

**Para uma abordagem rítmica da sétima arte:
aspectos não-narrativos unem a literatura ao cinema**

Mírian Sousa Alves

Resumo: O único plano do filme de Georges Méliès, *Le mélomane* (1903), muito se assemelha a uma ilustração encomendada por Guimarães Rosa a Poty, um “desenho cabalístico”, que o escritor usaria nas orelhas da segunda edição de *Grande sertão: veredas*. Este artigo propõe uma transposição da teoria da tradução articulada pelos poetas concretistas para a interface entre a literatura e o cinema. Ao aproximar a imagem do filme de Méliès da ilustração de Poty para o *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, este artigo investiga a relação entre a literatura e o cinema e percebe que o encontro entre os dois sistemas semióticos antecede o surgimento do cinema narrativo.

Palavras-chave: teoria da tradução – primeiro cinema – poesia e ilustração

For a rhythmic approach of the seventh art: non-narrative aspects unite the literature to the cinema

Abstract: The only shot of Georges Méliès’ film *Le mélomane* (1903) is very akin to an illustration ordered by Guimarães Rosa to Poty. It consists in a “cabalistic drawing”, published in the second edition of *Grande sertão: veredas*. This paper proposes a transposition from the theory of translation developed by the Brazilian concrete poets to the interface between literature and the cinema. By bringing together Méliès’ film and Poty’s illustration, this paper advocates that the meeting of literature and the cinema precedes the birth of narrative film.

Key Words: theory of translation - first cinema – poetry and illustration

1 - Dos *tableaux vivants* às imagens em movimento

Minha relação com a tradição é antes musical do que museológica. Note-se que ambos estes adjetivos provêm da mesma palavra, musa (Mousa em grego), e que as Musas são filhas da memória (Mnemósine). Prefiro a derivação que desembocou em música, porque gosto de ler a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada

momento, “harmonizações” síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação. [...] Dessa leitura musical (partitural) da tradição parece resultar um efeito de mosaico (outra palavra que deriva de musa...). (CAMPOS, 1992, p. 257-258).

Haroldo de Campos, citando as pesquisas publicadas por Ferdinand Saussure em 1964 sobre o anagrama enquanto figura fônica, conta que, em suas investigações, o linguista suíço curiosamente chegou à raiz etimológica da palavra alemã *stab*. Ao investigar a antiga poesia germânica, Saussure perguntou-se como os antigos poetas germânicos poderiam computar os elementos fônicos da poesia, já que uma de suas tarefas era analisar a “substância fônica” das palavras.

Saussure descobriu que os poetas usavam pedras de cores diversificadas ou varas de tamanhos diferentes para marcar os sons à medida que compunham seus cantos. (CAMPOS, 1976, p. 109-110). O linguista descobriu, ainda, que a palavra *stab* significava ao mesmo tempo “vara” (instrumento usado para computar os fonemas), “fonema aliterante da poesia” e “letra”. Assim, som (fonema), letra (no que diz respeito ao aspecto gráfico da palavra) e ritmo, ou marcação de tempo – aspectos considerados pelos concretistas em um processo tradutório, além do caráter semântico - pareciam encontrar-se associados em uma mesma palavra.

Como conta Haroldo de Campos, só posteriormente a palavra *buch*, “casca de faia na qual se podiam traçar caracteres”, uniu-se àquele vocábulo, formando “buchstabe”, que significa letra.¹ A descrição feita por Saussure da raiz etimológica da palavra *stab*, enquanto vara usada para mensurar o tempo dos fonemas à medida que se compunha o canto, também guarda uma proximidade com um dos primeiros filmes da história do cinema, produzido pelo mágico e ilusionista francês Georges Méliès, *O melômano* (1903).

