreto em ser ralo e calo, raso e claro (Campos, 1957), talo da linguagem que não remete à uma outra coisa. Em um dos manifestos, coloca-se que a poesia concreta cria problemas justos e resolvê-los em termos de linguagem sensível: o olhouvido ouvê (Pignatari, 1956) pela homofonia, pela materialidade, pelo neologismo, pela função de medula. A poesia concreta não tenta esgotar a matéria: a materialidade da palavra é a tentativa de passar pelo eco ou pelo silêncio de uma escrita que se descola da oralidade e da linearidade - para passar ora pelos ralos ora pelos espaços. Para que a fenda não se esgote, que se escorra palavra por todos os poros, que se corra da palavra em seu uso linear e pregado à oralidade.

O deslizamento que funciona por meio do equívoco e da vocalidade desse resto das letras que se espremem, que alargam os fundos de uma linguagem a outra. Tal como o *depoimento* de Pignatari (1950), o poeta é um turista exilado na tentativa de uma aventura planejada: todo poema autêntico é uma aventura na qual um poema não quer dizer isto nem aquilo, mas diz-se a si próprio (p. 19). Um poema é idêntico a si mesmo, à dessemelhança do autor. Um poema é difícil, é feito de palavras. E feito de silêncios (Pignatari, 1950). Talvez pelo reconhecimento da insistência do silêncio e da ruptura entre linguagem escrita e linguagem oral que a poesia concreta possibilita um certo movimento de torção ao levar a

sério as palavras - repetidas, análogas, sonoras, em seus formatos de letras isomórficas, polimorfias. A palavra desgrudada de sua representação - a palavra não como um objeto, mas como uma coisa. Que coisa?

As palavras não nascem grudadas ou em estado de dicionário, ousando distanciar-se da procura da poesia de Drummond (1945) ao convocar: “penetra surdamente no reino das palavras/lá estão os poemas que esperam ser escritos/estão paralisados, mas não há desespero/há calma e frescura na superfície intata. ei-los, sós e mudos, em estado de dicionário” (p. 12). Há uma procura ou um destino à poesia? O que não se escreve no estado de dicionário da palavra? Em sincronia com essa terminologia de concretismo, as palavras atuam como objetos autônomos (Campos, 1955): pela palavra que não quer dizer uma coisa, pela palavra que se desgarrar uma da outra. Talvez a palavra em estado de empalidecimento ou de amargura, de medula e de osso.

A questão sobre o que comunica um poema concreto pode ser encarada a partir de algumas das considerações de Augusto de Campos em *A moeda concreta da fala* (1957) ao afirmar que a poesia pode e tende a reivindicar para si uma liberdade de expressão que a linguagem de uso literal não procura e não possui: nesse sentido, um poema concreto e um poema não-concreto possuem em comum o fato de não comunicar o mesmo que um discurso.

Essa particularidade da poesia, cuja natureza é essencialmente não discursiva (Campos, 1957), é acompanhada de uma implicação: a da poesia como uma tentativa de forçamento da língua, na qual o poeta não é indiferente. Neste jogo, não se pretende exaurir a palavra à uma vitalidade ou a um estado de tûmulo-tabu, célula morta de um organismo vivo pois o procedimento da poesia é exatamente o oposto (Campos, 1957), pois o poema é forma e conteúdo de si mesmo (Pignatari, 1957).

Assim, a poesia concreta coloca-se como forma de “acabar com as alusões e com os formalismos nirvânicos da poesia pura” (Pignatari, 1956, p. 67). Para tanto, foi necessário valer-se de alguns recursos já utilizados por outros escritores, como Mallarmé em *Un coup de dés* (1897) cuja marca é a utilização do espaço e dos recursos tipográficos como elementos de composição. Além dele, autores como Ezra Pound, Apollinaire, Vladimir Maiakóvski, e.e. cummings - muitos deles ainda sem tradução para a língua portuguesa: assim, o grupo concretista começou a elaborar essas traduções (Gessner, 2016).

