

Uma peça apropriada

Rui Penha, 2022¹

Pour se préserver de l'envoûtement de l'oeuvre de ses aînés immédiats, qu'il estime, il peut chercher de nouvelles sources d'inspiration dans les productions des civilisations diverses, selon ses propres affinités. [...] Le peintre ne pourra perdre, s'il est sensible, l'apport de la génération qui l'a précédé, car il est en lui cet apport, malgré lui. Il est pourtant nécessaire qu'il s'en dégage pour donner lui-même et à son tour une chose nouvelle et de fraîche inspiration.²

Este repto de Henri Matisse, recuperado como mote para a edição de 2022 do projecto *Chiado, Carmo Paris*, incorpora um desígnio que deu muitos frutos à arte ocidental do século XX: o da diversificação das fontes de inspiração dos criadores para além do seu contexto cultural de origem. A música não foi excepção: desde o lendário encontro de Claude Debussy com o gamelão javanês na exposição universal de Paris de 1889³ até à passagem de

¹ Capítulo para o livro *Chiado, Carmo, Paris*: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/programacao/1985>

² Henri Matisse, "De la couleur," in *Henri Matisse : Écrits et Propos sur l'Art* (Paris: Les éditions Hermann, 2014), 198.

³ Henry Spiller, *Gamelan : The Traditional Sounds of Indonesia* (Santa Barbara: ABC-CLIO, 2004), 128.

Steve Reich por Accra, no Ghana, para os estudos de ritmo que terão dado origem à sua obra *Drumming*⁴ — sem esquecer o impacto do budismo Zen em John Cage⁵ ou a miríade de enamoramentos catalisados pela disseminação do fonograma —, muitos e frutuoso foram os caminhos de cruzamento de culturas trilhados pela música no século XX.

Em paralelo, esta mesma associação entre a criatividade artística e a fertilização cruzada de expressões culturais encontrou amplo suporte teórico no seio da visão materialista que tem vindo a dominar o pensamento ocidental, num processo de construção ideológica de uma noção de criatividade que encontrou expressão popular, já no século XXI, na mui disseminada ideia de que *everything is a remix*.⁶ A mundividência tecnológica dominante⁷ — que determina que tudo quanto existe é redutível à condição de recurso à espera de ser explorado de formas progressivamente mais eficientes —

⁴ Robert Fraser, “‘Pulse Music’: listening to Steve Reich listening to Africa,” in *Listening to music : people, practices and experiences*, ed. Helen Barlow and David Rowland (Milton Keynes: The Open University, 2017).

⁵ Kay Larson, *Where the heart beats : John Cage, Zen Buddhism, and the inner life of artists* (New York: Penguin Books, 2013).

⁶ Kirby Ferguson, “Everything is a Remix,” consultada em 21 de Novembro de 2021, <https://www.everythingsaremix.info>.

⁷ Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays* (New York: Garland Publishing, 1977).

não pôde deixar de se manifestar também neste contexto, alavancando o desenfreado impudor com que as mais diversas manifestações culturais são quotidianamente objectificadas, e.g., no seio das chamadas indústrias criativas ou da investigação em criatividade artificial. Como em tantos outros casos, o que nasceu como uma análise materialista do real acabou capturado pela visão neoliberal dominante, transformando as manifestações culturais em recursos a serem, também eles, *commodified*. Vivemos hoje assoberbados por uma quantidade inaudita de *produtos* culturais — *cultural commodities* — que, como a palavra indica, são trabalhados por forma a se tornarem *cómodos*, ou seja, processados por forma a causar o mínimo de desconforto ou estranheza à sensibilidade dominante num determinado momento e local. Ou, causando-os, tendo o cuidado de o fazer apenas como um artifício de exotismo devidamente enquadrado, neutralizado e apaziguado pelos restantes elementos do contexto.

Mas eis que, em boa hora, várias vozes se levantaram denunciando aquilo que conhecemos hoje no debate público como *apropriação cultural*. No cerne da questão está a ideia de que as manifestações culturais não são objectos prontos a serem extirpados do seu contexto de enunciação e utilizados de forma indiscriminada, ora em benefício de quem deles se apropria, ora como mera representação superficial de um outro a quem é negada a oportunidade de se representar a si mesmo.⁸ Não vejo nesta ideia nada mais do

⁸ Edward W. Said, *Orientalismo : Representações Ocidentais do Oriente* (Lisboa: Edições 70, 2021).

que a sua nobreza. Não obstante, parece-me premente que sejam amplamente discutidas as perguntas que lhe são consequentes e às quais não é fácil dar resposta: quem pode trabalhar sobre — ou dentro de — uma determinada prática cultural? Quando — ou como — é aceitável trabalharmos sobre materiais, objectos e ideias oriundas de outra cultura? Este pequeno ensaio pretende contribuir justamente para essa discussão.

