

Depoimento

Poesia: criação e tradução¹

Paulo Henriques Britto*

RESUMO

Uma reflexão pessoal sobre a relação entre a subjetividade do poeta e o eu lírico na produção e na tradução de poesia, fundada na experiência pessoal do autor, cuja formação literária se deu no final dos anos 60, sob o impacto das vanguardas poéticas brasileiras.

Palavras-chave: Poesia. Subjetividade. Eu lírico. Tradução poética.

Meu objetivo aqui é levantar algumas questões referentes ao lugar do sujeito na criação poética. Para tal, vou começar com um curto relato autobiográfico, a respeito do impasse a que me levou, no final da adolescência, o conflito entre o impulso básico que me levava a escrever poesia e as leituras teóricas que comecei a fazer nessa época, e o modo como a tradução de poesia de certo modo me ajudou a sair desse impasse.

Comecei a trabalhar nos poemas que vieram a ser publicados no meu primeiro livro mais ou menos na mesma época em que despertou meu interesse pela tradução – em torno dos dezoito ou dezenove anos. Muito antes disso eu já vinha lendo poesia e escrevendo poemas, mas esses, naturalmente, eram impublicáveis. Desde tenra idade eu me sentia impelido a escrever poesia por algo que me parecia ser uma “necessidade de expressão”. Eu julgava estar colocando no papel certos sentimentos e impressões que me pareciam pedir para serem verbalizados. No ato de escrever, no entanto, eu percebia que esses sentimentos e impressões eram muitas vezes tão imprecisos que era só no momento de escolher as palavras para exprimi-los que eu compreendia o quê, exatamente, eu estava sentindo. Certas palavras e expressões não eram escolhidas de modo consciente, porém me vinham à cabeça de modo mais ou menos aleatório, ou então eram impostas por contingências da métrica ou da rima; e só depois, quando lia o poema pronto, eu me dava conta da verdadeira natureza dos sentimentos que me haviam levado a escrevê-lo. E às vezes eu constatava que o sentimento em questão era bem diferente do que me parecera ser o impulso inicial.

Hoje interpreto essas minhas tentativas de escrever poesia de modo bem diverso. A impressão que tenho agora é que a necessidade que me levava a escrever não era propriamente “expressiva”, e sim “construtiva”. Na verdade, o que eu sentia não era o desejo de captar no papel determinados sentimentos pré-existentes, e sim uma necessidade de forjar para meu próprio uso uma certa personalidade poética, um eu lírico. Era só no ato de escrever que eu determinava os sentimentos que imaginava estar exprimindo. Essa personalidade poética que eu construía tinha como qualidade mais importante a coerência. Como muitos adolescentes, eu me sentia movido por uma série de impulsos muitas vezes contraditórios, e às vezes pura e simplesmente incompreensíveis. Assim, escrever poesia era para mim uma atividade terapêutica que tinha o objetivo de integrar uma personalidade informe e frágil. O ato de escrever me obrigava a tomar decisões claras, a optar por A ou por B, e uma vez feita a escolha da palavra – fosse essa escolha ditada por uma decisão racional, pelo inconsciente ou por uma necessidade da forma – mais um detalhe da minha personalidade, até então indefinido, se fixava.

O poeta que mais li nessa fase foi, não por acaso, Fernando Pessoa. Eu tinha com ele vários pontos de identificação, dos quais destaco dois. O primeiro, e mais evidente, era que Pessoa era ao mesmo tempo vários poetas e um poeta único: toda uma variedade de idéias e atitudes divergentes e até mesmo antagônicas era unificada pelo nome do autor. Você comprava a edição da Aguilar da obra completa de Pessoa e encontrava, num único volume, os poemas de Caeiro, Campos e Reis; era uma versão mais compreensível e mais relevante do mistério da Santíssima Trindade. O segundo ponto de identificação era o bilingüismo de Pessoa: tal como eu, ele havia passado uma parte da infância num país de idioma inglês, e provavelmente a capacidade de pensar e escrever numa outra língua revelara a ele – como a mim – a possibilidade de forjar uma personalidade alternativa no segundo idioma. Também ajudava, imagino eu, o fato de ele ter o nome genérico de “Pessoa” e ter como primeiro nome um pedaço do meu (Paulo Fernando). Assim, quando descobri Pessoa passei a escrever freneticamente, como se essa atividade representasse para mim uma questão de vida ou morte.

