



## Ernst Jandl, poeta linguista: estudo e tradução de quatro poemas

Rodrigo Bravo (USP)\*  
Seção GRADUS

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo analisar, através de dispositivos das ciências linguísticas e da semiologia de orientação saussuriana, quatro composições do poeta austríaco Ernst Jandl (1925-2000), um dos precursores da poesia concreta e experimental no pós-Modernismo. Ricamente influenciado pelas vanguardas Modernas, como o dadaísmo e a poesia sonora, Jandl apresenta uma poesia capaz de nos conduzir a reflexões profundas sobre aspectos específicos das linguagens verbais em praticamente todos os seus níveis (isto é, fonológico, morfológico, semântico, sintático etc.), sobretudo da língua alemã, em que compôs suas obras. Deste modo, resta também como objetivo deste trabalho expandir os sentidos de leitura e o alcance destas reflexões a partir da reunião dos campos da linguística e da crítica literária, cuja reconciliação foi mais do que recomendada pelo linguista Roman Jakobson. Ao término de cada seção, uma tradução em língua portuguesa para cada poema estudado será proposta, valendo-se da adaptação, tanto lexical quanto métrica e prosódica, dos mesmos critérios que nortearam as análises aqui dispostas. Busca-se, por fim, com estas traduções, explicitar a aplicabilidade empírica das ferramentas da semiótica no estudo da poesia, bem como contribuir indiretamente com a tese da arbitrariedade do signo concebido através de uma perspectiva imanente, conforme proposta por Ferdinand de Saussure.

**Palavras-chave:** Semiótica; Linguística; Poesia Experimental; Tradução; Ernst Jandl.

### 1. Linguistas ou poetas?

Antonio Vicente Pietroforte, em seu estudo “O discurso da poesia concreta” apresenta-nos uma maneira engenhosa de classificar e compreender os diferentes aspectos em que se manifestam as dimensões deste fazer poético particular. Antes de complexa compreensão - e até mesmo injustiçada por críticos de competência questionável - a Poesia Concreta pôde se valer de uma eficaz chave de leitura, embasada radicalmente na concepção imanentista do signo linguístico de Ferdinand de Saussure e na semiótica de orientação greimasiana. Tal chave consiste em inverter o fluxo da projeção dos signos da linguagem, fazendo com que estes sejam responsáveis por refratar as coisas do mundo, e não o contrário (cf. Pietroforte, 2011, p. 16), possibilitando afastar a necessidade de se valer de elementos “extralinguísticos” na crítica literária. As relações intra e intertextuais dos signos em qualquer obra, deste modo, passam a bastar para sua compreensão, restando-nos claro que leituras fundadas em abordagens sociológicas, psicológicas e biográficas, por exemplo, não fazem parte - valho-me aqui de um termo Husserliano - da *ontologia regional* ocupada pela ciência da interpretação poética (cf. Husserl, 2006, §9 e §16).

Invertido o fluxo da relação mundo/língua, Pietroforte conclui que o poeta concretista pode ser definido exclusivamente a partir de um sistema de variantes estilísticas dos signos poéticos. Usando a

mesma tipologia utilizada por Jean Marie Floch no texto “*Êtes-vous arpenteur ou somnambule? L’élaboration d’une typologie comportementale des voyageurs du metro*” (Floch, 1995, p. 19-47), o autor opera através da oposição semântica formal entre *continuidade vs descontinuidade* para desenvolver, de maneira estritamente lógica, quatro regimes distintos de manifestação poética: Pregador, Arquiteto, Conversador e Linguista (cf. o primeiro capítulo de Pietroforte, 2011)

Na categoria da afirmação da continuidade, a poesia Pregadora “insiste [...] na fixação de uma frase, mas pode ainda fixar-se em palavras ou traços fonológicos formadores de aliterações ou assonâncias” (Pietroforte, 2011, p. 25). Poemas como “Tempo dos Tempos”, de E. M. de Melo e Castro (in: Bravo; Pietroforte; Melo e Castro, 2016, p. 76-82):

Se nos tempos da Bíblia houvesse Jazz!  
Ah! Se nos tempos da Bíblia houvesse Jazz!  
Se nos tempos houvesse Jazz  
O ritmo renovado do Jazz  
O ritmo sincopado do Jazz  
O ritmo sanguíneo do Jazz  
[...]