Uma visão estritamente política do problema poderá levar-nos à conclusão extrema de que ninguém pode trabalhar fora da cultura e experiências nas quais foi cerceado enquanto sujeito. É difícil imaginar como poderíamos, nesse caso, não estar a condenar todas as práticas artísticas que conhecemos a uma tautológica e inócua estagnação, em tudo análoga àquela a que parece aludir Matisse na citação que encabeça este texto.

Uma visão menos radical, mas ainda assim estritamente política, poderá levar-nos a colocar no lugar de enunciação do criador o ónus do julgamento sobre o acto de apropriação. Nesta perspectiva, se a apropriação é oriunda de um grupo social que ocupa uma posição de poder, ela é desadequada e, por isso, condenável; se, pelo contrário, emana de um grupo social de algum modo subalternizado, a apropriação é sancionada pela necessidade de reparação histórica. Esta perspectiva coloca num mesmo conjunto de apropriações condenáveis, e.g., a utilização de trajes guerreiros da cultura nativo americana num desfile de moda⁹ e a produção literária de William Styron.¹⁰

⁹ “Victoria’s Secret apologies for ‘culturally wrong message’ in American Indian catwalk

Ao mesmo tempo, torna solidariamente imunes à crítica apropriações como, e.g., a da música de Bach por MC Fioti em *Bum Bum Tam Tam*¹¹ e a integração do violino na música carnática e hindustani.¹²

Estes exemplos são notoriamente caricaturais e fazem parte de uma tentativa de pôr em evidência a necessidade de considerar a questão do *quando* ou do *como* paralelamente à questão de *quem* comete o acto de apropriação. No entanto, e tal como o *quem* parece estar integralmente no domínio da resposta política, o *quando* e o *como* enquadram-se inequivocamente no domínio da resposta artística, uma que me parece ser, neste contexto, pelo menos tão importante quanto a política. Não será essa a razão, afinal, para que a acusação de desleixo artístico acompanhe comumente a acusação de

outfit,” Independent.ie, publicado em 13 de Novembro de 2012, <https://www.independent.ie/style/fashion/victorias-secret-apologies-for-culturally-wrong-message-in-american-indian-catwalk-outfit-28895899.html>.

¹⁰ Alexandra Styron, “The First Novelist Accused of Cultural Appropriation,” The Atlantic, publicado em 9 de Março de 2020, <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2020/03/other-peoples-stories/607606/>.

¹¹ Wikipedia, s.v. “Bum Bum Tam Tam,” modificado pela última vez a 21 de Março de 2021, 00:20, https://pt.wikipedia.org/wiki/Bum_Bum_Tam_Tam.

¹² Deepak Raja, “The violin in Hindustani music,” publicado em 7 de Março de 2012, <http://swaratala.blogspot.com/2012/03/violin-in-hindustani-music.html>.

apropriação indevida?¹³ Não será por isso que o poema que falha por apropriação o faz apenas depois de fraquejar, em primeira instância, enquanto poema?¹⁴ É importante lembrar que a conotação negativa de que se reveste o termo *apropriado*, quando referente a questões de *propriedade*, é acompanhada, nas línguas latinas, pela conotação positiva do mesmo *apropriado* quando ganha o sentido de *adequado*, de *próprio para um determinado fim*, numa dupla semântica que aproveitei, aliás, para o título deste artigo. Em que circunstâncias e de que modo pode então a *apropriação* ser *apropriada*?

A motivação para dar resposta a esta questão é, claro, também pessoal, já que qualquer uma das visões políticas acima descritas me impediria a mim, homem-branco-macho-adulto-habitante das cidades-falante de uma língua padrão-europeu-heterossexual — não há, na verdade, um único elemento do metro-padrão de Deleuze/Guattari¹⁵ ao qual eu não corresponda — de trabalhar sobre qualquer manifestação cultural que não a da tradição da música escrita ocidental. No entanto, a sinceridade obriga-me a declarar

¹³ Vaseem Khan, “Cultural Appropriation (part 2) : when authors crash and burn,” publicado em 9 de Setembro de 2020, <https://vaseemkhan.com/2020/09/09/cultural-appropriation-part-2-when-authors-crash-and-burn/>.

¹⁴ Paisley Rekdal, *Appropriate : A Provocation* (New York: W. W. Norton & Company, 2021), 4.