Mas pouco depois dessa descoberta fiz uma outra que, de certo modo, veio a contrariar a primeira. Quando estourou a tropicália, meu entusiasmo pelas canções de Caetano Veloso me levou a fazer leituras sobre música popular, poesia e arte em geral – destaco em particular *Balanço da bossa*, uma antologia de textos críticos sobre música popular brasileira organizada por Augusto de Campos. Esse livro despertou em mim o interesse por leituras teóricas, e me levou a mergulhar nos escritos ensaísticos e poéticos dos concretistas e de outros praticantes da poesia de vanguarda. E a leitura desses textos me fez tomar consciência de três fatos. Constatei, em primeiro lugar, que meus conhecimentos em matéria de poesia eram muito insuficientes, e em matéria de teoria eram praticamente nulos; eu ainda tinha muito a aprender antes de sequer pensar em me tornar poeta. Em segundo lugar, concluí que a técnica que eu estava tentando dominar – os metros tradicionais, as rimas, etc. – pertenciam a um passado morto e enterrado; a própria sintaxe era um arcaísmo; o poema tinha que ser um objeto visual; e o livro estava prestes a morrer, para ser substituído por formas mais diretas, icônicas, de comunicação. Em terceiro lugar, descobri que minha idéia de escrever poesia como forma de expressão pessoal correspondia a uma visão romântica e ultrapassada de poesia. O verdadeiro poeta de meu tempo era uma espécie de engenheiro que, dentro de um programa estético coletivo, elaborava um projeto de obra e ia construindo poemas que realizassem na prática este projeto; os sentimentos individuais, as emoções, não tinham qualquer relevância para o trabalho do poeta.

Essas três idéias eram todas muito desanimadoras para mim, em particular a terceira — ou seja, a idéia de que o sujeito lírico era um arcaísmo, um cadáver romântico que insistia em não ficar quieto dentro de sua tumba oitocentista. Os outros problemas eram em tese solúveis: nada me impedia de ler mais e aprender novas técnicas, ou de começar a escrever poemas com o máximo de elementos visuais e o mínimo de sintaxe. Mas a negação da subjetividade representava para mim um obstáculo irremovível. Porque se minha poesia tinha um projeto, ele era justamente esse: o que me parecia ser a descoberta e a manifestação (ou, como eu diria hoje, a construção) de uma identidade subjetiva. Se isso não importava para a poesia, eu simplesmente não estava interessado em poesia. Sem dúvida, eu não conseguia me interessar pelos poemas concretos e neoconcretos, poemas-práxis e poemas-processo que eu lia. Ora, se essa era a poesia do momento, e a poesia do futuro, eu não tinha nenhum futuro como poeta. Esse impasse me levou a parar de escrever poesia por cinco ou seis anos.

A retomada da poesia se deu através da tradução. No momento de meu impasse, fui estudar cinema nos Estados Unidos. Lá chegando, comecei a escrever contos; estava decidido a trocar a poesia pelo cinema e pela prosa. Nas horas vagas, traduzia para o inglês poemas de Pessoa e letras de Caetano Veloso. E comecei a constatar que o ato de traduzir poesia me proporcionava um prazer

muito grande, por maiores que fossem as deficiências das minhas tentativas. Em retrospecto, vejo agora que traduzir era uma maneira de escrever poesia sem precisar recorrer ao meu desacreditado sujeito lírico. Trabalhando com um sujeito alheio, eu não me sentia culpado por estar realizando uma tarefa inútil, pois o ônus de anacronismo recaía no poeta original, não em mim. Afinal, quem havia optado por utilizar a forma do soneto neste poema era Fernando Pessoa, não eu; quem havia optado por usar rimas naquela canção era Caetano Veloso, não eu. Mas era claro que, ao selecionar determinados poetas e determinados poemas para traduzir, e ao optar por esta ou aquela solução, eu continuava sendo guiado nessas minhas escolhas por meu processo de forjar um eu coerente. Traduzir poesia foi para mim uma maneira de dar continuidade a meu projeto de construção de uma personalidade para uso próprio, só que utilizando sujeitos líricos alheios para esse fim.