são justos exemplos que bem ilustram este regime. Vê-se aqui a predominância do mote, que aproxima o poema da recitação performática, do improvisado fluido e da glosa. Em contrapartida, negar a continuidade do fluxo poético é submetê-lo

\* Curso Bacharelado em Letras com habilitação dupla em Português/Latim na Universidade de São Paulo. Endereço de e-mail: [endereço@provedor.com.br](mailto:endereço@provedor.com.br)

a “princípios de regularidade” (Pietroforte, 2011, p. 29) que lhe conferem um ar menos prosaico e mais “poético” (compreendido aqui *in lato sensu*). A obsessão de Glauco Mattoso (cf. Soneto 1496, abaixo, in: Mattoso, 1999) de compor sonetos perfeitos para falar dos temas mais esdrúxulos é um bom exemplo de regularidade e engenho na poesia contemporânea:

Palavras são palavras... Se Chicago  
é nome de cidade, sem falar  
de Boston, Praga, Mérida, não cago  
se chamo um nome sério de vulgar...

Se Bulhões de Carvalho eu batizar  
a rua dum puteiro, nada vago  
será o sentido dado. Esse lugar  
do Rio sempre teve o pato pago...

Quem manda haver num nome som sacana?  
Um cara de Timor chama Xanana,  
não chama? E o mafioso era Buscetta!

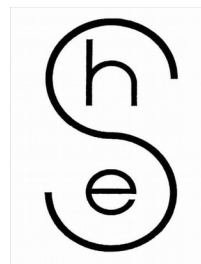
Depois querem que eu seja cuidadoso!  
Ou não me chamarei Glauco Mattoso,  
ou gafes nada impede que eu cometa!

No eixo da descontinuidade, por sua vez, sua negação consiste em “*aproximar a palavra do discurso*” (Pietroforte, 2011, p. 28), fazendo da poesia uma conversa vívida entre autor e leitor. Nesse sentido, este poema do livro *Poligonia do Soneto*, também de Melo e Castro, serve-nos bem como ilustração:

Por dentro dos dois quartos que habito  
Vejo distintamente  
Todos os homens divididos em dois  
Fazendo equilíbrios forçados

Vejo por dentro de toda escuridão  
A nossa vida toda retalhada  
Em dois enormes pedaços retalhados  
[...]

Deixo, propositalmente, a afirmação da descontinuidade por último, uma vez que tal regime engloba o *corpus* que será analisado neste estudo: ao poeta que procede de maneira anagramática, “decompondo a palavra e segmentando o discurso de acordo com a fonologia, a morfologia, o léxico e a sintaxe de determinado sistema verbal” (Pietroforte, 2011, p. 23) cabe a alcunha de *linguista*, segundo a tipologia estabelecida por Pietroforte. Tal e qual os cientistas da linguagem, este tipo de poeta busca alcançar e operar as unidades mínimas constituintes do sentido:



No poema acima, *Epithalamium*, de Pedro Xisto (s.d.), o pronome pessoal feminino singular da língua inglesa, “*she*”, é disposto de modo a demonstrar que este, de fato, contém o pronome masculino de mesma pessoa, “*he*”, em sua estrutura. Assim como no pronome, o masculino é representado em segundo plano em relação ao feminino, expresso como conteúdo de um continente mais complexo. O foco do engenho nesta modalidade de poesia é encontrar contingências que se fazem iluminar não nos níveis paradigmático e sintagmático da linguagem corrente, mas sim paralelos contínuos aproximados pela dimensão poética e artística da linguagem (cf. Jakobson, 2010, p. 150). Normalmente requisitando, por parte do poeta, um conhecimento aguçado das vicissitudes do sistema de signos operado em cada obra, é precípua levar em conta que a poesia produzida no regime do linguista exige uma grande medida de erudição de seus autores, ao mesmo tempo que instiga em seu leitor a fome de expandir seus conhecimentos através de novas reflexões sobre os limites da linguagem. De um ponto de vista fenomenológico, o caráter instrumental da língua - que influencia sua percepção como dado natural - é deixado de lado para dar lugar à presentificação de sua artificialidade - que faz vir à tona sua oculta faceta de construto exclusivamente criado e moldado pela cultura.