¹⁵ No original, “Homme-blanc-mâle-adulte-habitant des villes-parlant une langue standard-européen-hétérosexuel”. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie : Mille Plateaux* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1980), 133.

que sinto, mais do que o mero impulso, um verdadeiro dever de o fazer, primordialmente enquanto manifestação de uma vontade de, numa assumida inspiração humanista, cultivar no espaço público a *genuína descoberta* e a *ponderada compreensão*.¹⁶

Importa também assumir que esta é uma daquelas questões às quais não acredito que possamos dar uma resposta puramente teórica. Como acontece com tantas questões importantes, na ética como na estética, as únicas respostas capazes de se revelarem com alguma clareza são aquelas que resultam da interpelação à acção provocada pelo contacto directo com um caso particular. Por outras palavras, o que pretendo dizer com isto é que não podemos, e.g., expandir a noção do que é uma obra de arte dizendo algo como “a arte é.” Antes, alargamos a noção do que a arte *pode* ser através de uma acção criadora que contém em si uma proposta do tipo “eu acho que *isto* (também) é arte.” Este processo é em tudo análogo ao modo como nos sentimos impelidos a usar dilemas sob a forma de experiências mentais (ou mesmo casos concretos) no processo de indagação ética, ao invés de nos circunscrevermos à discussão da formulação canónica de um dado dogma moral. É justamente por esta razão que este artigo é homónimo de uma peça que será estreada este ano¹⁷ e que constitui a melhor resposta particular que

¹⁶ Vd. abaixo a citação de Edward W. Said de onde foram retiradas estas expressões.

¹⁷ Apesar de estar a escrever tanto esta peça como este ensaio ainda em 2021, ambos têm estreia prevista para 2022.

me encontro neste momento em condições de oferecer à questão artística do *como* da apropriação cultural. Não obstante, partilharei neste texto a parte mais generalizável da reflexão que fiz enquanto trilhava, na senda de Claude Debussy, Erik Satie, Colin McPhee, Lou Harrison e de tantos outros, um dos muitos cruzamentos possíveis entre a música de câmara da tradição escrita ocidental e a música do centro da ilha de Java.

Quando comecei este trabalho, a primeira questão com a qual tive de lidar foi a política: é aceitável que trabalhe sobre uma música que ouvi pela primeira vez com pouco menos de vinte anos, oriunda de uma cultura na qual nunca estive imerso e com a qual contactei apenas de forma algo superficial?¹⁸ A minha resposta, como já referi, foi a de submeter a questão política à

¹⁸ Para ser claro sobre o que considero um contacto superficial com o gamelão: entre 2006 e 2010 colaborei com o serviço educativo da Casa da Música. Aquando da sua chegada à Casa da Música, também em 2006, o coordenador do Serviço Educativo (Paulo Maria Rodrigues) decidiu importar um gamelão de Java. Tanto antes da sua instalação na Casa da Música, e usando para esse efeito o gamelão da Fundação Oriente, como imediatamente após a sua chegada, todos os colaboradores do serviço educativo foram convidados a participar em vários cursos orientados por especialistas em gamelão (todos de origem europeia). Mais tarde, tivemos a oportunidade de receber, com o apoio da Embaixada Indonésia, um grupo de músicos indonésios para nos orientar numa semana de trabalho intensivo sobre o repertório tradicional javanês. Com o objectivo de aprofundar a prática do gamelão na Casa da Música, dois colaboradores regulares do Serviço Educativo (Jorge Queijo e Maria Mónica) passaram alguns meses no Instituto Indonésio das Artes de Yogyakarta, ficando, depois disso, responsáveis pela orientação de todas as nossas actividades com o gamelão.

Para além do uso regular do gamelão em várias actividades do Serviço Educativo da Casa da Música, participei na concepção e performance de um espectáculo de teatro multimedia integralmente preenchido com nova música para gamelão, intitulado *Pro-*

questão artística: tudo depende da forma *como* o fizer. Não vejo esta questão como algo que diga respeito à minha vinculação pública enquanto putativo membro de um grupo social, mas antes como uma questão à qual me vinculo *através* do acto de apresentar à consideração de uma comunidade uma resposta que assume a forma de uma manifestação artística particular. Esta solução não será, claro, satisfatória para quem não esteja pronto para aceitar que a discussão possa ser tida fora de um plano estritamente político.

meteu, que foi apresentado em várias récitas na Casa da Música e no L'Auditori (Barcelona). Na mesma época, dei início ao processo de amostragem nota a nota de todos os instrumentos do gamelão que culminou na biblioteca de sons gratuita disponibilizada pela Digitópia. Paralelamente, colaborei com Miguel Ferraz e José Luís Azevedo na concepção de um conjunto de autómatos capazes de tocar gamelão, dando origem ao Gamelão Robótico da Casa da Música, que se encontra ainda em actividade. Por fim, e com base numa abordagem não notacional à composição e ensino do gamelão que nos foi veiculada pelo grupo indonésio, desenvolvi um software intitulado GameLan para controlo do gamelão robótico.