Segundo Haroldo de Campos (2006), as experiências de tradução passaram pela transposição para o português de textos oriundos desde vanguardistas alemães e haicaístas japoneses até canções de Dante, e trovadores provençais. Além desses, os poetas do grupo tentaram recriar em português dez fragmentos do *Finnegans Wake*, de James Joyce, vários dos

quais não traduzidos em nenhum outro idioma (Prado, 2009). O interesse da poesia concreta pelo tema da tradução aparece em diversos textos, dentre eles em Nova linguagem e poesia (Pinto e Pignatari, 1964), no qual destacam a dimensão de que a linguagem vale pelo que tem de intraduzível, de intransponível, de irreduzível a outras linguagens.

O neologismo verbivocovisual é composto pelos adjetivos verbal, vocal e visual e é terminologia criada por James Joyce e marcada em Teoria da Poesia Concreta (2006) para destacar a dimensão dos valores gráficos e fônicos relacionais da palavra. É o que acontece, por exemplo, na série “poetamenos” de Augusto de Campos, escrita em 1953. Trata-se de uma das obras inaugurais do movimento da poesia concreta no Brasil, no qual o texto passa pela representação gráfica em cores e pelo timbre da leitura oral. No deslocamento entre as cores e os timbres, o poeta “faz do papel seu público” (Pignatari, 1950) ao lançar mão de recursos gráficos e tipográficos. A dimensão do papel, da pontuação e da visualidade da palavra, aqui, convocam uma dimensão material da escrita.

Nesse movimento, como dar conta da operação do poeta não somente com o verbo, mas também com o som e com o espaço gráfico e visual? Nesse jogo, a brincadeira com a montagem de palavras possibilita uma simultaneidade de sentidos que provoca, sobretudo, uma tensão ao operar com essa matéria verbivocovisual na tradução entre duas línguas. Como se desloca esse abismo entre uma língua e outra, e quais as formas de traduzir esses efeitos? Na passagem entre neologismos, como se desloca esse abismo entre uma língua e outra?

Diante dessa operação, não se foge do estranhamento: como traduzir o que evoca a materialidade do som, a homofonia, a visualidade do verbo? O efeito acontece diante da tentativa de esgotar uma tradução fidedigna e inequívoca: aqui, a poesia concreta aparece como um recurso, ou como uma marca, de que ao jogar com a matéria verbivocovisual da língua, joga-se também com o descolamento de significado e significante.

### **Na ponta: passagens de um não-lugar a outro**

No sentido de formular algum esboço diante dessas questões, é necessário recorrer às contribuições de Walter Benjamin (2018) sobre a tradução e a tarefa do tradutor, pois colocam em curso a noção de que toda tradução é apenas uma forma de confrontar-se com a estranheza das línguas. A tradução não se destina aos leitores que não entendem o original, pois não se trata de dizer a mesma coisa de forma repetida: o que diz uma obra literária? Nessa via, Benjamin (2018) coloca que o que há de essencial não é da ordem da informação nem do enunciado, e assim, a tradução não pretende servir de meio de comunicação, pois não está do lado do enunciado.

Considerar que a obra literária constitui, também, sua dimensão de inapreensível, a partir do qual ao tradutor restaria a possibilidade de criação poética (Benjamin, 2018). Esse caminho de tradução criativa também é colocado em relevo por Haroldo de Campos - distanciando-se de alguns pontos onde a teoria da tradução em Walter Benjamin e Haroldo de Campos divergem, aqui pretende-se traçar algumas considerações sobre a tarefa do tradutor para levantar questões, colocar vírgulas e parênteses - sem a intenção de esgotá-los, de ater-se aos pontos finais.

Se o texto original não possui o objetivo de comunicar algo ao leitor, a tradução de um texto não se destina a quem o lê. Não seria motivo suficiente de tradução o fato de não se entender o texto em sua língua original? Tal qual a poesia concreta marca que o poema comunica a si mesmo, a observação que Benjamin (2018) faz em torno da tradução provoca uma dimensão que esbarra na poesia de vanguarda: o estatuto da tradução poética não se agarra na tentativa de fazer-se entender, tampouco de uma equivalência de uma língua a outra. Nesse campo, a tradução interessa mais em sua dimensão de avesso: se não se trata de equivaler as palavras ou de transpor os sentidos das palavras com exatidão, a que se serve a tradução? Ou ainda: qual a insistência em traduzir o que não se transpõe?