Com plano único e duração de dois minutos e quarenta e seis segundos (a maior parte dos filmes deste período duravam entre um e três minutos), o filme, cujos elementos parecem se mover em uma velocidade levemente mais acelerada que em sua versão original,² mostra o

¹ Campos conta que em texto publicado em 1957, “L’instance de la lettre dans l’inconscient”, Lacan critica a suposta linearidade da poesia colocada por Saussure, ressaltando seu aspecto polifônico. A poesia estaria disposta em várias linhas simultâneas como na pauta de uma partitura, e bastaria escutá-la para perceber que não se trata apenas de um encadeamento horizontal. Saussure, entretanto, parecia sabê-lo. Isso porque seus estudos sobre os “anagramas” só foram publicados postumamente, em 1964.

² A máquina dos irmãos Lumière captava imagens numa velocidade de 16 quadros por segundo (o que foi o padrão até 1929). Atualmente, as imagens cinematográficas são exibidas a uma velocidade de 24 quadros por segundo. Tal descompasso faz com que os atores se movimentem na tela de forma mais acelerada do que em suas exibições originais.

próprio Méliès como um maestro que dança diante de linhas vazias de uma partitura musical com uma batuta³ nas mãos. O músico lança a batuta ou vara para o alto até que esta se posicione em fios elétricos entre postes, que logo passam a ser vistos como linhas de uma partitura (estrutura ou grade onde a escrita musical se realiza) e, em seguida tira a própria cabeça, lançando-a também para a partitura, onde essa se converte em nota musical. Curiosamente, a partitura ali construída e a dança do ator-diretor marcam o ritmo das imagens do filme, que foi produzido mais de vinte anos antes do advento do cinema sonoro.

O filme prossegue com o efeito da trucagem (espécie de mágica inaugurada no cinema por Georges Méliès, onde um objeto é substituído por outro, através de uma técnica manual de sobreposição que envolve recorte e colagem feitos na própria película). Várias cabeças do ator-diretor são lançadas até que a escrita se complete.

Ambas as descrições referem-se, assim, a situações em que a atividade do artista encontra-se intimamente ligada ao tempo, seja a do poeta que mensura a duração dos fonemas de determinado verso, ou do personagem-maestro do filme de Méliès, cuja dança segue o tempo determinado pelas notas musicais. Uma partitura musical, como se sabe, determina o tempo e a duração de cada som. Assim, *O melômano*, um dos primeiros filmes a marcar o início da ficção no cinema, ao colocar a produção musical e sua representação gráfica como cerne da obra, aponta para uma das principais características da nova mídia: o tempo ou a duração das imagens. Como coloca Vilém Flusser (2010, p. 99), “obras escritas, textos, são sequências de cifras” e a leitura é o processo de “selecionar neles a quantidade (seu conteúdo) contida nas cifras”, tal qual a imagem do poeta que contava a duração dos fonemas.

Se considerarmos as reflexões de Barthes a respeito da escrita, para ele anterior à própria fala, veremos que, para ele, a origem da escrita não estaria ligada à imitação da realidade, mas a traços não figurativos, de valor encantatório, onde o ritmo apareceria como aspecto preponderante. De certa forma, a descrição feita por Barthes para conceituar o grafismo muito se aproxima das considerações de Haroldo de Campos sobre a origem da letra e da descrição do filme de Méliès aqui mencionado. Assim afirma Roland Barthes:

O grafismo, sem consideração de uma semântica constituída, consiste em linhas, traços gravados sobre osso ou pedra, pequenas incisões equidistantes. Em nada figurativos, esses traços não têm sentido preciso: ao que parece, são manifestações rítmicas (talvez de caráter encantatório). Em outras palavras, o grafismo não começa

³ Acredita-se que a batuta (termo de origem italiana que quer dizer batida, compasso) passou a ser adotada originalmente na Europa na Idade Moderna, a fim de marcar o ritmo das músicas. Antes disso, os regentes faziam essa marcação segurando um rolo de pautas ou batendo uma pesada vara no chão.