Desde 2011, o meu contacto com o gamelão resumiu-se à leitura de bibliografia académica, tanto de autores ocidentais como dos (poucos) autores indonésios que escrevem em inglês, e à audição reiterada de cerca de duas dezenas de discos de música para gamelão ou para grupos de câmara mais pequenos da ilha de Java, muitas vezes acompanhados pela transcrição ou leitura das suas estruturas melódicas e métricas em notação numérica.

Apesar de todos estes elementos, apelido o meu contacto de *superficial* porque a minha aproximação ao gamelão se ficou a dever, em primeira instância, a um interesse pela música para gamelão tal como ela aparece à *superfície* — i.e. tal como é *apresentada*, tal como se *dá a ouvir* — e não como resultado de uma imersão profunda na sua *praxis*, na sua *poiesis* e no modo como estas se desenvolvem no seio da sua cultura de origem. Colin McPhee será o exemplo de um compositor ocidental que estabeleceu um contacto não superficial com a música para gamelão, no seu caso de Bali, como se pode perceber em, e.g., Colin McPhee, *Music in Bali* (Cambridge, MA: Da Capo Press, 1976) e em Colin McPhee, *A House in Bali* (Oxford: Oxford University Press, 1987).

Sobre essa possibilidade, proponho vejamos o que Edward W. Said escreve no seu prefácio à edição de 2003 de *Orientalismo*:

A intenção subjacente a *Orientalismo* é utilizar a crítica humanística para ampliar os campos de disputa e para introduzir uma sequência maior de pensamento e análise que substitui as pequenas explosões de fúria polemista que paralisam a reflexão e que tanto nos encerram em rótulos e em debates antagónicos, cujo objectivo é uma identidade beligerante colectiva, em vez da compreensão e da troca intelectual. Chamo ao que tento fazer «humanismo», e continuo teimosamente a utilizar a palavra apesar da destituição escarvinha que o termo sofreu pela mão dos mais sofisticados críticos pós-modernos. Com humanismo pretendo dizer, em primeiro lugar, procurar dissolver as «algemas forjadas pela mente», de que fala Blake, para que possamos empregar a nossa mente, de forma histórica e racional, na compreensão ponderada e na descoberta genuína. Mais, o humanismo alicerça-se num sentido de comunidade com outros intérpretes e com outras sociedades e períodos; portanto, para ser rigoroso, não existe nada sequer parecido com um humanista isolado.

Pretendo, assim, dizer que cada domínio está relacionado com todos os outros e que nada do que acontece no nosso mundo esteve alguma vez isolado e imune a qualquer influência exterior. O lado doloroso de tudo isto está em que, quanto mais o estudo crítico da cultura nos revela que é assim que as coisas são de facto, menor parece ser a influência dessa revelação, e maior parece ser o território conquistado por polarizações redutoras do tipo «Islão *versus* Ocidente».¹⁹

¹⁹ Edward W. Said, *Orientalismo : Representações Ocidentais do Oriente* (Lisboa: Edições 70, 2021), 18-19.

Decidido a trabalhar sobre a música de gamelão, encetei então a procura de *como* o fazer. A bibliografia sobre o contacto do ocidente musical com o gamelão é particularmente extensa, já que este será, porventura, um dos mais fecundos encontros na história daquilo a que Jaap Kunst, ele mesmo um estudioso da música de gamelão, apelidou de etnomusicologia. O trabalho do seu aluno Mantle C. Hood, também ele especialista na música de gamelão do centro de Java, reveste-se aqui de particular importância pela introdução da noção de *bimusicalidade*: um neologismo cunhado a partir da noção de bilinguismo para designar a fluência em mais do que uma tradição musical. Segundo Hood, a *bimusicalidade* estabelece uma excelente base para a compreensão inter-cultural através da música e foi com esse objectivo que estabeleceu a primeira orquestra de gamelão nos EUA (mais concretamente, no departamento de música da UCLA) e que deu início ao hábito de convidar músicos indonésios para orientar os estudantes de gamelão norte-americanos.²⁰ Através dos seus estudantes, essa prática do gamelão espalhou-se por várias instituições de ensino superior norte-americanas, e, mais tarde, também canadianas e europeias, dando origem a uma significativa presença do gamelão na prática dos músicos ocidentais, através de contactos em tudo idênticos ao que eu próprio tive com o gamelão da Casa da Música, no Porto.