Nessa linha, fidelidade e liberdade são dois conceitos tradicionais ao discutir sobre tradução. Entretanto, são conceitos que pouco interessam quando se busca na tradução uma outra coisa que se distancie da reconstituição do sentido, da repetição da mensagem da obra original. A tentativa de fidelidade na tradução da palavra isolada raramente reconstitui um sentido original: as palavras não são equivalentes umas às outras, nem em sentido nem em matéria. A literalidade na transposição da sintaxe vira do avesso qualquer tentativa de reconstituição do sentido (Benjamin, 2018), não sendo um grande louvor da tradução dizer que se lê como um original de sua língua.

A liberdade da tradução, por sua vez, aparece como recurso que não deve sua existência ao sentido e a tarefa do tradutor seria, nas palavras de Benjamin (2018): “redimir na língua própria aquela língua pura que se exilou nas alheias, a de libertá-la da prisão da obra através da criação poética” (p. 98). Entretanto, tal movimento não vem desacompanhado da estranheza, do desajuste, do forçamento da tradução. É a disjunção que opera nessa tentativa que é possível contornar o que Haroldo de Campos (1963) já havia destacado: a tradução sugere a possibilidade de separar sentido e palavra, e a tradução opera na dimensão de que signo e significado não estão acoplados, ou seja, entre signo e significado impera a alienação (Campos, 2006).

Tal cisão não é sem um furo ou sem a marca de um impasse: trata-se de uma tentativa de levar a língua a sério (Benjamin, 2018), a ponto de alargar e aprofundar a sua própria língua através da estrangeira, *estranheira*. Pela não equivalência do sentido, do significado, da visualidade, da matéria, do verbo ou da palavra: não se trata da semelhança ou da repetição do sentido, mas sobretudo, de considerar que é na dimensão do que não se traduz que se pode provocar um certo efeito.

Traduzir trata-se de uma operação do impossível. Se a poesia já configura sua desconexão entre conteúdo e mensagem, e assim, sua dimensão de incompletude, o estatuto da tentativa de deslocar esse mesmo efeito de passagem para uma outra linguagem aparece para a poesia concreta diante de uma invenção que opera com palavras que não existem, com sentidos a serem inventados, com espaços que não se correspondem e com matérias verbivocovisuais que não são equivalentes. Talvez o efeito de poesia que reside na tradução esteja mais próximo do que não se traduz do que pela tentativa de equivaler um significante a outro, uma palavra à outra, um som ao outro.

É nesse sentido que Benjamin (2018) provoca que a tradução está longe de ser a equação muda entre duas línguas mortas. A marca mais própria desse movimento seriam duas: a primeira de atentar-se à maturação da palavra estrangeira, ao desaparecimento da tendência da linguagem poética ou mudanças constantes no sentido, por meio das quais a tradução estaria destinada a desaparecer no processo de crescimento da respectiva língua (Benjamin, 2018).

Uma outra marca dessa impossibilidade da tradução em equacionar duas línguas mortas são “as dores de parto da palavra própria”, por meio do qual se extrai um resto intocável: esse resto não é transmissível como o é a palavra poética do original, pois a relação que se estabelece entre conteúdo e linguagem é totalmente diferente do original e na tradução (Benjamin, 2018). Nesse movimento doloroso de parto e partida, a tradução poética por meio da criação aparece como um recurso - ou uma saída - diante do impossível de se traduzir.

Para Walter Benjamin (2018), a tradução não se vê, como a criação poética, no interior da “floresta da língua”, mas fora dela: trata-se de atrair o original a um ponto onde o eco é capaz de se fazer ouvir, na sua própria língua, a ressonância da obra na língua estrangeira. Tal dimensão provoca a dimensão de uma tradução que não se esgota na tentativa de transpor a exatidão de uma palavra a outra: a passagem é intranquila - não se faz sem o ruído do choque entre uma linguagem e outra.

Este ponto de incômodo e de passagem entre as línguas também foi presente na prática de tradução poética por parte do movimento concretista Noigrandes, formado na década de

1950 por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Esse percurso passa pelo longo percurso de tradução da poesia russa, japonesa, chinesa e de poetas da vanguarda italiana e alemã, passando também por influências de Ezra Pound e Roman Jakobson na formulação de uma teoria, uma prática e uma crítica sobre a dimensão criativa da tradução.