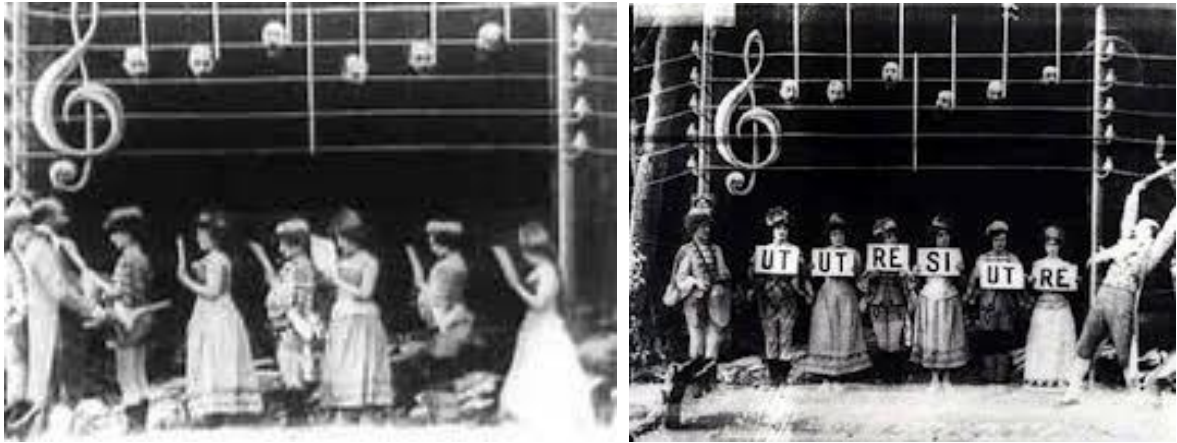
pela imitação da realidade, mas pela abstração. (BARTHES, 2004, p. 197).

Surpreendentemente, o único plano de *O melômano* muito se assemelha a uma ilustração encomendada por Guimarães Rosa a Poty, um “desenho cabalístico”, que o escritor usaria nas orelhas da segunda edição de *Grande sertão: veredas*. O autor acabou desistindo de utilizar a ilustração nesta publicação, mas os desenhos encomendados com esse fim podem ser encontrados na coletânea *Em memória de João Guimarães Rosa*, organizada pela editora José Olympio, em seu 37º aniversário.

2 - A terra, o corpo e a escrita

No desenho feito por Poty, no local ocupado pelo poste que sustenta os fios elétricos, vê-se um buriti, árvore do sertão que deu nome à última novela do *Corpo de baile*. Literalmente, uma cabeça pousa nas linhas da pauta musical, no lugar que seria ocupado por uma figura oval, chamada “cabeça da nota”, que marca a posição exata onde a nota está escrita, precisamente como se vê na trucagem proposta por Georges Méliès. Só é possível executar uma leitura musical a partir da observação deste local exato ocupado por cada nota, assim como uma letra só pode ser lida em relação a outras letras a partir de um determinado encadeamento rítmico.

Ao lançar sua cabeça (ícone da razão) ao pentagrama, Méliès parece ligar seu corpo à escrita, por uma espécie de condão mágico, fazendo de seus membros, que passam a dançar sem a cabeça, um corpo puramente sensorio. Por sua vez, a cabeça oval, ao se transformar em cabeça-da-nota, torna-se pura sonoridade, fazendo assim um exercício semelhante àquele feito pela figura do escritor. Augusto Joaquim, em seu texto *Durante anos*, que compõe o posfácio do livro *Causa amante*, de Maria Gabriela Llansol, ao falar sobre o trabalho desta escritora, afirma: “[...] aquela escrita parecia ter o condão de pôr o ver e a paisagem a vibrar em consonância”. (JOAQUIM, 1996, p.168). Joaquim, no mesmo posfácio, fala ainda dessa ligação do corpo do escritor com o texto, no trecho abaixo: “Mas o escritor escrevia e, por felicidade, em vez de perguntar, via e teve a humildade de escrever, com a técnica de escrever que adquirira, a linha que unia o seu corpo ao prazer do mundo”. (JOAQUIM, 1996, p. 169).