Uma conclusão que poderia ser tirada desse relato autobiográfico é a que delineio a seguir. Ao recriar num idioma diferente um eu lírico que não o meu, eu estava, é claro, construindo uma *persona* poética, tal como eu fazia antes, quando escrevia meus próprios poemas e julgava estar exprimindo uma personalidade pré-existente. Ora, assim sendo, seria possível concluir que as duas atividades, a de escrever poesia e de traduzir poesia, são essencialmente a mesma coisa. Em ambas se dá a construção de um texto e de um sujeito textual com base em uma série de materiais pré-existentes. Se alguém lembrar que, no caso da tradução de poesia, o trabalho de escrita se faz em função de um texto pré-existente, ao contrário do que ocorre na escrita de poesia, seria possível contra-argumentar que nem aí há uma diferença real. Pois escrever poesia “original” também pressupõe a leitura de outros poemas. Como meu relato autobiográfico deixa claro, só pude escrever os poemas que vim a escrever por ter lido antes uma série de outros poemas de outros autores, e só pude elaborar uma *persona* poética com base nas *personae* que deparei da leitura desses autores. Assim, os poemas em relação aos quais me coloco como autor vieram a ser escritos em função de poemas anteriores, tal como os poemas em relação aos quais me coloco como tradutor foram criados em função de originais em inglês. Dentro dessa linha de raciocínio, nenhum texto é “original” em nenhum sentido verdadeiro do termo, e as supostas diferenças entre original e tradução não passam de reificações ideológicas. O sujeito lírico, ou o “sujeito” *tout court*, afinal, seria apenas um efeito do discurso, tal como o “significado”, a “autoria” e mesmo a “realidade”. Minha reconstrução em inglês de Fernando Pessoa seria apenas uma máscara de uma máscara, tal como “Fernando Pessoa” ou “Álvaro de Campos” (ambos entre aspas) não passam de máscaras; o sujeito lírico por trás do meu “Pessoa” inglês seria um construto tão artificial quanto o “Paulo” por trás dos “meus” poemas – ou, pensando bem, quanto o “Pessoa” por trás dos poemas do próprio Pessoa, como ele mesmo, aliás, dá a entender em “Autopsicografia”. Nesse caso, tradução de poesia e criação poética seriam apenas dois nomes para designar exatamente a mesma coisa.

Uma tal conclusão, que está em perfeita harmonia com uma parte expressiva da produção acadêmica contemporânea na área da teoria da tradução, esbarra no entanto num problema: sua total incongruência com as práticas vigentes no próprio mundo das letras. Pois o fato incontestável é que todo poeta que também traduz poesia distingue cuidadosamente os poemas que considera seus dos que considera traduções. E mesmo os acadêmicos que afirmam não haver distinção entre tradução e original, a ponto de só utilizarem essas palavras entre aspas, quando citam em seus escritos algum trabalho traduzido atribuem as citações que fazem ao autor do original e não ao tradutor.² Apesar de todos os argumentos que parecem indicar que a distinção entre escrever poesia e traduzir poesia é uma ficção, claro está que se trata, no mínimo, de uma ficção necessária. Haverá argumentos teóricos razoáveis que expliquem a necessidade dessa ficção?