Para Haroldo de Campos (2015), diante das sucessivas abordagens do problema da tradução, o próprio conceito de tradução poética fundou-se por meio de reelaborações neológicas: recriação, transcrição, reimaginação, transtextualização, transparadização, transluciferação. A tentativa de dar conta, pela via da palavra, de uma prática que beira o incontornável e o impossível da linguagem se aproxima de uma invenção, de uma elaboração que beira o absurdo e o real do neologismo.

A cadeia de neologismos que se forma em torno da tradução poética é marca da insatisfação com as teorias tradicionais de tradução do texto, ainda agarradas aos pressupostos de verdade, literalidade e fidelidade. Uma subversão dessa lógica é possível ao operar, pela via da tradução, em torno do que não se repete nas “formas fono-prosódicas e grafemáticas de expressão” (Campos, 2015, p. 85) invertendo o jogo, deslocando a primazia do significante, operando a palavra como um neologismo quase inevitável: sem equivalência ou intenção comunicativa de mensagem.

A tradução de textos criativos será sempre uma recriação: diante da impossibilidade da tradução, o significado torna-se uma baliza. Nesta perspectiva, não se traduz apenas o significado, mas o próprio signo - em sua fisicalidade, suas propriedades materiais, imagéticas e visuais (Campos, 2006). A transcrição volta-se à concretude do poema, na medida em que volta-se para a dimensão verbivocovisual do poema, pela reconfiguração da forma significante do poema de origem, distanciando-se da tentativa de reconstituição da mensagem.

Amarrar a forma como a transcrição não se descola do manifesto da poesia concreta como um movimento de desamarrar palavra e sentido, som e matéria - a própria poesia que comunica a si mesma, que não vai na direção do esgotamento do significado. O que resta e o que escapa como efeito do “impulso violento da língua estrangeira” (Campos, 2010, p. 99) aparece diante do estranhamento quando o tradutor alarga as fronteiras da própria língua: pela poesia que não vaza por todas as frestas, pelo que resta a traduzir, pelo que vaza na língua da qual se foi, pelo estado de tensão da palavra que não se suspende no dicionário. Há, aqui, o deslizamento da palavra: nos equívocos, nas homofonias, na ambiguidade, na dimensão de matéria irreduzível do som e do verbo.

É diante da *impassibilidade* - o mesmo impasse impossível que não se marca sem ser pela via do neologismo - e da transposição que não acontece sem a marca da própria marca de

impossível na língua: o que nessa operação não se traduz? Ou ainda: o que resta da experiência inabitável de tradução poética? Considerando o descolamento e a matéria verbivocovisual da poesia concreta, bem como algumas das questões colocadas sobre o problema da comunicação, da oralidade e tradução, é possível que algo deste movimento provoque um hiato também para a psicanálise?

Não se trata de utilizar a psicanálise como um recurso explicativo da poesia ou do funcionamento da tradução, tampouco de utilizar-se da psicanálise como instrumento de crítica ou de teoria literária. É, sobretudo, como forma de utilizar-se de algumas questões da poesia concreta para pensar a psicanálise, tensioná-la ao ponto onde a linguagem aparece diante do que resta como impossível de traduzir, ou ainda: pelo estado mesmo de tensão no qual a poesia concreta se depara na tentativa de traduzir uma poesia visual, em estado material da palavra. O que dizer do não-dito e do que beira o intraduzível?

Talvez na mesma via de torção da língua que o poeta precisa operar, a *transcrição* talvez seja um movimento outro de torcer não somente a língua original do texto, mas também a língua de chegada. Não se equaciona o hiato: contorce-o.

### **Da transcrição ao infamiliar: passagem de um impossível a outro**

O efeito de estranhamento presente na tradução da palavra alemã *unheimlich* para a língua portuguesa ilustra uma questão que aparece ao longo das considerações de Freud (1919/2019) em seu texto *O infamiliar (Das Unheimlich)*, ou ainda em outras tradições para o português: “O estranho” ou “O inquietante”. Tais variações na tradução do termo alemão desconsideram o efeito que Freud (1919/2019) destaca: “*heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir com seu oposto” (Freud, 1919/2019, p. 47). Como traduzir este efeito de ambivalência que não se repete entre uma língua e outra? Como a psicanálise opera com o impasse no âmbito desse deslize da linguagem?