Figuras 1 e 2: Encontro entre escrita fílmica, escrita musical e inscrições gráficas. Acima frames do filme *O melômano* (1903), de Georges Méliès, com a cabeça do diretor no lugar das notas musicais.



Figura 3: Ilustração de Poty, encomendada por Guimarães Rosa, para a orelha da segunda edição de *Grande sertão: veredas*. A ilustração figura entre outras nomeadas como “desenhos cabalísticos”, sugeridos por João Guimarães Rosa.



“E um e dois e três...” Ser diretor de filmes é como ser um maestro.

Figura 4

A ideia da escrita, não enquanto reprodução da realidade, mas como encadeamento

rítmico conferido a traços de “valor encantatório”, como mostra Haroldo de Campos, parece tornar-se visível não só no filme de Méliès, como também nessa ilustração do artista curitibano que assinou, dentre outras obras, as ilustrações e a capa da quinta edição de *Sagarana*, em 1958, doze anos depois da primeira edição da obra.

Poty Lazzarotto, que também ilustrou para Guimarães Rosa edições de *Grande sertão: veredas*, *Corpo de baile* e *Magma*, afirma, segundo a coletânea *Em memória de João Guimarães Rosa*, que o escritor mineiro encomendou esses “desenhos cabalísticos”, mas nada explicou sobre sua suposta simbologia. (OLYMPIO, 1968, p. 119). Segundo Ivens Fontoura, em *Poty no Grande Sertão*, Poty “desenhava de acordo com o que Guimarães Rosa pedia, sem saber ao certo o que significaria e, quando questionava, o escritor muitas vezes mantinha o mistério”.⁴ Assim relata Poty: “ele exigia, por exemplo, que a imagem de um sapo fosse colocada dentro de um círculo, em cima de um poste de telégrafo. Eu nunca entendi isso, mas fiz”.⁵

A impossibilidade que Rosa teria de explicar o que desejava de cada desenho encomendado parece relacionar-se à estranha forma através da qual o poema se relaciona com o tempo. O filme de Méliès e a ilustração de Poty não se encontram ligados por uma linha temporal a partir da qual um artista teria influenciado a produção do outro, mas encontram-se no caráter inacabado e sempre por vir do poema. Como nos ensina Blanchot:

[...] um poema não é sem data, porém, apesar da sua data, ele está sempre por vir, é expresso em um ‘agora’ que não responde aos pontos de referência históricos. Ele é pressentimento e se autodesigna como o que não é ainda, exigindo do leitor o mesmo pressentimento que fará dele uma existência ainda não acontecida. (BLANCHOT, 2011, p. 121).

Assim, antes mesmo da constituição de uma dita língua ou linguagem cinematográfica,⁶ ou seja, antes que o cinema se tornasse um veículo narrativo, já é possível verificar sua proximidade com a literatura, ou pelo menos com alguns de seus aspectos. Georges Méliès, o mágico de circo, que inaugura a transformação mágica de objetos no cinema, torna evidente a aproximação da imagem no cinema à imagem dos sonhos, e Guimarães Rosa, com seu “desenho cabalístico” marcado por elementos de sua paisagem, como o buriti, sinaliza, mesmo aparentemente sem o saber, a proximidade que seus textos

⁴ www.designbrasil.org.br/designdesigner/poty-no-grande-sertao

⁵ www.designbrasil.org.br/designdesigner/poty-no-grande-sertao

⁶ A terminologia foi discutida por Christian Metz em seu texto “Cinema: língua ou linguagem”, onde, dentre outras questões, o autor compara a unidade fílmica mínima (o plano) à letra.

guardam com a própria poesia.

Independente de Rosa ter tido, ou não, acesso ao curta-metragem de Georges Méliès, o que aqui interessa é o fato de essas duas imagens se encontrarem no que toca à escrita. O plano fílmico de Méliès, assim como a ilustração cabalística que Rosa encomenda a Poty, aponta para o caráter rítmico da escrita, seja ela literária, musical, ou cinematográfica.

