

Mallarmé Bashô: o intertexto-apropriação como via para o silêncio

Mdo. Sérgio Bento¹ (PUC/SP)

Resumo:

No poema *Mallarmé Bashô*, Paulo Leminski resume algumas das características mais marcantes da poesia pós-moderna: a **intertextualidade**, ao evocar dois “inventores de forma literária”, e recriar a obra máxima de um deles (Mallarmé) utilizando-se da estrutura consagrada pelo outro (Bashô), o haicai. Com isso, reforça o relacionamento texto-leitor, encobrindo a presença do autor; a **globalização**, por unir as Literaturas Oriental e Ocidental, através de poetas de épocas totalmente distintas, retratando a tendência homogeneizante da poesia contemporânea; a função da **tradução literária** transcriadora como recurso de difusão da poesia, possibilitando a universalização da mensagem poética; e finalmente a **busca pelo silêncio**, ao fazer da tradução-apropriação a própria obra, mantendo-se invisível atrás dos traduzidos e se abstendo de inserir sua própria voz.

Palavras-chave: poesia, pós-modernidade, Leminski, Mallarmé, Bashô

Introdução

O haicai *Mallarmé Bashô*, de Paulo Leminski – publicado em 1991 no livro póstumo *La vie en close* – evoca já em seu título dois “inventores de forma” da literatura mundial: o francês Stéphane Mallarmé e o japonês Matsuo Bashô.

MALLARMÉ BASHÔ

um salto de sapo

jamais abolirá

o velho poço

Nos três versos do poema, Leminski utiliza-se de trechos traduzidos de obras dos dois citados: “um salto de sapo” e “o velho poço” remetem ao mais famoso haicai de Bashô, provavelmente publicado em 1686:

furu ike ya

kawazu tobikom

mizu no oto

¹ **Sérgio BENTO, Mestrando**

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)

Literatura e Crítica Literária

sergioguillherme@uol.com.br

Sua tradução literal é “um velho tanque/uma rã salta/barulho de água”.

Já o segundo verso, “jamais abolirá” refere a *Un coup de dés*, poema cosmológico de Mallarmé que inovou o sentido de espaço poético.

Ao unir tais obras, Leminski encarna as características mais marcantes da poesia pós-moderna: a **tradução** como forma de (re)criação; a **intertextualidade** como marca de referencialização da Literatura; a **globalização** como resultado do intenso intercâmbio entre culturas, possibilitada pelos avanços dos meios de comunicação; e o **silêncio** como recurso utópico para vencer a falibilidade da linguagem.

1 A tradução

A tradução poemática é um recurso de democratização da arte, enquanto veículo transmissor de obras. Entretanto, sua complexidade a torna uma atividade artística *per se*. Para Haroldo de Campos (1969, p. 100),

Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da linguagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da **informação estética**, não da informação meramente semântica. [*grifo original*]

A solução é, então, a transmissão do efeito artístico da obra, principalmente quando as línguas de partida e de chegada têm estruturas sintáticas totalmente diferentes.

Traduzir os haicais japoneses implica, ao ocidental, a recriação não apenas da forma e do conteúdo vocabular, mas da riqueza icônica do ideograma. Leminski (1983, p. 40), que traduziu diversos haicais de Bashô, descreve o trabalho como uma “construção de **análogos**, num processo heurístico de mais-e-menos, de quase-quase, de perde-ganha” [*grifo original*].

O haicai citado de Bashô já teve diversas versões em língua portuguesa, algumas feitas por poetas e tradutores famosos, como Décio Pignatari:

VELHA
LAGOA

UMA RÃ
MERG ULHA
UMA RÃ

ÁGUÁGUA

O próprio Paulo Leminski publicou sua tradução, em 1983:

velha lagoa
o sapo salta
o som da água

Para não perder a musicalidade da aliteração em /s/ combinada com a assonância em /a/, Leminski prefere “sapo” em vez de “rã” e “salta” em vez de “mergulha”. Da mesma forma, “lagoa” não apenas mantém o elemento da natureza no poema – condição apriorística de um haikai – como enfatiza o som aberto e vibrante da vogal /a/, que espelha o barulho de algo caindo na água.

Já a transcrição de Décio Pignatari subverte a forma haicaística tradicional de três linhas a fim de recriar a riqueza icônica do *kanji* japonês. A topografia das palavras sugere o movimento descendente e frontal de um mergulho, atingindo a água, cujo barulho é recriado mimeticamente com o onomatopéico neologismo “águágua”.

Em *Mallarmé Bashô*, porém, Leminski apropria-se do poema de Bashô de maneira diferente da própria tradução que fizera. Em vez de “o sapo salta”, recria a idéia como “um salto de sapo”. A preferência claramente visa a atingir uma relação sintática paralelística com “um lance de dados”, primeiro verso do poema homônimo de Mallarmé.