A nomeação que se apresenta desde o título do texto já provoca e coça a língua na impossibilidade de traduzir: o confronto com o que não se comunica entre duas línguas reside, aqui, diante de um estranhamento próprio de habitar as fronteiras da língua. Nessa via, Freud (1919/2019) debruça-se sobre a palavra alemã *unheimlich* [infamiliar]: trata-se do oposto de *heimlich* [familiar], doméstico, íntimo. A questão aqui é a dimensão de horror, de aterrorizante e de angústia que se materializa diante do que é íntimo, do que é familiar.

A construção da escrita de Freud (1919/2019) em torno do infamiliar demarca duas interessantes dimensões do que seria uma experiência diante da inquietante estranheza: uma

delas ao lado da experiência trágica, e outra ao lado da literatura. Aqui, não iremos ater-nos nas considerações sobre a primeira, na tentativa de traçar algumas questões sobre o que toca na estranheza da literatura e, talvez, também da poesia.

Um aspecto importante nessa discussão é que a literatura é considerada por Freud como um terreno onde o estranho se apresenta de forma privilegiada. Freud (1919/2019) coloca que as exposições sobre estética em geral ocupam-se de preferência dos sentimentos belos, grandiosos, atraentes, ou seja, dos sentimentos positivos, de suas condições e dos objetos que eles evocam, em vez dos contraditórios, repugnantes, penosos. Interessante observar que esse deslocamento e essa provocação em torno de uma certa dimensão da estética que prioriza o estatuto do belo, e o faz ao lado de uma palavra cuja marca é da própria ordem da angústia e da estranheza.

Nesse percurso, Freud destaca que haveria dois caminhos possíveis: o primeiro, de investigar o que significou na língua a palavra “infamiliar”; e um segundo caminho, que seria o de compilar o que desperta o sentimento infamiliar nas pessoas e nas coisas (Freud, 1919/2019). Seja qual for o caminho, Freud adianta que ambos se deparam com o infamiliar como aterrorizante, remetendo ao que se conhece de forma íntima.

Na tentativa de investigar como a caracterização não se esgota, Freud (1919/2019) sugere caminhar para além da equivalência entre infamiliar e desconhecido, sugerindo a investigação a partir de outras línguas. Nessa passagem, Freud (1919/2019) ressalta que os dicionários não acrescentam nenhuma novidade, pois “nós mesmos somos falantes de uma língua estrangeira” (Freud, 1919/2019, p. 35).

Retomando o excerto da poesia de Drummond citado anteriormente, as palavras e seus significados não se encontram estáticas ou mudas, em estado de dicionário. Aqui, parece que o movimento de instigação provoca essa dimensão da palavra em sua materialidade mais angustiante: no interior de si mesma sustenta a ambiguidade, a equivocidade, a incompletude. Tem algo que sustente mais o horror ou a tragédia da tentativa de transpor uma palavra de um lugar ao outro sem escorregar?

Freud (1919/2019) chama a atenção de um escritor que conseguiu, como nenhum outro, criar efeitos infamiliars, e que tal feito é possível ao deixar o leitor diante da incerteza: o uso da língua permitiu que o infamiliar deslizasse para o seu oposto, o infamiliar (Freud, 1919/2019, p. 85). O infamiliar na criação literária distingue-se do infamiliar das vivências no ponto em que, por meio da literatura, é possível dispensar a prova da realidade e atingir efeitos de infamiliar a partir da liberdade do escritor (Freud, 1919/2019). Nessa via, o escritor pode alargar o infamiliar para além daquilo que é possível nas vivências, e cria possibilidades

de sensação da infamiliaridade. A literatura adquire, diante do infamiliar, o privilégio do despertar e da inibição do efeito infamiliar por meio de possibilidades que não se esgotam.

A dimensão do efeito infamiliar, no âmbito dessa discussão, ganha uma relevância tal qual a tentativa de, ao traduzir o alemão *unheimlich* ao português *infamiliar*, a tentativa passa pelo efeito da angústia e do aparente antagonismo de uma familiaridade antecedida por um prefixo de negação. Aqui, o infamiliar talvez nos interesse muito mais pelo efeito: materializado no próprio forçamento que o constitui na passagem da língua portuguesa para a língua alemã. O vocábulo *unheimliche* materializa, de forma verbivocovisual, a própria dimensão da tradução em sua impossibilidade: trata-se de um resto que não se apaga na passagem.