Como mostra Diniz (2005), os estudos na área da adaptação, normalmente entendida como versão cinematográfica de uma obra de ficção, parecem considerar prioritariamente fontes literárias, porque desde bem cedo o cinema tornou-se preponderantemente uma arte narrativa. Entretanto, para ela, a adaptação tem sentido mais amplo, incluindo como fontes outros produtos culturais, como a pintura, a música, ou o teatro.

Ainda antes da passagem do “cinema de atrações” (nome dado por Tom Gunning⁷ aos primeiros dez anos da história da nova mídia) ao “cinema narrativo”, o intercâmbio entre diferentes artes já podia ser percebido. O filme dirigido pelos irmãos Louis e Auguste Lumière, *Jogo de cartas*,⁸ que reproduz a série *Le joueurs de cartes*, de Paul Cézanne, feita entre 1890 e 1895, é exemplo.⁹ A pintura homônima do artista alemão Otto Dix, de 1920, portanto posterior ao filme dos irmãos Lumière, também pode ser vista como obra correlata ao filme citado.

O ponto de encontro entre as duas artes que aqui se busca transcende a esfera meramente narrativa. Não é apenas o enredo de uma obra literária que, trazido à tela, faz com que esta seja reconhecida por seus espectadores/leitores. Como explica Flávia Cesarino Costa, diversas produções do período conhecido como “cinema de atrações” incorporavam a técnica dos “quadros-vivos” (*tableaux vivants*),¹⁰ para retratar alegorias, momentos históricos ou pinturas conhecidas. (COSTA, 2006, p. 33).

A passagem da pose estática da pintura à cena construída em frente à câmera —que nos primeiros filmes permanecia tão fixa quanto o suposto ponto de vista do pintor —permitiu aos atores ganhar leves movimentos, conferindo à imagem uma duração específica: a duração do plano (momento da filmagem compreendido entre dois cortes). Na passagem da pintura para os primeiros filmes, portanto, passa-se a considerar o tempo do olhar do espectador, um

⁷ Historiador do primeiro cinema, Tom Gunning, em seu texto *The Cinema of Attractions* nomeia como “cinema de atrações”, o cinema produzido até 1906, que visava mostrar alguma coisa, em contraste com o objetivo que o cinema adquire posteriormente: o de narrar uma estória.

⁸ LUMIÈRE. *Une partie de cartes*, 1896.

⁹ Antes da representação impressionista de Cézanne, “os jogadores de cartas” já haviam figurado em uma pintura de Caravaggio com o mesmo nome no final do séc XVI. O tema passou também pela literatura (Dostoiévski, Schnitzler, Stevenson) até desembocar no curta-metragem dos irmãos Lumière”. (www.revistamoviola.com)

¹⁰ O quadro-vivo (*tableau vivant*) é uma técnica na qual os atores ficam imóveis e fixos em poses expressivas que podem sugerir uma estátua ou uma pintura.

novo elemento que, no cinema, passa a ser sugerido pelo diretor.

3 - A fuga

Inicialmente, o que caracteriza o cinema enquanto um código próprio é justamente a ilusão de movimento que o espectador sente diante de uma exibição. Essa alternância de uma imagem fixa (pintura ou quadro-vivo), que buscava traduzir uma ação, a uma imagem em movimento (filmes do primeiro cinema) que, no entanto, se move repetidamente em torno da imagem fixa proposta pela obra original, também aproxima a relação estabelecida entre os primeiros filmes e a fotografia, do movimento dos fonemas em um anagrama, ou do tratamento fugal na música.¹¹ Em todas as três situações há um deslocamento de imagens, de fonemas ou de sons, que se reposicionam continuamente.

No poema 'Lygia fingers', da série Poetamenos (1953), de Augusto de Campos, inspirado na técnica de 'Klangfarbenmelodie' (melodia de timbres) do compositor Anton Webern, há, por exemplo, uma verdadeira anagramatização progressiva do nome-tema, a percorrer toda a peça, com seus fonemas total ou parcialmente redistribuídos por outras palavras (digital, linx, felyna, filha etc), as quais funcionam como emblemas metonímicos ou metafóricos da feminilidade e seus atributos. (CAMPOS, 1976, p. 112).