É nesse contexto de revolução dos usos da linguagem que se insere praticamente todo o movimento da poesia experimental Contemporânea. Sua gênese no pós-Modernismo é responsável por dar novo tônus às manifestações desvairadas que marcaram a arte da Idade Moderna: enquanto que no futurismo, por exemplo, busca-se fazer ruir as fundações das formas poéticas convencionais, no experimentalismo se deseja operar a releitura destas diretrizes e ao mesmo tempo impingir-lhes mudanças radicais. Embora por vezes incorrendo em critérios imprecisos para nortear sua produção, a doutrina da transcrição poética de Haroldo de Campos, por exemplo, é um resultado direto de um movimento artístico que reconhece a relatividade e a arbitrariedade de seus elementos fundadores, testando seus parâmetros e, de maneira decorrente, explorando-os através da atividade crítica que é inerente às artes experimentais (cf. Perloff, 2010, p. 50-75).

Dado, portanto, o contexto e a natureza da prática do poeta linguista e do movimento experimentalista Contemporâneo, desejo neste estudo aplicá-los junto de outros dispositivos teóricos da linguística e da semiótica, com o objetivo de tecer um breve panorama das diferentes dimensões que o signo verbal toma na obra do poeta austríaco Ernst Jandl (1925-2000) - um dos percursores da poesia Experimental no século XX. Analisarei quatro de seus poemas, relacionando cada um à reflexão sobre um determinado aspecto estrutural da língua alemã e das linguagens verbais em geral, em cada caso. Finda cada análise, apresentarei possibilidades de tradução para cada um dos poemas, cujos critérios de composição serão explicitados, visando não apenas expor seus sentidos em língua portuguesa, mas enriquecendo sua interpretação a partir da prática tradutológica.

## 2. O vai e vem sintático/semântico em “wanderung”

```
wanderung

vom vom zum zum
vom zum zum vom

von vom zu vom

vom vom zum zum

von zum zu zum

vom zum zum vom
vom vom zum zum

und zuruck
```

Ernst Jandl

O poema acima, *wanderung*, toma inspiração de elementos cuja gênese se encontra, sutilmente, na poesia sonora de autores como Kurt Schwitters e Filippo Tommaso Marinetti. Ao traduzir seu título, “*vagueio*”, nota-se que a alternância fonológica entre as consoantes /v/ e /z/ se apresenta como índice audível de um caminhar vacilante. Somado a isso, o timbre das vogais /o/ e /u/, que lançam a enunciação para dentro e para fora, contribui de maneira crítica com este efeito de sentido.

Mas não é simplesmente no nível fonológico que o poema realiza este interessante semissimbolismo: os sons escolhidos por Jandl para conduzir seu vagueio não são sílabas despidas de sentido

lingueiro direto, como são na Ursonate de Schwitters; eles são as unidades fonológicas que perfazem duas preposições da língua alemã, *zu* e *von*, palavras que estabelecem entre si a oposição fundamental entre *ponto de partida/ponto de chegada*, expressas na língua portuguesa pela alternância *de/a* ou *de/para*, e no inglês por *from/to*. A fim de harmonizar a relação entre estas preposições, Jandl opta por declinar um artigo definido neutro, “*dem*”, e elidi-lo em tanto “*zu*” quanto “*von*”, fazendo com que ambos resultem nas formas “*zum*” e “*vom*” que se veem no fonema. Ambas as preposições pedem o caso dativo na língua alemã independentemente de qualquer outro elemento gramatical que se apresente, e esta questão sintática reforça o caráter quase *ready-made* do regime linguista de composição poética. Resta-nos perceber que a poesia Experimental, assemelhando-se à prática do cientista, evidenciamos os traços formadores primordiais da linguagem em suas relações mais cotidianas, trazendo-os a lume e descolando-os de sua instrumentalidade, colocando-os em direção a sua dimensão poética.

Por fim, como que por *Ringskomposition*, Jandl fecha o vaguear com um *loop*: a expressão “*und zuruck*”, traduzida por “*e de volta*” ou “*e de novo*”, retoma em síncope a circularidade do motivo introduzido pelos espondeus de “*vom/zum*” (duas sílabas longas), atravessando-a com a interposição de um metro anfibráquico às avessas (“*UND ZURÜCK*”). Este tropeço no metro talvez sugira, em consonância com o tema do vagueio já estabelecido pelos níveis sintático, semântico e fonológico, o girar de calcanhares dado por quem caminha a esmo, antes de retomar o passo.