### **Algumas notas sobre o ditongo: entre a psicanálise e poesia concreta**

Haroldo de Campos (2015) em suas sucessivas abordagens do problema da tradução, coloca que o próprio conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica. Percurso que, aqui, atravessou por três neologismos: o de verbivocovisual, situando algumas considerações sobre o movimento da poesia concreta no Brasil; o de transcrição, a partir da tradução poética em Haroldo de Campos e o infamiliar, texto de Freud de 1919.

Os efeitos da tradução poética, aqui, apresentaram-se por meio dos neologismos. Trata-se, sobretudo, de um efeito dessa invenção que resta a partir do que não se traduz. E, talvez, só seja possível tocar algo desta dimensão a partir de palavras que não existiam: desse efeito que carrega, na marca da palavra, uma insistência incomodável que não se traduz entre uma língua e outra. O neologismo *infamiliar* consiste, em si mesmo, uma torção da língua em torno não somente da impossibilidade de uma tradução fidedigna, mas também do próprio efeito de estranhamento que vaza pelas frestas de uma palavra que força e tensiona a língua.

É movimento que ocorre de forma análoga às criações neológicas de Haroldo de Campos (2006) em torno das recriações, transcrições, transliterações ao nomear o movimento de impossível ao transpor a passagem impossível entre as línguas: o infamiliar esboça, nesse jogo de linguagem, a equivocidade da trágica beleza poética. O infamiliar também passa pelo neologismo e é a marca mesma da transcrição, da recriação e da tentativa de forçar a língua de origem em torno de uma ruptura irreconciliável.

Diante disso, cabe a retomada de Campos (2004) ao afirmar que a tradução criativa torna-se mais sedutora na medida em que se aumenta a dificuldade do texto, por meio da qual abrem-se as possibilidades de recriação. Por essa via, não se busca traduzir o próprio

significado, e sim o próprio signo em sua dimensão de fisicalidade e de materialidade: suas propriedades sonoras, imagéticas, visuais (Campos, 2004).

O infamiliar traz consigo uma marca: não somente enquanto conceito mas como estrutura da palavra da própria impossibilidade e da dimensão inapreensível da tradução. Seja na dimensão de estranheza familiar própria da tradução, da literatura, da escrita; seja na própria estética de um neologismo inventado na língua portuguesa para alargar as fronteiras de um significante não existente na transposição do alemão. Ao derramar na própria linguagem um limite, desdobra um limite familiar e conhecido, um limite incômodo e deslocado.

A posição de estrangeiro e de estranhamento frente a própria língua mantém vivo um intervalo de desconhecimento do autor em relação à linguagem, como Freud (1919/2019) destaca: “somos nós mesmos falantes de uma língua estrangeira”, ao passo em que Haroldo de Campos (2006) nos adianta que a tradução é a discrepância entre o dito e o dito. Nessa via, resiste a *impassibilidade* resiste como uma marca do impossível de uma língua a outra, impassível de tradução, impossível de se escrever.

É o impasse do impossível que impede a possível dissolução de um rastro - impede a equivalência de significante e significante em dois espaços linguageiros. Não se trata de uma tentativa de esgotar a literatura, a psicanálise e tampouco a poesia. Talvez a questão seja justamente em torno disso que além de não se esgotar, se reescreve e se inventa como neologismo na prática da linguagem, da letra e da palavra. Algo disso que se repete, que oscila, que vacila.

Sendo assim, tais invenções nos interessam pelo seu efeito: o de rasgar a língua em pedaços, de provocar o que não se habita no estrangeiro. O infamiliar convoca a essa dimensão de estrangeirismo da própria língua e em sua própria palavra provoca, na língua portuguesa, um efeito de habitar o intraduzível: uma palavra que se usa para nomear o que habita de estranho e de familiar, de inquietante e arrebatador, e carrega a marca da não equivalência entre as linguagens. Esse efeito da tradução, ou ainda, do que resta como impossível de traduzir, talvez seja marca desse próprio estranhamento de habitar a língua, pela incidência de algo que força na beira de um neologismo.