Nas traduções poéticas feitas pelos poetas concretistas, há figuras que, mesmo que ora estejam presentes de forma não-explicita, ressaltam traços da obra traduzida. É por isso que a tradução, tal como proposta pelos concretistas, pode ser vista como uma atividade crítica. Se pensarmos que os *tableaux vivants* abriram a possibilidade do movimento a pinturas do século XIX, a tradução poderá ser pensada como algo capaz de desencadear o *ritornelo*.

Conceito apresentado por Gilles Deleuze, o ritornelo, presente nas produções artísticas e nos processos tradutórios, aponta para a repetição e compreende três aspectos que podem ou não ser simultâneos: o caos (enorme buraco negro); uma pose calma e estável em torno do caos e uma abertura, que permite, pela pose, que se escape ao caos. Assim explica o autor:

Uma criança cantarola para arregimentar em si as forças do trabalho escolar a ser feito. Uma dona de casa cantarola, ou liga o rádio, ao mesmo tempo em que erige as forças anti-caos de seus afazeres. Os aparelhos de rádio ou de tevê são como um

¹¹ Segundo a Wikipedia, em uma fuga, como o próprio nome indica, é "como se o compositor estivesse fugindo e perseguindo o tema (perseguindo todas as pequenas partes do tema espalhados pela música) com cada uma de suas diversas variações."

muro sonoro para cada lar, e marcam territórios (o vizinho protesta quando está muito alto). Para obras sublimes como a fundação de uma cidade, ou a fabricação de um Golem, traça-se um círculo, mas, sobretudo anda-se em torno do círculo, como numa roda de criança, e combinam-se consoantes e vogais ritmadas que correspondem às forças interiores da criação como às partes diferenciadas de um organismo. Um erro de velocidade, de ritmo ou de harmonia seria catastrófico, pois destruiria o criador e a criação, trazendo de volta as forças do caos. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 116).

É importante destacar que a repetição encontrada no ritornelo não é de um fato ou de um fragmento narrativo, mas pode referir-se a uma imagem ou a um som isoladamente, que sofre uma alteração rítmica. Para Deleuze, a transcodificação, vista enquanto um entre-dois, não se localiza em nenhum dos planos onde acontece a ação; ela está entre dois planos.

O cinema pode ser pensado enquanto uma máquina capaz de reativar e/ou alterar as relações propostas pelo texto literário. A reflexão proposta por Diego Madi Dias sobre a tradução como forma de atualização, em seu artigo “Três paradigmas para pensar o vídeo entre os kayapó”, elucida o pensamento benjaminiano a esse respeito:

Isto porque a reprodutibilidade técnica, como definiu Walter Benjamin, na medida em que ‘permite a reprodução vir ao encontro do espectador, (...) atualiza o objeto reproduzido’ (BENJAMIN apud BRANCO, 2008, p. 168-169). Vimos que essa atualização constante é o que caracteriza o guardar por imagens. (DIAS, 2011, p. 321).

A tradução aqui investigada não é aquela que busca reproduzir o sentido de cada parte existente da obra original, já que os estudos sobre tradução entre diferentes sistemas semióticos já apontaram para as limitações de tal prática. É a possibilidade de uma “tradução da forma”, termo usado por Walter Benjamin, para se referir aos “erros criativos” cometidos por Hölderlin,¹² por exemplo, em sua versão da *Antígona* de Sófocles. (CAMPOS, 1977, p. 97). Segundo Benjamin, citado por Haroldo de Campos, na peça traduzida por Hölderlin, “a harmonia das línguas é tão profunda que o sentido é apenas tangido pela linguagem”. (CAMPOS, 1977, p. 95).