### 2.1. Vagueio

Vagueio

```
vem vem vai vai
vem vem vai vem
```

```
vem vem vai vem
```

```
vem vem vai vai
```

```
vem vai vai vai
```

```
vem vai vai vem
vem vem vai vai
```

e volta

Considerando todo este conjunto de elementos significativos do poema original, compus a tradução acima, convertendo “*wanderung*” para “*vagueio*”. Primeiramente, julguei incompatível com a projeção interna e externa das vogais /u/ e /o/ traduzir literalmente “*vom*” e “*zum*” por seus correlatos “*de*” e “*para*”; além disso, a atonicidade inerente da preposição “*de*” faria ruir o sistema rítmico que é tão importante para este gênero de poesia. Conservando, desta forma, a mesma oposição semântica de *origem/destino*, optei por representá-la através dos verbos “*vir*” e “*ir*”, conjugados na primeira pessoa do singular do presente do indicativo - ambos naturalmente tônicos e possuidores de variação vocálica em /e/ e /aj/, similar à original.

No que tange o aspecto métrico e rítmico do poema, optei por devolver ao metro anfibráquico sua disposição silábica fraca-forte-fraca, perfazendo a síncope com a expressão “*e volta*” no último verso, igualmente cindindo o ritmo introduzido pelo motivo espondeíaco. Ignorar a musicalidade com opções tradutológicas menos oblíquas e mais literais - do ponto de vista do plano do conteúdo - seria, por fim, trair as fortes relações que *wanderung*, enquanto poema experimental *arrière-garde* (cf. Perloff, 2010, p. 53), possui com a Poesia Sonora alemã da Modernidade.

A poesia de Jandl, no entanto, não apenas paga tributo ao movimento de Schwitters, mas também o faz - de certo modo, prioritariamente - com o concretismo e com a poesia visual. Nas próximas três seções apresentarei exemplos da manifestação desta visualidade que, por sua vez, interliga-se sempre à matéria do plano da expressão dos signos verbais, explicitando suas vicissitudes.

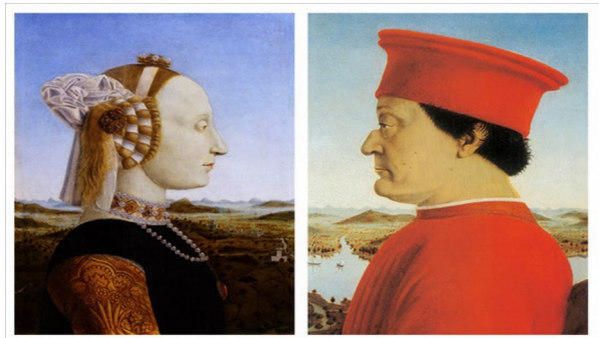
### 3. A dimensão poética do fonema em e - o - ö.

```

          e
         ee
        eee
o o o o o o o o o o ö ö ö ö o o o o o o
o o o o o o o o o o ö ö ö ö o o o o o o
o o o o o o ö ö ö ö ö ö o o o o o o
o o o o ö ö ö ö ö ö ö ö o o o o o o
o o o ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö o o o o o o
o ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö o o o o o o
o ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö o o o o
ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö o o o o
e ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö o o o o
ee ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö ö o o o o
eeeeeeeeeeeeeeeeeeee
    
```

O próximo poema analisado “*e - o - ö*”, diferentemente de “*wanderung*” - que opera uma correlação entre os níveis sintático, semântico e fonológico -, aproxima-se ainda mais da Poesia Sonora por lidar exclusivamente com elementos estritamente fonológicos. Esta aproximação, no entanto, ocorre de maneira muito próxima das diretrizes poéticas do Concretismo, de modo que se pode dizer que se trata de uma obra híbrida de ambos os movimentos. Isto posto, há que se valer de dispositivos tanto das semióticas visuais quanto das verbais para analisá-lo propriamente.

Nas semióticas visuais, categorias básicas qualificadoras do espaço são tratadas como constituintes mínimos de sentido. Tal e qual fonemas genéricos de uma determinada língua, formas geométricas, por exemplo, são, para a linguagem visual, signos básicos que compõem o fundamento lógico que permite a manifestação de significados mais complexos. No quadro abaixo, os retratos de Battista Sforza e Federico da Montefeltro, por Piero della Francesca (c. 1465-1472), podem ser compreendidos enquanto derivados da oposição entre o *círculo* e o *quadrado*, respectivamente::



De maneira similar à pintura, outra linguagem visual, o *mangá*, também investe em relações semiológicas constituídas a partir de motivos geométricos: em *Parasyte*, de Hitoshi Iwaaki, abaixo, personagens possuídos por alienígenas parasíticos apresentam traços *agudos* e *triangulares*, ao passo que seres humanos normais são retratados com linhas mais *abertas* e *circulares*:



Conclui-se, portanto, que ao mesmo modo dos signos verbais em uma concepção saussuriana, a significação visual também pode ser interpretada enquanto constituída por oposições fundamentais;



e a estas oposições do plano da expressão é possível atribuir, conseqüentemente, um significado no plano do conteúdo. As oposições fundamentais da linguagem verbal manifestam-se, por sua vez, através de coerções dadas pela materialidade de seu sistema de significantes: a uma sílaba aberta corresponde uma fechada, a um fonema surdo, um sonoro, a uma consoante constritiva, uma oclusiva, e assim por diante. Deste modo, quando elementos espaciais e visuais e formas geométricas se relacionam entre si, tecendo oposições, estas podem ocorrer em diversos regimes topológicos distintos, organizados em categorias que se comportam como os traços distintivos dos fonemas, tais como englobante/englobado, cercante/cercado e intercalante/intercalado.

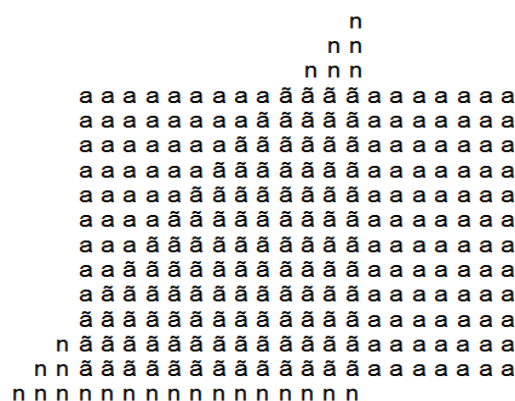
Em “e - o - ö”, no que tange seu aspecto concreto/visual, um quadrado - base da composição - é intercalado por um triângulo. Ambas as formas, porém, correspondem aos fonemas /o/ e /e/, respectivamente, e a área da intersecção é representada pela vogal posterior arredondada, grafada em língua alemã com a letra “ö” (o-umlaut). O poema ressalta, por meio de um signo visual, as categorias distintivas das vogais do idioma alemão: ao “arredondado/anterior” do fonema /o/ opõe-se o “aberto/posterior” de /e/, sendo que, quando intercalados, resultam no “arredondado/posterior” que caracteriza a vogal “ö”. Sintetizo, no quadro abaixo, a gama multinível de correspondências estabelecidas até aqui (cf. Tabela 1).

Triângulo	Quadrado	Forma intermediária
Intercalante	Intercalado	Intercalação
“e”	“o”	“ö”
Aberta/posterior	Arredondada/anterior	Arredondada/posterior

Tabela 1

De maneira sincrética, Jandl nos permite ver o timbre e os traços distintivos da vogal, produzindo um sutil efeito de sinestesia. O concretismo, aqui, como já dito, passa a ser o veículo instrumental para ilustrar uma questão que concerne à poesia sonora, onde o acento é dado exclusivamente à fonologia e à musicalidade natural dos signos verbais. É seguro dizer, enfim, que nas unidades mais mínimas dos signos constituintes de cada uma dessas artes, Jandl tenha nos sutilmente dito “*ut pictura poesis*”, finalmente conferindo ao brocardo seu sentido pós-Moderno.