²⁰ Henry Spiller, *Gamelan : The Traditional Sounds of Indonesia* (Santa Barbara: ABC-CLIO, 2004), 128-129.

No entanto, a relação da *bimusicalidade* com a noção de apropriação cultural é hoje substancialmente mais complexa do que o era no pós-guerra, altura em que Hood começou a construção de uma tradição norte-americana de gamelão. Se, num contexto pós-colonial, o simples acto de um grupo de músicos ocidentais tocar, e.g., música javanesa de forma totalmente desenraizada do seu contexto material e espiritual original pode ser já problemático, a tentação de resolver o problema imitando os rituais, os contextos, as roupas e os gestos alheios por forma a tornar a apresentação mais “genuína” não pode senão piorar a situação. Felizmente, esse não é um problema que eu me sinta vinculado a tratar, já que ele se me afigura como artisticamente infértil. Contudo, a noção de *bimusicalidade* arrasta consigo a possibilidade de uma ideia de *tradução* musical. Tal como alguém que é bilingue se encontra numa posição privilegiada para verter expressões entre duas línguas, poderá, de algum modo, o *bimusical* intuir como traduzir determinadas acções musicais entre culturas musicais distintas?

Se as questões em torno da tradução são já muito complicadas no caso da linguagem, sê-lo-ão ainda mais no caso da música. Ainda assim, parece-me que vale a pena analisar o que pode esta comparação trazer de fecundo para as questões artísticas em torno da apropriação cultural. Vejamos o que tem John Berger a dizer sobre a tradução literária:

Hoje em dia, a maior parte das traduções são técnicas, enquanto eu me refiro a traduções literárias. A tradução de textos que têm que ver com a experiência humana individual.

A visão convencional da tradução consiste em estudar as palavras de uma página numa língua e depois vertê-las para outra língua numa outra página. Isto envolve aquilo a que é costume chamar-se uma tradução palavra por palavra, depois uma adaptação para respeitar e incorporar a tradição e as regras da segunda língua e, finalmente, uma outra reformulação para recriar a “voz” do texto original. Muitas, talvez a maior parte, das traduções seguem este procedimento e os resultados são meritórios mas de segunda categoria.

Porquê? Porque a verdadeira tradução não é um processo binário entre duas línguas, mas sim um processo triangular. O terceiro vértice do triângulo é aquilo que estava por trás das palavras do texto original antes de ter sido escrito. A verdadeira tradução exige o regresso ao pré-verbal.²¹

Numa primeira leitura, a visão de John Berger impele-nos a excluir a possibilidade de uma tradução *técnica*. Importa então saber o que será uma tradução *técnica* no caso da música. Julgo que a podemos localizar na redução da música original a um objecto com propriedades musicais que podemos então transcrever *tecnicamente* para outra tradição musical. Isto pode incluir a transcrição de música de gamelão para os instrumentos e escalas ocidentais ou a representação da música indonésia através do simulacro de objectos musicais. Se é certo que estas opções têm uma longa história nas obras que marcam o encontro do ocidente com a música de gamelão — basta pensar, e.g., nas transcrições da música cerimonial de Bali por Colin McPhee ou nos concertos para instrumentos ocidentais e gamelão de Lou Harrison —, a

²¹ John Berger, *Confabulações* (Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2018), 11-12.

sensibilidade de hoje recomenda grande cautela na redução das manifestações artísticas às suas propriedades enquanto objectos, algo que eu próprio tenho vindo a defender noutros contextos.²² Excluída a tradução *técnica*, em que poderá consistir uma *verdadeira* tradução no caso da música? E como pode essa tradução ambicionar à condição de manifestação artística autónoma?

No seu livro *Sympathy for the Traitor : A Translation Manifesto*, o tradutor americano Mark Polizzotti debruça-se em detalhe sobre o acto poético que é — ou que pode ser — a tradução. Numa passagem cita o poeta (e tradutor) Robert Lowell como um detractor de métodos *fiáveis* de tradução, i.e. métodos que têm como objectivo manter o significado literal em detrimento daquilo que ele identifica como o mais importante na poesia: o *tom*.²³ A título de exemplo, sugere que atentemos num conjunto de traduções para inglês do poema *Au cabaret vert*, de Arthur Rimbaud, das quais transcreverei apenas a primeira estrofe, começando pelo original em francês, de 1870:

Depuis huit jours, j'avais déchiré mes bottines
Aux cailloux des chemins. J'entrais à Charleroi.

²² E.g., Rui Penha, “On the reality clarified by art,” *ÍMPAR : Online Journal for Artistic Research* 3, no. 2 (2019): 3-44.