Sabe-se que o conhecimento de grego de Hölderlin era bastante limitado. Daí ter o poeta, segundo Haroldo de Campos, cometido “freqüentes equívocos de leitura e interpretação do texto original”. (CAMPOS, 1977, p. 96). Haroldo de Campos, em seu texto “A palavra

¹² Friedrich Hölderlin também tentou traduzir *Édipo-rei*. Segundo Haroldo de Campos, as traduções de Sófocles foram a última obra de Hölderlin.

vermelha de Höelderlin”, conta que o poeta, ao dizer, em sua tradução da *Antígona* de Sófocles, “du scheinst ein rotes Wort zu färben” (que poderia ser traduzido por “tua fala se turva de vermelho”) teria evocado em alemão tanto o sentido literal da palavra “purpurejar” do grego, que se refere à cor vermelho-escura do mar quando uma tempestade se aproxima, quanto o sentido figurado, inaugurado por sua tradução, que quer dizer “estar sombrio, mergulhado em reflexões ou meditar profundamente sobre qualquer coisa”. A respeito da tradução como erro, afirma Haroldo de Campos:

É que os erros de Hölderlin, dada a predisposição existencial do poeta para a sua tarefa, a sua privilegiada sintonia com a essência do trágico, eram erros criativos: “A parcela preponderante dos erros linguísticos de Hölderlin é constituída por erros criativos: erros em particularidades do texto, por trás dos quais, não obstante, há uma verdade geral, qual seja, a de que o erro do tradutor conduziu a uma nova e peculiar visão verbal, de sorte que, por antecipação, o erro como tal foi criativamente obviado. (CAMPOS, 1977, p. 97).

Considerada pouco alemã e merecedora de escárnio por parte de Schiller, Goethe e outros contemporâneos do poeta, a *Antígona* de Hölderlin foi retomada no século XX e então considerada um marco na concepção das traduções poéticas. Para Haroldo de Campos, essa tradução da *Antígona* e sua recepção foi um dos acontecimentos responsáveis pela fundação da modernidade poética.

Segundo Lages (2007, p. 92-93), a poética da tradução proposta por Hölderlin tem algo em comum com tradução proposta pelos poetas concretistas brasileiros: tradução como transformação ou metamorfose. A partir de uma leitura e interpretação própria, o tradutor “recria” o texto, sem se prender à sua literalidade.

Haroldo de Campos fala ainda de outro poeta, Ezra Pound, para mostrar que uma tradução da forma não se dá necessariamente de maneira intuitiva. Segundo Campos, enquanto Hölderlin “lia” as estrelas como letras e via no céu o “nome dos livros dos heróis”, Pound era um tradutor didático, laico e pragmático. Apesar das distinções, entretanto, Haroldo mostra que ambos tinham o mesmo objetivo: “traduzir a forma”. (CAMPOS, 1977, p. 98).

O jornalista J.J. de Moraes conta que Haroldo de Campos, no poema-texto “Circuladô de fulô”, narra uma estória em que um músico de rua nordestino improvisa um instrumento com um arame, um cabo e uma lata velha e o som produzido se transforma em matéria-prima para o poeta. (CAMPOS, 1992, p. 275). Posteriormente, em uma entrevista, perguntaram a Haroldo se sua intenção era fazer da linguagem popular um “tecido textual”, ao que o poeta

respondeu:

[...] na condição mais dura de vida, um cantador popular, um pedinte de feira, pôde improvisar um instrumento rudimentar capaz de produzir um som tão inovador como o do mais requintado artefato de laboratório acústico. [...] o povo pode ser o ‘inventalínguas’, como queria Maiakóvski. (CAMPOS, 1992, p. 275-276).

Assim como objetos que não foram fabricados como instrumentos musicais podem produzir ruídos e se transformar em matéria-prima para a literatura, um texto também pode ter sua densidade alterada, suas palavras materializadas e metamorfoseadas (como a cabeça-nota musical no filme de Méliès), a ponto de se transformar em imagens, matéria-prima para uma produção fílmica.