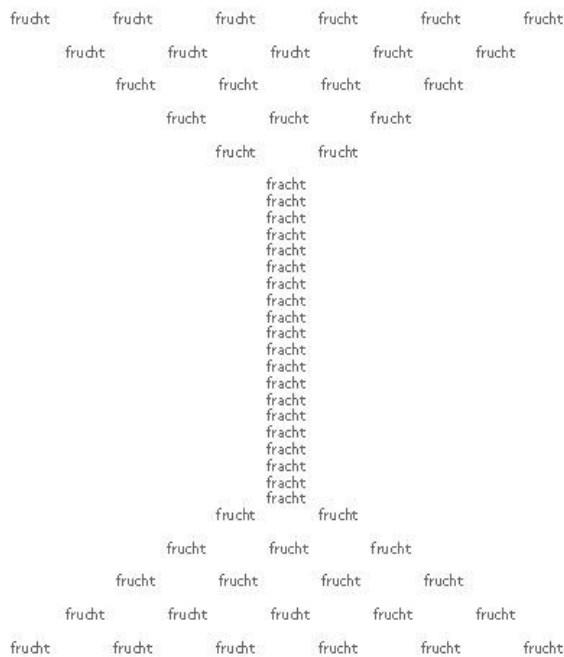
### 3.1. n - a - ä



Não busquei, na tradução de “e - o - ö” para “n - a - ä”, reproduzir a mesma oposição vocálica presente no original de Jandl. Com o objetivo de salientar o tema da *intersecção*, tanto visual como fonológica, investi numa solução mais próxima dos falantes de língua portuguesa. Substituí a oposição pura dos traços fonológicos de /e/ e /o/ pela oposição da *vogal /a/* e da *consoante nasal /n/*, cujo termo médio - ou seja, sua intersecção - se perfaz na vogal nasal central /ã/. O caractere que grafa esta vogal, idêntico ao de sua notação fonética, também é representado pela adição de um sinal gráfico a uma letra já existente do alfabeto, tal como é o caso do *o-umlaut* na língua alemã; busquei me ater a este elemento a fim de conservar as propriedades gráficas do original na tradução.

É possível concluir, por fim, que traduzir obras pertencentes à ou influenciadas pela poesia sonora acaba implicar a necessidade de apreender e reconhecer o valor dado aos elementos fonológicos presentes na língua de origem, para que estes possam, de forma coerente, ser reestabelecidos por meio de relações de igual valor na língua-alvo. .

## 4. “Der künstliche Baum” e a poesia paradigmática



Dentre as dicotomias fundamentais que estabeleceu para a ciência da linguagem, Ferdinand de Saussure nos atenta para a oposição que há entre relações sintagmáticas e relações paradigmáticas / associativas. Para o linguista franco-suíço,

por um lado, no discurso, as palavras contraem entre si, em virtude de seu encadeamento, relações fundadas no caráter linear da língua, que excluem a possibilidade de pronunciar dois elementos separadamente (...) Pelo outro, fora do discurso, as palavras oferecem algo de comum ao associarem-se na memória, e assim se formam grupos nos quais relações bem diversas os regem” (Saussure, 2005, p. 170-1).

Deste modo, a relação estabelecida pela sintaxe na frase “o poeta escreve”, e a gama de palavras que salta à memória a partir da enunciação da palavra “poeta” - como “poesia”, “rima”, “verso” e “poema” -, são fenômenos organizados por estas duas formas de relação presentes na linguagem, o primeiro exemplo representando o processo sintagmático e o segundo o paradigmático/associativo. No que tange a seu caráter de manifestação, Saussure continua: “a relação sintagmática é *in praesentia*; ela repousa sobre dois ou mais termos igualmente presentes em uma série efetiva. Por outro lado, a relação associativa une termos *in absentia* em uma série mnemônica virtual.” (Saussure, 2005, p. 171

No regime instrumental e corriqueiro do uso da linguagem, no qual esta não nos salta aos olhos como construto cultural e ferramenta dotada de vicissitudes, a associação paradigmática tem função meramente mnemônica. Valemo-nos de conceitos vizinhos semântica ou foneticamente associados a outros com o objetivo de tecer cadeias de relação

que tornam mais fácil a construção de uma determinada ideia. Porém, quando a linguagem se encontra em seu regime poético, no qual sua artificialidade se torna patente, o pensamento associativo é projetado sobre o pensamento sintagmático (Jakobson, 2010, p. 150 e segs.), e relações impossíveis do ponto de vista etimológico ou semântico, por exemplo, tornam-se factíveis quando sua poeticidade e seu valor estético são explicitados; a palavra “*fringidor*” nada tem a ver de início com a palavra “*dor*”, senão por sua rima que as irmana nos versos “*o poeta é um fringidor/que chega a fingir que é dor*” de Fernando Pessoa (1930), de maneira que coagem a sintaxe para que esta se curve a elas.