Nessa vacilação, este texto passa pelo esforço de escrever sobre escrita. E algo deste impossível só pode operar a partir do não: do que não se escreve, do que não se quer escrever e do não-dito. Há riscando: de arriscar em uma aposta que passa pelos espasmos do corpo na tentativa (falha) de dizer da escrita. Trata-se de um texto impossível de ser lido sem passar

pelo risco. Sem romper com a necessidade de escrever por cima das palavras porque é a tentativa de materializar algo da experiência de estranhamento angustiante da escrita.

É sobretudo, lançar uma questão sobre o enigma inquietante do neologismo, sobre a rasura da palavra ou sobre o que resta na travessia de uma linguagem a outra. O infamiliar se escreve do avesso: não sustenta coisa alguma. Este texto é insuportável: só se escreve por onde sustenta algo de uma estranheza. Soa familiar?

### Referências

Barthes, R. (2015). O prazer do texto. São Paulo: Editora Perspectiva.

Benjamin, W. (2018). A tarefa do tradutor. In **Linguagem, tradução, literatura: filosofia, teoria e crítica**. Belo Horizonte: Autêntica Editora

Campos, A. (1955). Poesia concreta. In Campos, A. Pignatari, D. & Campos, H. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos**. São Paulo: Ateliê Editorial

Campos, A. (1955). poetamenos. In Campos, A. Pignatari, D. & Campos, H. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos**. São Paulo: Ateliê Editorial

Campos, A. (1956). Poesia concreta manifesto. In Campos, A. Pignatari, D. & Campos, H. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos**. São Paulo: Ateliê Editorial

Campos, A. (1957). A moeda concreta da fala. In Campos, A. Pignatari, D. & Campos, H. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos**. São Paulo: Ateliê Editorial

Campos, A., Pignatari, D. & Campos, H. (1958). Plano-piloto para poesia concreta. In Campos, A. Pignatari, D. & Campos, H. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos**. São Paulo: Ateliê Editorial

Campos, H. (1960). Dois novos poemas concretos. In Campos, A. Pignatari, D. & Campos, H. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos**. São Paulo: Ateliê Editorial

Campos, H. (1957). Aspectos da poesia concreta. In Campos, A. Pignatari, D. & Campos, H. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos**. São Paulo: Ateliê Editorial

Campos, H. (1957). Evolução de formas: poesia concreta. In Campos, A. Pignatari, D. & Campos, H. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos**. São Paulo: Ateliê Editorial

Campos, H. (1956). Olho por olho a olho nu (manifesto). In Campos, A. Pignatari, D. & Campos, H. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos**. São Paulo: Ateliê Editorial

Campos, H. (2006). Tradução como criação e como crítica. In **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Editora Perspectiva.

Campos, H. (2010). **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Editora Perspectiva

Campos, H. (2015). Texto literário e tradução. In Tápia, M. & Nóbrega, T. M. (Orgs). **Transcrição**. São Paulo: Editora Perspectiva

Campos, H. (2015). Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In Tápia, M. & Nóbrega, T. M. (Orgs). **Transcrição**. São Paulo: Editora Perspectiva

Drummond, C. A. (1945) Procura da poesia. In **A rosa do povo**. São Paulo: Círculo dos livros.

Freud, S. (1919/2019). O infamiliar/*Das Unheimliche*. In **O infamiliar e outros escritos: Obras incompletas de Sigmund Freud**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, p. 29-115.

Gessner, R. (2016). **Transcrição, transconceituação e poesia**. Cadernos de Tradução (36) p. 142-162.

Iannini, G.; Tavares, P. H. (2019). Freud e o infamiliar. In **O infamiliar e outros escritos: Obras incompletas de Sigmund Freud**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, p. 7-25.

Prado, C. L.; Esteves, L. M. (2009). **A tradução “verbivocovisual” de Haroldo de Campos.** Tradução e comunicação: Revista brasileira de tradutores (19). 115-127.

Pignatari, D. (1956). Nova poesia: concreta (manifesto). In Campos, A. Pignatari, D. & Campos, H. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos.** São Paulo: Ateliê Editorial

Pignatari, D. (1967). & se não perceberam que poesia é linguagem. In Campos, A. Pignatari, D. & Campos, H. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos.** São Paulo: Ateliê Editorial

Pinto, L. A. & Pignatari, D. (1964). Nova linguagem, nova poesia. In Campos, A. Pignatari, D. & Campos, H. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos.** São Paulo: Ateliê Editorial