Talvez seja possível aceitar certas colocações dos teóricos que negam a diferença entre escrita e tradução sem chegarmos à mesma conclusão que eles. Sem dúvida, tanto o texto de criação quanto

o de tradução remetem a textos anteriores. Mas não seria difícil demonstrar que criar um poema novo em função de um número indeterminado de leituras é coisa bem diversa de produzir, com base num determinado texto em idioma estrangeiro, denominado “original”, um texto em vernáculo que guarde com ele uma relação mais ou menos estreita de equivalência, denominado “tradução”. A diferença entre escritura e tradução reside no fato de que o *corpus* textual a que a escritura remete é difuso, enquanto no caso da tradução esse *corpus* é claramente delimitado. Temos aqui uma situação análoga à diferença entre um substantivo comum e um nome próprio: enquanto o substantivo comum tem um referente difuso, que consiste em toda uma classe de entidades, o nome próprio tem como referente uma única entidade definida. “Cavalo” remete a toda a classe de cavalos existentes ou possíveis, porém “Bucéfalo” refere-se apenas ao cavalo de Alexandre, o Grande. Do mesmo modo, um texto que resulta de um processo de criação poética remete a todos os textos poéticos lidos pelo autor e de algum modo citados ou glosados no seu poema; por outro lado, o texto resultante de um processo de tradução remete basicamente a um texto específico e definido, dito “original”.

Porém retomemos a questão do sujeito lírico. Em que reside a diferença entre o sujeito lírico que construo para traduzir um poema e aquele que construo ao escrever um poema que considero meu? Com base no meu relato autobiográfico, tomo como um pressuposto a natureza construída do sujeito, inclusive do sujeito lírico de um poema original, que é uma função do texto tanto quanto o sujeito lírico de um poema traduzido. Assim, o “Paulo” que se depreende da leitura de um poema que escrevo é um construto, tal como o é o “Byron” que é o sujeito lírico de “*Beppo*”, um poema de Byron por mim traduzido. Porém há uma diferença importante entre esses dois construtos. A *persona* poética de meu “Byron” foi construída com o fim específico de traduzir “*Beppo*”, enquanto que o sujeito lírico “Paulo” tem uma finalidade extratextual para mim; não se trata de um construto elaborado *apenas* com o fim de preencher a função textual “sujeito lírico” de um determinado texto ou conjunto de textos. Ao contrário do que se tornou comum afirmar no Brasil desde João Cabral de Melo Neto – ou, mais exatamente, desde que se popularizou uma determinada leitura de Cabral – criar uma obra poética é muito diferente de projetar uma obra de engenharia. O sujeito lírico é um construto, uma ficção elaborada pelo poeta não apenas para escrever poemas, mas para enfrentar certos problemas de sua vida, atendendo a determinadas necessidades emocionais suas. Ela faz parte da construção da personalidade maior do poeta.

É bem verdade que no decorrer dos seis anos que levei para traduzir “*Beppo*”, durante os quais mergulhei na obra e nas biografias de Byron, alguma coisa do construto “Byron” foi incorporada ao “Paulo” dos meus poemas. E a elaboração de tais construtos não se dá apenas quando se traduz, mas também quando se lê; a tradução é apenas uma leitura levada às últimas conseqüências. Tal como elaboro um “Byron” para traduzir Byron, também elaboro um “Pessoa” quando leio Pessoa; e todos esses construtos vão alimentar e influenciar o construto “Paulo” que é o sujeito dos poemas que escrevo. Este sujeito lírico é, portanto, construído tal como todos os outros, e construído em parte com base nesses outros. Porém colocar todas essas ficções – o meu “Pessoa”, o meu “Byron” – no mesmo plano que a ficção “Paulo” só porque todas são ficções é uma idéia que só se sustenta quando se pressupõe uma desvinculação total entre criação literária e subjetividade do escritor. Há um nível bastante óbvio em que o “Paulo” que se depreende da leitura dos meus poemas guarda uma relação bem mais estreita com os eventos da minha biografia pessoal do que o “Byron” que se depreende da leitura da minha tradução de “*Beppo*”. É em parte para levantar essas relações entre pessoas empíricas e sujeitos autorais que se escrevem as biografias, afinal. Não estou afirmando, evidentemente, que o sujeito lírico se identifica com a pessoa empírica que escreveu os poemas, mas também não o vejo como simples autor no sentido que Foucault dá ao termo – isto é, o nome que distingue e caracteriza