Nesta “árvore artificial” construída por Jandl, vemos uma relação, outrora simplesmente associativa, levada a um novo nível de equiparação semântica, que é por sua vez ilustrado por um sintagma manifesto na disposição visual dos elementos constituintes do poema. As palavras “*frucht*” (fruto) e “*fracht*” (carga, frete), a primeira vinda do latim “*fructus*” (fruto) e a segunda do médio baixo alemão “*vracht*” (grande quantidade, frete), têm seus significantes parafônicos evidenciados quando opostos; é necessário apenas que substituamos uma vogal /a/ por /u/ para cambiar-nos de uma palavra para outra e vice-versa. Ao esgarçar os limites das fronteiras semânticas, Jandl vale-se do “transportar” que os troncos prestam aos frutos de uma árvore para dispor em sucessão a palavra “*fracht*”, assinalando ao mesmo tempo sua função de condução e suporte. Dos galhos e de onde deveríamos ver enervações radicais, a palavra “*frucht*” surge como frutos em uma árvore que marca sua “artificialidade” (daí seu título “*künstliche*”) através de sua simetria, impossível na natureza, mas possível na poesia. Tal e qual são mínimas as diferenças de disposição de partículas subatômicas na geração dos objetos físicos mais díspares (de modo que diferimos até mesmo de estrelas por nada mais que mera disposição paradigmática), Jandl nos mostra que tanto os signos como a matéria são definidos, em consonância com linguística e física, por uma singela variação de timbre; das vogais por um lado, e dos quarks por outro. Na língua e no mundo, a única constante é a relação entre termos sempiternalmente mutáveis. Aquilo que se modifica, que *flui*, parafraseando Heráclito, é, simplesmente, *tudo* que há.

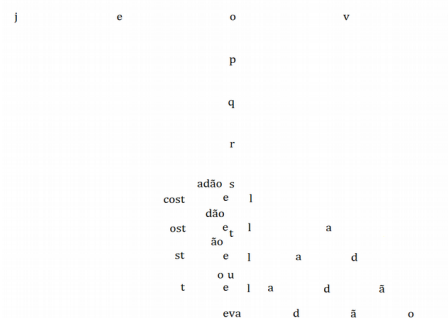
#### 4.1. A Árvore Artificial



primeira se expande, a segunda se concentra no lado oposto. O “sopro de Deus”, segundo Marjorie Perloff (cf. Perloff, 2010, p. 12-3), que jorra do “o” que agora metaforiza a boca do criador, desconstrói em seu caminho tanto a palavra “*adam*” quanto a palavra “*rippe*” (costela), cujo “e” final resulta na inicial do nome da primeira mulher. Por fim, a partir do último “a” em “*eva*”, a palavra “*adam*” se remonta ao seu lado, em forma de pirâmide. A sequência “*gott-adam-eva-adam*” constrói, em termos verbais, um recorte do infindo ciclo das gerações humanas. Não apenas isso, mas ela também é responsável por trazer à tona outro significado da complexa palavra grega *Λόγος*, que manifesta aqui não apenas seu sentido corriqueiro, “verbo”, mas também seu sentido de “relação” ou “liame” (cf. Bailly, 2000, p. 1200-1): o poder da palavra divina se encontra nesta prerrogativa nossa de tecer relações entre objetos distintos e produzir novos mitos, que nos permite proceder de Deus à Eva passando pela costela de Adão só com letras do alfabeto, ou ainda descrever por expressões lógicas a causa originária de nosso Universo. Jandl, sintetizando a representação de João da figura de Deus/*Λόγος* no Novo Testamento, ilustra o primeiro capítulo da Gênese valendo-se da delicadamente infinita recursividade dos signos linguísticos.

Aplicando o mesmo raciocínio paradigmático de “*Der künstliche Baum*”, Jandl reúne palavras que pertencem ao mesmo campo semântico através de um novo critério: “*gott*”, “*adam*”, “*rippe*” e “*eva*” não se encontram somente reunidos porque ocupam o mesmo espaço de atuação na literatura e nas religiões do Ocidente, mas sim porque dividem, um com o outro, semelhanças sutis que só se revelam através da escrita. Este elemento grafemático, de natureza associativa, - isto é, as letras em comum divididas entre os lexemas e a centralidade do “o” e do “v” em “*gott*” e “*eva*”, que permitem a sucessão de letras que perfazem o sopro divino - funciona aqui como critério que ordena o sintagma. A projeção do eixo paradigmático no eixo sintagmático que, segundo Jakobson, é possibilitada pela linguagem poética, surge aqui como alerta de que a literalidade da relação *Θεός/Λόγος* é, na verdade, muito maior do que imaginávamos.