²³ “Lowell defended his approach to translation on the grounds that what he dismissively called the «reliable» method «gets the literal meaning but misses the tone, and ... in poetry tone is of course everything.” Mark Polizzotti, *Sympathy for the Traitor : A Translation Manifesto* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2018), 121.

– Au Cabaret-Vert: je demandai des tartines
De beurre et du jambon qui fût à moitié froid.

Como exemplo daquilo a que Robert Lowell apelida de tradução *fiável*, Polizzotti apresenta a de Wallace Fowlie, de 1966:

For a week my boots had been torn
By the pebbles on the roads. I was getting into Charleroi.
—At the Cabaret-Vert: I asked for bread
And butter, and for ham that would be half chilled.

Por curiosidade, e aquando da minha leitura do livro de Polizzotti em 2018, usei o serviço Google Translate — paradigma actual daquilo a que John Berger chama tradução *técnica* — para obter uma tradução automática desta estrofe:

For eight days I had torn my boots
To the pebbles of the paths. I entered Charleroi.
—At Cabaret-Vert: I asked for toast
Butter and ham that was half cold.

As semelhanças com a tradução *fiável* de Fowlie são tão notórias, que não posso deixar de me perguntar se haveria hoje algum tradutor capaz de assumir esta última como a sua tradução poética. A tradução de Lowell, de 1961, por seu lado, revela maior preocupação com o tom do que com a correspondência semântica com o original:

For eight days I had been knocking my boots
on the road stones. I was entering Charleroi.
At the Green Cabaret, I called for ham,
half cold, and a large helping of tartines.

Por fim, uma tradução de Ezra Pound, de 1957, acentua a “impaciência adolescente de Rimbaud ao reduzir o poema ao essencial” e, com isso, afasta-se ainda mais da tradução *técnica*:²⁴

Wearing out my shoes, 8th day
On the bad roads, I got into Charleroi.
Bread, butter, at the Green Cabaret
And the ham half cold.

Apesar da diversidade destas traduções, é notório que há elementos do poema original — desde logo as opções de Rimbaud quando à métrica e à rima — que nenhuma destas traduções inclui. Se mais não fosse por essa razão, seria possível que continuássemos a explorar novas traduções da mesma estrofe alterando o ênfase e os pesos relativos dos vários equilíbrios que somos forçados a encontrar. Não há, na verdade, limites teóricos para o número de traduções inglesas desta estrofe. Na impossibilidade de saber como seria uma hipotética *melhor* tradução, alguém que domine as duas línguas e

²⁴ “Pound, finally, emphasizes Rimbaud’s teenage impatience by stripping the poem to its essentials.” Mark Polizzotti, *Sympathy for the Traitor : A Translation Manifesto* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2018), 122.

que conheça em profundidade tanto o contexto e a voz poética de Rimbaud como a situação actual da poesia em língua inglesa encontrar-se-á em condições privilegiadas para tomar as melhores opções. Em qualquer caso, será sempre necessário um virtuosismo poético na língua de destino em nada inferior ao que seria necessário para alimentar um gesto lírico original. Porém, a capacidade mais relevante para este trabalho — i.e. o elemento que melhor nos permite julgar e escolher hipóteses em cada encruzilhada — é a nossa habilidade para fazer esse regresso ao pré-verbal de que nos fala John Berger. E em que consiste esse pré-verbal?

Poderíamos dizer que se trata da reconstrução de uma intenção poética, de um regresso ao gesto instigador das palavras às quais nos é dado o acesso. No entanto, o conceito de *intenção* é notoriamente problemático,²⁵ em particular se o colarmos à ideia ingénua de que podemos de algum modo aceder à intenção original do autor apenas pelo contacto com os comportamentos — artísticos ou não — que dela emergem. Não é este o local para intentar uma solução para o problema filosófico da intenção. Mas parece-me seguro assumir que uma parte importante da nossa compreensão não apenas da arte, mas de quase todos os contactos significativos com o outro, passam pela reconstrução de intenções, por um *regresso ao pré-verbal*. Sabemos que, em muitos destes casos, estas intenções que atribuímos ao autor podem revelar-se erradas e serem desmentidas por novos factos ou experiências, al-

²⁵ Kieran Setiya, "Intention," in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2018 Edition)*, ed. Edward N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/intention/>.

terando assim a nossa compreensão do objecto.²⁶ Também sabemos, contudo, que uma dada intenção atribuída pode não corresponder a nenhuma intenção consciente ou expressa do autor e ser, ainda assim, clarificadora até mesmo para o próprio autor. Como já defendi noutros contextos,²⁷ julgo que a questão mais importante em torno da leitura de uma intenção autoral é a *plausibilidade* dessa mesma intenção.