um determinado *corpus* textual. Ele não é nem uma pessoa concreta, de carne e osso, nem tampouco uma pura “projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, dos tratamentos a que submetemos os textos” (FOUCAULT, 1992, p. 51), e sim um aspecto da personalidade da pessoa que escreve o texto poético construído em função da elaboração desse texto, com uma finalidade existencial além da puramente literária. O poeta lírico elabora uma determinada *persona* poética para fins utilitários que vão além da literatura: ela é uma parte importante – em certos casos, vital – da sua personalidade.

Como qualquer construto, o sujeito lírico é influenciado pelas contingências históricas. A *persona* do poeta como ser hipersensível e *gauche* atendeu às necessidades emocionais de boa parte dos artistas no Ocidente desde o *Werther* de Goethe até a Primeira Guerra Mundial. A leitura da correspondência e dos diários dos poetas românticos mostra em que medida eles viam a *persona* poética como a expressão mais autêntica de sua personalidade. Ainda presos a uma concepção essencialista do sujeito, eles viam o eu lírico como o extravasamento do que havia de mais verdadeiro na sua personalidade. É só nas últimas décadas do século dezenove, quando o romantismo entra nos estertores simbolistas e decadentistas, que os artistas começam a ter consciência do que há de artificial, de voluntariamente construído, na *persona* projetada pela obra; neste ponto, as reflexões de Oscar Wilde são cruciais. Mas nem por isso diminui a relevância dessa personalidade construída para a existência extraliterária do poeta: de certo modo, não será exagero dizer que a demolição pública e jurídica do construto “Oscar Wilde” foi a verdadeira morte do autor Oscar Wilde; o *De profundis* e a *Ballad of Reading Gaol* seriam, como diria Brás Cubas, obras de um defunto autor.

Com o modernismo, surgiram novas versões do eu lírico. Do romantismo tardio elas herdaram a autoconsciência de sua condição de construto; mas se a substância da *persona* romântica foi radicalmente alterada, a importância da interação entre sujeito lírico e auto-imagem do artista permaneceu. Ainda no campo da literatura de expressão inglesa, vamos encontrar nas duas personalidades mais fortes do primeiro momento do modernismo uma curiosa polarização. Tanto Eliot quanto Pound constroem suas *persona* em oposição ao estereótipo romântico, porém cada um enfatiza a negação de um aspecto diferente. Para Eliot, o fundamental é demolir o *glamour* da figura do poeta, a idéia do poeta como um ser especial, o eleito das musas: assim, ele constrói a figura do poeta como Alfred J. Prufrock, o homem prematuramente de meia-idade, cinzento, tímido. Esse construto estético correspondia a detalhes concretos da vida de Eliot. Sua opção por trabalhar como bancário, seus ternos conservadores, a defesa da tradição em todas as esferas da vida, o credo de “classicista na literatura, monarquista na política e anglo-católico na religião” – tudo isso é coerente com a voz lírica austera e desglamourizada que vai de “The love song of Alfred J. Prufrock” até os *Four quartets*. Pound, por outro lado, revolta-se contra o que há de mórbido, passivo e lânguido na postura romântica, mas jamais rompe com a idéia de excepcionalidade do gênio, associada à excentricidade e à transgressão: sob todos os aspectos, seu eu lírico é uma figura muito mais romântica que o de Eliot. E quem quer que já tenha lido os *Cantos* e a correspondência pessoal de Pound terá reparado nas convergências entre poeta e missivista: por trás de todos os textos vemos a mesma figura generosa e arrogante, irreverente e megalomaniaca. A voz poética enunciativa dos *Cantos*, que ambiciona englobar Grécia e China, epopéia e lirismo, música e economia, é claramente a mesma do ativista que julga deter a solução de todos os problemas políticos e sociais do século. É a mesma voz, absolutamente segura de si, livre de qualquer autoquestionamento, que dita juízos estéticos em *The ABC of reading* e imprecações anti-semitas nas transmissões radiofônicas na Itália fascista. Em Pound, tanto quanto em Eliot, a voz lírica é claramente um aspecto vital da personalidade do autor, e não uma simples ficção autônoma desvinculada das paixões e crenças do homem.