#### 4.1. A Criação de Eva



Talvez por divina providência (ou por razões melhor explicadas pela Linguística Histórica), as palavras que compuseram esta tradução também dividiam elementos grafemáticos em comum. O maior desafio ficou em encontrar um substituto para “*gott*” que também possuísse uma letra “o” em seu centro; nesse sentido, a forma ocidentalizada do tetragrama YHWH, “*jeová*”, serviu de opção mais apropriada. Dela foi possível derivar o mesmo feixe de letras, em ordem alfabética, para estabelecer “*eva*” no final. O sopro no caminho é feliz em conseguir desfazer uma “costela” e um “*adão*” cujo “e” intermediário e cujo “a” inicial, respectivamente, puderam compor os elos entre ambos os nomes. O número de grafemas na palavra “*adão*” coincide com “*adam*”, de modo que a pirâmide pôde ser reconstruída *ipsis litteris*. Por fim, aproveitando-me do “a” final em “*costela*”, busquei tecer uma ligação a mais, não constante do original, fazendo com que a palavra se perfizesse somente quando lida em relação à pirâmide contendo “*adão*”, desaparecendo a primeira completamente no momento da concretização da segunda.

Existem momentos em que o tradutor de poesia precisa creditar o mérito de suas soluções muito mais ao acaso que ao engenho, de modo que o ato de traduzir passe a ser muito mais uma feliz constatação de uma feliz coincidência - de um *ready-made* apontado pelo tradutor - do que de fato fruto de horas a fio de trabalho poético e garimpo linguístico. E não sendo, para mim, uma vergonha admitir que muito me surpreendem os fenômenos linguísticos, digo que este é um deles: foram os próprios *λόγοι* da língua portuguesa, e não eu, os tradutores desta “Criação de Eva”. ●

#### Referências bibliográficas

- Bailly, Anatole  
2000. *Dictionnaire Grec Français*. Paris: Hachette.
- Ende, Michael  
2011. *História sem Fim*. São Paulo: Martins Fontes.
- Floch, Jean-Marie  
1995. *Sémiotique, Marketing et Communication*.



- 
- Paris: PUF.
- Husserl, Edmund  
2006. *Ideias para uma fenomenologia pura*. São Paulo: Ideias e Letras.
- Jakobson, Roman  
2010. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- Jakobson, Roman  
2012. *Poética em Ação*. São Paulo: Perspectiva.
- Perloff, Marjorie  
2010. *Unoriginal Genius: poetry by other means in the new century*. Londres: University of Chicago Press.
- Pietroforte, Antonio Vicente Seraphim  
2011. *O discurso da poesia concreta - uma abordagem semiótica*. São Paulo: Annablume/FAPESP.
- Pietroforte, Antonio Vicente Seraphim  
2004. *Semiótica Visual - os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto.
- Saussure, Ferdinand  
2005. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.
- Tolkien, John Ronald Reuel  
2009. *Silmarillion*. São Paulo: Martins Fontes.

---

---

## Dados para indexação em língua estrangeira

---

Rodrigo Bravo.

Ernst Jandl, linguist poet: study and translation of four poems

*Estudos Semióticos*, vol. 12, n. 2 (2016)

issn 1980-4016

---

**Abstract:** *This article intends to analyze, making use of devices from the linguistic sciences and from Saussurean semiology, four compositions by the Austrian poet Ernst Jandl (1925-2000), one of the precursors of Concrete Poetry on Post-Modernism. Richly influenced by the Modern vanguards, such as Dadaism and Sound Poetry, Jandl presents a form of poetry capable of leading us to profound insights on specific aspects of verbal languages in practically all its levels (i.e. phonological, morphological, semantic and syntax, etc.), moreover on the German language, which he used for composing his works. Thus, it is also an objective of this study to expand the reading possibilities and the reach of these insights from the reunion of the fields of linguistics and literary criticism, whose reconciliation was more than recommended by the linguist Roman Jakobson. At the end of each section, a translation in Portuguese for each poem will be proposed, using the lexical and prosodic adaptation of the same criteria which guided the analysis hereby conducted. I aim, at last, with these translations, to make explicit the empirical applicability of semiotic tools on poetry studies, as well as contributing indirectly to the thesis of Sign Arbitrariness, as proposed by Ferdinand de Saussure.*

**Keywords:** *Semiotics; Linguistics; Experimental Poetry; Translation; Ernst Jandl.*

---

### Como citar esse artigo

Rodrigo Bravo. Ernst Jandl, poeta linguista: estudo e tradução de quatro poemas. *Estudos semióticos* [on-line]. Disponível em: ( <http://www.revistas.usp.br/esse> ). Editores responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José América Bezerra Saraiva. Volume 12, Número 2, São Paulo, Dezembro de 2016, p. 98-106. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento: 02/01/2016

Data de aprovação: 14/03/2016

---