Esta busca pela plausibilidade pode ser particularmente fértil porque nos impele a ir além da primeira impressão, em busca não apenas de factos que possam sustentar a nossa leitura, mas também, e sobretudo, em busca de um conhecimento profundo do autor, das suas circunstâncias e das suas motivações. Numa palavra, impele-nos à construção de uma *empatia* que transcende sempre as condições materiais do objecto artístico. A plausibilidade não implica que o autor tenha consciência dessa intenção ou que, tendo-a, esteja em condições de a assumir. Tal como não implica que tudo o que o autor é, ou foi, esteja de algum modo contido naquela obra em parti-

²⁶ Um caso paradigmático será a súbita repulsa que podemos sentir quando descobrimos que uma dada obra de arte que apreciamos é, na verdade, falsa. Sendo o objecto exactamente o mesmo, esta repulsa é facilmente compreendida se a entendermos como fundada na diferença significativa entre a intenção de produzir um obra original e a intenção de nos enganar. Para uma análise deste e outros exemplos vd. Ellen Winner, *How art works : a psychological exploration* (Oxford: Oxford University Press, 2019).

²⁷ E.g., Rui Penha e Miguel Carvalhais, “Will Machinic Art Lay Beyond Our Ability To Understand It?” in *Proceedings of the 24th International Symposium on Electronic Art* (Durban: Durban University of Technology, 2018).

cular. Mas implica que, para a aferir, eu seja capaz de sair do meu lugar e de, num exercício operacionalizado no limite da minha imaginação, me projectar para o lugar do outro. É a plausibilidade que nos permite ler, na tradução de Ezra Pound, a intenção de manter um tom impaciente; como terá sido também a plausibilidade das intenções que Pound atribuiu a Rimbaud que o terá levado a favorecer este tom impaciente em detrimento da fidelidade semântica. A tradução *verdadeira* não o é por ser a *única* ou a *melhor* resposta possível, é-o por ser uma resposta *plausível*. Se não for plausível, e mesmo que tenha propriedades idênticas — semântica incluída —, é uma tradução *falsa*.

O objecto que obtemos com esta tradução poética não substitui nem representa o objecto original: acrescenta-se a ele. É, aliás, perfeitamente possível que um falante das duas línguas aprecie tanto o original como a tradução, sobretudo se o fizer por razões diferentes, ou seja, por neles ler equilíbrios diferentes da mesma plausibilidade. É ainda concebível que o autor do original não domine a língua da tradução e que seja, por isso, incapaz de compreender a plausibilidade das escolhas nela contidas. Tal como um falante da língua da tradução pode ser capaz de a compreender em profundidade mesmo que não consiga descodificar o poema no idioma original. E é, por fim, inteiramente plausível que uma nova tradução literária que verta a tradução inglesa de novo para o francês nos leve a um gesto poético muito diferente do original — *traduttore, traditore* —, num processo potencialmente infinito de expansão dos limites poéticos de um gesto que, sob este ponto de vista, só com muita dificuldade poderíamos apelidar de *original*. Ainda que, e também sob este mesmo ponto de vista, não possamos negar a nenhum dos passos descritos a sua profunda *originalidade*. Não querendo fazer equi-

valer todo o trabalho artístico que se funda no cruzamento entre culturas à tradução literária, parece-me que podemos inferir desta comparação algumas ilações importantes para a composição de *peças apropriadas*.

A primeira é a de que não é aceitável que tratemos o material sobre o qual estamos a trabalhar com nada menos do que o limite das nossas melhores qualidades, tanto as artísticas, como as humanas e as técnicas. Se isto pode ser genericamente verdade para toda a criação artística, é-o, por maioria de razão, quando o material é ele mesmo veículo de aspirações alheias que importa honrar e respeitar. Não basta a inexistência de uma intenção de causar dano, é necessária uma activa e atenta intenção de o evitar a todo o custo. Devemos, para tal, maximizar a nossa capacidade de aferir a plausibilidade das intenções que atribuímos ao gesto poético sobre o qual trabalhamos. Esta capacidade é limitada não apenas pelo nosso conhecimento do contexto, mas, e sobretudo, pela nossa capacidade de empatia com o lugar de enunciação original, em detrimento do da sua representação em contextos que lhe são alheios.

A segunda conclusão é, talvez, contra-intuitiva: o alcance do trabalho não tem necessariamente de ser tornado inteligível para alguém que circunscreva o seu interesse quer à cultura de chegada, quer à cultura de partida. No caso concreto de *uma peça apropriada*, não há nada que ela tenha a acrescentar à tradição do gamelão e não é expectável que um músico javanês que não esteja versado no momento actual da música de tradição escrita europeia esteja em boas condições para dela formar uma compreensão plausível. Só superficialmente é que esta conclusão pode parecer contradizer a anterior. Na verdade, ela não significa nada mais do que o reconhecimento de que

a minha peça pode e deve exigir simétrica disponibilidade para que se nela se encontre um entendimento que seja plausível *nos seus próprios termos*.