Passemos a um outro contexto social e um momento histórico diferente: o Brasil dos anos cinquenta, da afirmação da indústria nacional, da construção de Brasília. Como reação ao retorno, na chamada

Geração de 45, de determinadas posturas neo-simbolistas que tinham sido combatidas pelo modernismo, passa a firmar-se uma nova auto-imagem do poeta como engenheiro ou arquiteto, elaborando seu poema com base numa técnica de ponta da arte literária. Dentro dessa concepção tecnicista de vanguarda, a estratégia utilizada para afirmar a relevância do poeta na sociedade brasileira é a negação do sujeito lírico. A valorização da subjetividade, uma característica geral da modernidade ocidental desde o pré-Renascimento, passa a ser vista como mero vestígio de romantismo. O antilirismo cabralino, tal como foi desenvolvido e apregoadado pelos concretistas, foi a figura do sujeito lírico – curiosamente autonegadora – que convinha a sua época. Hoje, com o distanciamento que o passar das décadas permite e com a visão bem menos triunfalista do progresso tecnológico que marca o momento atual, é fácil perceber a transparência do disfarce sob o qual se protegeu a poderosa subjetividade de João Cabral de Melo Neto. Tal como Eliot, que colocou a figura cinzenta de Prufrock no lugar do dândi afetado de Wilde, Cabral criou todo um repertório de mitos substitutivos para a poesia de seu tempo: em vez de *Weltschmerz*, dor de cabeça; em lugar de absinto ou ópio, aspirina. A poesia aspira não mais à abstração da música, e sim à concretude da arquitetura. A negação do sujeito lírico em Cabral pode ser vista como um gesto supremo de afirmação da subjetividade. O poeta-engenheiro, em última análise, constrói sua personalidade através da estratégia de negar que o faz, e ao criticar as posturas que considera anacrônicas por ainda se preocuparem com as questiúnculas da subjetividade está apenas afirmando, ainda que às avessas, mais uma variedade de construção de sujeito.

Passado o momento de otimismo técnico que gerou a figura do poeta-engenheiro, vivemos agora um período em que não há uma modalidade de sujeito poético que seja geralmente aceita. Numa situação em que a própria noção de sujeito é rotineiramente posta em cheque como sobrevivente de um momento racionalista-romântico já ultrapassado, é natural que as fronteiras entre autor e tradutor sejam questionadas como parte do ataque à noção de sujeito. Sendo o conceito de autoria um dos bastiões sagrados da individualidade, é uma estratégia útil para a postura anti-subjetivista relativizar a posição do autor, equiparando-a à do tradutor. Meu objetivo nestas reflexões um tanto apressadas foi salientar que, por mais problemáticos que sejam, subjetividade e autoria são conceitos ainda indispensáveis no mundo mental em que vivemos, e que a figura do sujeito lírico, apesar de sua natureza reconhecidamente construída, continua a ocupar uma posição central na poesia de nosso tempo.

ABSTRACT

A personal reflection on the relation between the poet's subjectivity and the lyrical self in the production and translation of poetry, based on personal experiences during the late 60s, under the impact of Brazilian poetic avant-garde movements.

Keywords: Poetry. Subjectivity. Lyrical self. Poetic translation.

Notas explicativas

- * Professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- 1 O presente artigo é baseado em texto inédito lido na Aula Inaugural da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Juiz de Fora, em 2008.
- 2 Uma exploração mais detalhada dos problemas que surgem quando se resolve tratar criação poética e tradução de poesia como a mesma atividade pode ser encontrada em Britto (1999).

Referências

BRITTO, Paulo H. Tradução e criação. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, n. 4, p. 239-262, 1999.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. de António F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