4 – A tradução encontra a poesia

O lugar da tradução, de certa forma, confunde-se com o espaço ocupado pela própria poesia. A memória, que para Agamben relaciona-se à poesia, não é a memória do vivido, mas a memória da própria palavra que tem sua sonoridade ou suas imagens repetidas e modificadas. Como nos coloca Agamben (2006, p. 107), “o elemento métrico-musical, antes de mais nada, mostra o verso como lugar de uma memória e de uma repetição”. O autor associa o verso a “*versus*, de *verto*, ato de virar, voltar-se, retornar”, em oposição a “*prorsus*, ao prosseguir em linha reta da prosa”.

Se o poético pode ser visto como memória e repetição da palavra, a tradução — enquanto re-acontecimento (e não exatamente repetição) da obra — confunde-se com o poético. Agamben, citando a reflexão de Platão no *Íon*, lembra que a palavra poética escapa necessariamente àquele que a profere. Segundo o autor, “musa é o nome que os Gregos davam a esta experiência da inapreensibilidade do lugar originário da palavra poética”. (AGAMBEN, 2006, p. 107).

Por isso a tradução de que fala Haroldo de Campos busca a palavra musa que desembocou em música, atestando a impossibilidade da fidelidade da tradução e ao mesmo tempo o movimento de constante transformação que abarca o processo tradutório.

Segundo Derrida, a partir do texto benjaminiano “A tarefa do tradutor”,¹³ é possível afirmar que a tradução toca em um “ponto infinitamente pequeno do sentido que as línguas

¹³ Este ensaio é inicialmente publicado na Alemanha, em 1923, como prefácio feito por Benjamin para a tradução por ele produzida do texto de Baudelaire, *Tableaux parisiens*.

apenas afloram”. (DERRIDA, 2006, p. 48). Assim, original e tradução podem ser reconhecidos como parte de um mesmo todo, guardando, entre si, uma relação de contiguidade e não de repetição ou substituição.

Pois, da mesma forma que os restos de uma ânfora, para que se possa reconstituir o todo, devem ser contíguos nos menores detalhes, mas não idênticos uns aos outros, assim, no lugar de tornar-se semelhante ao sentido do original, a tradução deve de preferência, em um movimento de amor e quase no detalhe, fazer passar na sua própria língua o modo de intenção do original: assim, da mesma forma que os restos tornam-se reconhecíveis como fragmentos de uma mesma ânfora, original e traduções tornam-se reconhecíveis como fragmentos de uma linguagem maior. (DERRIDA, 2006, p. 48).

Como explica Jacques Derrida (2006, p. 49), o movimento do tradutor não pressupõe uma representação do original: “não reproduz, não restitui, não representa; no essencial ele não devolve o sentido do original, a não ser nesse ponto de contato ou de carícia, o infinitamente pequeno do sentido”.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte – um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BARTHES, Roland. *Inéditos*, vol.1: *teoria*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRANCO, Lucia Castello. (Org.) *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In ____ MASCARELLO, Fernando (Org.) *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol 4; Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Torres de babel*. Tradução de Junia Barreto. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

DIAS, Diego Madi. Três paradigmas para pensar o vídeo entre os kayapó. VALE, Glaura Cardoso; MAIA, Carla; TORRES, Júnia (Orgs.). *forumdoc.bh.2011 – 15º Festival do Filme Documentário e Etnográfico / Fórum de antropologia e cinema*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2011.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?* Tradução Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

JOAQUIM, Augusto. Durante anos. In LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

OLYMPIO, José (Org.) *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio editora, 1968.

Referências filmográficas

LUMIÈRE. *Une partie de cartes*, 1896.

MÉLIÈS. *Le mélomane*, 1903.

Outras fontes

www.designbrasil.org.br/designdesigner/poty-no-grande-sertao. Acessado em 15/11/2012.

www.designbrasil.org.br/designdesigner/poty-no-grande-sertao. Acessado em 15/11/2012.

<p>Mírian Sousa Alves é doutora em Literatura Brasileira (FALE/ UFMG, 2013) e mestre em Artes Visuais/Cinema (YORK UNIVERSITY – Toronto – CA, 2000). Atualmente é professora no curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).</p>