O segundo verso é totalmente fiel às traduções de “*Un coup de dés*”, cujo axioma principal foi transposto por “um lance de dados jamais abolirá o acaso”, tanto no trabalho de transcrição integral do poema, feito por Haroldo de Campos, como na recriação parcial de José Lino Grünewald. Em seu haikai, Leminski mantém “jamais abolirá”, além da estrutura sintática da frase, o que faz com que o leitor imediatamente remeta à obra de Mallarmé.

No terceiro verso, “o velho poço” é a frase adotada, contrariando novamente a tradução anterior (“lagoa”) do próprio Leminski. A escolha acentua uma proximidade de sentido com “o acaso”, fecho do verso mallarmaico, pela sua carga semântica.

Assim, ao se comparar a tradução feita por Leminski do mais consagrado haikai de Bashô com a apropriação dos mesmos versos em seu *Mallarmé Bashô*, nota-se a preocupação do autor em recriá-los de maneira que levem o leitor a estabelecer relação com a tautologia “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”. Estão fundidas as literaturas oriental e ocidental: é a universalização da escritura, a marginalização do centro e a centralização da margem; enfim, a “culturofagia” advinda da globalização.

2 A globalização

Fato concreto da pós-modernidade, o processo de globalização, na Literatura, causa a valorização da tradução, pois esta permite a maior troca entre autores de diferentes línguas. Como consequência, as produções se internacionalizam. Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 168) afirma que

O internacionalismo é um valor das vanguardas artísticas de nosso século e de todas as correntes políticas. [...] É claro que esse internacionalismo dos modernos não abarca, na prática, todos os países e todas as culturas. Mas seu projeto visava e favorecia uma abertura para as literaturas não-ocidentais.

Embora a imposição canônica persista, as obras antes limitadas a uma cultura são difundidas, como o amplo trabalho de Ezra Pound sobre os ideogramas chineses.

No Brasil, Paulo Leminski foi o autor de valiosas traduções de obras japonesas. Em *Mallarmé Bashô*, funde uma figura canônica da poesia moderna com um autor por séculos ignorado no Ocidente: é o isomorfismo do centro e da margem, que cria uma dialética tipicamente pós-moderna. A cultura marginal sonha com a universalidade; ao atingir *status* canônico, entretanto, passa a ser o padrão a ser combatido.

O poeta brasileiro, em seu poema, “molda” o pensamento mallarmaico na forma haicaística de Bashô: com isso, inverte a tendência da arte eurocêntrica, e estabelece como *medium* o padrão oriental. É como uma dupla apropriação, ou uma apropriação em duas fases: primeiro, a literatura oriental expropria o *Un coup de dés* e o submete à sua fórmula, invertendo o cânone. Leminski, então, apodera-se de ambos, marginaliza-os e coloca-se, via intertexto, como centro.

3 O intertexto-apropriação

Como visto, “*Mallarmé Bashô*” é uma releitura do simbolista “à maneira de Bashô”, ou seja, na forma de haikai, que para Otávio Paz (2003, p. 163), é “arte não-intelectual, sempre concreta e antiliterária, [...] palavra cápsula carregada de poesia, capaz de fazer saltar a realidade aparente”.

Assim, a escolha do micropoema como forma de criação faz com que ele seja a apreensão do instante poético mallarmaico, a percepção da transgressão ao verso, à página, ao espaço tradicional. Em “*Un coup de dés*”, obra apropriada/traduzida por Leminski, o poeta francês faz o “primeiro poema funcionalmente moderno”, uma “equação poética que vale por si só o vozerio das vanguardas reformadoras”, para Augusto de Campos (1974, p. 178). Usando tipografias diversas e dispondo as palavras pela página, Mallarmé simula uma constelação, formada a partir do lançamento de dados, os dados da criação poética. Entretanto, não serão capazes de abolir o acaso, pois este reside na apreensão do leitor. Como o poema é uma latência, e apenas se realizará quando chegar a seu receptor, o poeta não tem nenhum controle de sua obra: por isso o acaso é invencível, e jamais será abolido.

Ao fundir tal idéia com o haikai de Bashô, Leminski capta o medo do acaso, do velho poço, cujo fim não se conhece. O poeta pode dispor de seus dados lançados, ou de seus sapos em salto, mas jamais abolirá o acaso-poço. A disposição dos versos na página, com o recuo do segundo em relação aos outros dois, sugere a ação do poeta, embora inútil: um “salto”, ou o “lance de dados” é delineado no nível topológico da página.