É aqui que reside, em simultâneo, a sua fragilidade e a sua força: ao não pretender ser superficialmente entendida por todos, entrega-se plenamente à possibilidade de ser profundamente recebida por alguns. O lugar de plausibilidade para a compreensão plena deste meu trabalho está então circunscrito — julgo, espero ou temo, não sei bem — a essas fluidas fronteiras imaginárias onde se pode dar o encontro entre estas duas culturas musicais. *Uma peça apropriada contém em si mesma* o mapa de um desses férteis lugares de genuína descoberta, e sei-o porque foi lá que ela me levou.²⁸ Tenho a certeza de que é também esse o seu potencial, ainda que nada possa dizer sobre a sua capacidade de levar outros a esse ou até mesmo a locais que estão além da minha imaginação. Resta-me apenas confiar na sinceridade do meu processo e manter, até prova em contrário, a esperança de que qualquer pessoa que esteja na posse de condições de interpretação da plausibilidade das minhas intenções se sinta interpelada, mas não ofendida, pela minha proposta.

Quando se torna, então, inaceitável a apropriação? Penso que isso acontece sempre que reduzo o outro, ou uma das suas manifestações significantes, à

²⁸ Haveria talvez muito a explicar sobre esta ideia de que é a obra que conduz o criador e não o contrário, mas, e na impossibilidade de o fazer no espaço que me resta neste ensaio, consola-me a convicção de que todos quantos passaram pela experiência da criação artística compreenderão facilmente o que quero dizer.

condição de objecto ao qual me contraponho enquanto sujeito em condições de o manipular, de o representar ou de pôr em evidência as suas propriedades, num processo que coloca o foco num cercear de mim próprio enquanto sujeito e não na transformação do mundo através do que é revelado pelo encontro. Mesmo que me aproprie do outro enquanto objecto do meu interesse subjectivo — e admitindo até que esse interesse me possa aparecer como inteiramente genuíno, simpático e profundo —, essa redução será sempre um acto que carrega consigo a semente comum a todas as objectificações do outro: o desprezo. E parece-me ser hoje particularmente importante reconhecer que quando me coloco em oposição ao outro — i.e. quando uso a sua alteridade enquanto objecto que me ajuda a definir-me a mim próprio enquanto sujeito — estou a contribuir precisamente para esse desprezo que, como bem identificou Albert Camus, “prepara ou instaura o fascismo.”²⁹

Reconhecendo que toda a arte carrega implicações políticas, penso que é também importante reconhecer que as respostas políticas são incapazes perante os problemas artísticos, na mesma exacta medida em que as respostas artísticas se revelam impotentes para resolver problemas políticos. Tenho a certeza de que a minha peça apropriada é *apropriada*? Não: por mais confiante que esteja no processo, é sempre possível que me tenha traído a mim próprio e que isso seja estrondosamente revelado no contacto com a sensibilidade do outro, hoje ou num futuro mais ou menos longínquo. É até plau-

²⁹ Albert Camus, *O homem revoltado* (Rio de Janeiro: BestBolso, 2017), cap. 3, Kindle.

sível que alguém que, como eu, se enuncia a partir do padrão “homem-branco-macho-adulto-habitante das cidades-falante de uma língua padrão-europeu-heterossexual” não consiga escapar à sofreguidão de uma cultura que se construiu também pela sistematização do abuso e da apropriação do outro. Mas, a ser verdade, isso mostrar-se-á por inteiro apenas *através* da obra. O poder revelador é *resultado* da acção criadora e não de quaisquer condições que a antecedam, e a sinceridade da minha generosidade será posta à prova precisamente pela minha capacidade de escutar o retorno diligente que o meu gesto for capaz de despoletar.

Uma resposta artística só existe *depois* de plenamente assumida enquanto acção no mundo, momento em que cessa de pertencer ao seu criador. Só em aparência a imobilidade nos inibe de errar e seria, neste caso, perfeitamente possível que a minha inacção por voto de castidade político acabasse por contribuir para amplificar a mesmíssima iniquidade que pretendia evitar. E fá-lo-ia justamente por impedir a revelação e o confronto da plausibilidade de intenções que — conscientes ou não — se constituem como signos públicos privilegiados da nossa contemporaneidade. Talvez o título desta peça — como, de resto, os de todas as outras — devesse pontuar o resultado do meu processo de resposta criativa com uma interrogação: será esta uma peça apropriada?