Escondida em seu intertexto, a voz de Leminski permanece invisível no poema. Pela apropriação de obras do passado, ele abstém-se de falar, retratando a tendência pós-moderna do uso da intertextualidade, que segundo Linda Hutcheon (1991, p. 166),

[...] substitui o relacionamento autor-texto, que foi contestado, por um relacionamento entre o leitor e o texto, que situa o *locus* do sentido textual dentro da história do próprio discurso. Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor.

A reinserção do passado no contexto do presente é uma busca pela referência histórica dentro da Literatura. Com a descrença na História que se instaura na pós-Modernidade, o artista faz da evolução de sua própria arte o referente de sua criação, o que leva à recriação do que já havia sido feito: intertexto como limite para o silêncio.

4 O silêncio

A virtualização da experiência levou o sujeito pós-moderno a desvincular-se do mundo empírico. Signos representando outros signos em uma cadeia que promove a perda da referência do real, da noção de representação. Uma existência quase ilusória, que agrava o individualismo da Modernidade e substitui o conflito eu - mundo da primeira metade do século XX pela descrença no ambiente, ou seja, pela insatisfação com o signo.

Nas Artes, a consequência da perda de referência e do “fim da História” é a busca pelo passado, que é “[...] incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes” (op. cit., p. 45). A criação de Arte, então, deixa de ser vista como exercício de originalidade e criatividade. O papel do artista passa a ser a reconstrução de materiais prontos.

Em *Mallarmé Bashô*, nota-se o esvaziamento do autor através da apropriação intertextual. Mais que isso, Leminski evoca o intertexto para atingir o silêncio, a não-criação, que seria a maior criação de todas. Em um reflexo pós-moderno da decepção com a representação, o poeta volta-se contra o signo lingüístico, e transforma sua poesia em uma luta contra as limitações de mundo e de pensamento impostas pela linguagem. Poetar torna-se tentar vencer a nominalização castradora de algum sentimento, a falibilidade da palavra, o fracasso da língua.

Tal busca é utópica, entretanto, pois qualquer produção verbal terá sido um conceito redutor de seu referente. Cabe, então, tentar aproximar-se o máximo possível do vácuo que intermedeia a percepção e a representação sígnica.

Ora, sendo o haicai, para o oriental, um caminho para o zen espiritual (“satori”), para a experiência além da língua, ou ainda “Palavras mais que palavras: gestos, vivências, coisas-em-si” (LEMINSKI, 1983, p. 88), nota-se o motivo da escolha de tal fórmula por Leminski, já que, no recolhimento em que se fecha o micropoema, o poeta funde as idéias de Mallarmé com as de Bashô. Não por acaso, já que o poeta francês pode ser considerado o primeiro a aspirar uma escritura autodestrutiva, fala que conduza ao mutismo. Para Roland Barthes (1971, p. 161), sua poesia é suicida, é “Orfeu que só pode salvar o que ama renunciando a ele, mas que assim mesmo olha um pouco para trás.”.

Assim, em *Mallarmé Bashô*, tem-se o retrato da poesia pós-moderna: o uso da tradução enquanto apropriação de obras do passado para recriá-las, não de maneira destrutiva, mas como revitalização à luz do presente. Com isso, o poeta abstém-se de expor a sua voz de maneira direta, e aproxima-se tanto da utopia mallarmaica como do ideal da técnica haicaística: vencer a falibilidade limitante do signo lingüístico e atingir a liberdade do silêncio absoluto.

Conclusão

Mallarmé Bashô é um “poema crítico”: crítica via tradução, globalização via intertexto. O poeta brasileiro transpõe em forma de haicai o consagrado axioma de Mallarmé, e une o ideal do simbolista de atingir a “língua pura” com a busca do *satori*, por Bashô. Leminski desvela suas influências, reconstrói-as e gera a sua obra, embora permanecendo em silêncio, encobrindo sua voz poética: autofagia em busca de cultura, “culturofagia” em busca do eu.

Referências bibliográficas

- [1] BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. SP: Cultrix, 1971.
- [2] CAMPOS, Augusto de. Poesia, Estrutura. In: CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 177 – 180.
- [3] CAMPOS, Haroldo de. A poética da tradução. In: **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 91 – 128.
- [4] _____. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem**. 2ed. Petrópolis: Vozes, 1970. p. 21-38.
- [5] HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- [6] LEMINSKI, Paulo. **Matsuó Bashô**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- [7] PAZ, Octávio. A poesia de Matsuó Bashô. In: **Signos em rotação**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 155 – 168.
- [8] PERRONE-MOISÉS, LEYLA. **Altas literaturas**. São Paulo, Cia. das Letras, 1998
- [9] SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.