

**GIULIANO TOSIN**

**TRANSCRIÇÕES**  
**REINVENTANDO POEMAS EM MÍDIAS ELETRÔNICAS**

CAMPINAS

2010

**GIULIANO TOSIN**

**TRANSCRIÇÕES**  
**REINVENTANDO POEMAS EM MÍDIAS ELETRÔNICAS**

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutor em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto

**CAMPINAS**

**2010**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

T639t Tosin, Giuliano.  
Transcrições: reinventando poemas em mídias eletrônicas. /  
Giuliano Tosin. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria de Fátima Morethy Couto  
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes.

1. Poesia. 2. Arte. 3. Mídia digital. 4. Poesia eletrônica. 5.  
Transcrição. I. Couto, Maria de Fátima Morethy. II.  
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.  
Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Transcreations: reinventing poems in electronic media.”  
Palavras-chave em inglês (Keywords): Poetry ; Arts ; Digital media ; Electronic  
poetry ; Transcreation.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria de Fátima Morethy Couto.

Prof. Dr. Fábio Oliveira Nunes.

Prof. Dr. Hermes Renato Hildebrand.

Prof. Dr. Lucio José de Sá Leitão Agra.

Prof. Dr. Mauricius Martins Farina.

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sara Pereira Lopes (Suplente)

Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca (Suplente)

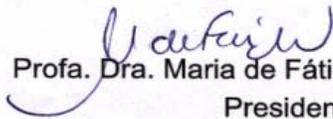
Prof. Dr. Ricardo Zagallo Camargo (Suplente)

Data da Defesa: 24-02-2010

Programa de Pós-Graduação: Artes.

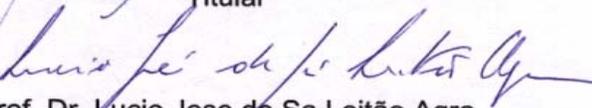
**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

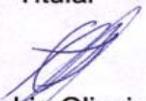
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pelo Doutorando Giuliano Tosin - RA 994584 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

  
Prof. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto  
Presidente

  
Prof. Dr. Hermes Renato Hildebrand  
Titular

  
Prof. Dr. Mauricius Martins Farina  
Titular

  
Prof. Dr. Lucio Jose de Sa Leitão Agra  
Titular

  
Prof. Dr. Fabio Oliveira Nunes  
Titular

Para Samira Marzochi, paixão da minha vida.

## AGRADECIMENTOS

Maria de Fátima Morethy Couto, por ter me recebido e orientado com dedicação e seriedade.

Arnaldo Antunes, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Paulo Franchetti, Phillipe Bootz e Toninho Vaz, pelas interlocuções.

Denis Koishi, Julio Oliveira, Marcel Rocha e Marco Scarassatti, pelo coleguismo e amizade no coletivo Olho Caligari.

Daniel Ugarte e Luiz Tizei, pela parceria no desenvolvimento do nanopoema.

Fábio Oliveira Nunes e Soraya Braz, por serem companheiros tão animados em transcriar.

José Alberto Bombig, pelo interesse em divulgar este trabalho.

Irene Machado e Jorge Luiz Antonio, pelas gentis oportunidades de publicar meus textos.

Mara Verônica, pelo generoso auxílio com detalhes da língua inglesa.

Meu irmão Giancarlo, por ser um velho companheiro de projetos mirabolantes.

Meus familiares, pelo apoio e afeto de sempre.

## RESUMO:

Este trabalho apresenta um panorama do debate sobre tradução, enfocando-se nos desvios e transgressões relativos à tradução de poesia. Prioriza o conceito de transcrição, e explora seus vínculos com a tradução entre diferentes mídias. Apresenta autores e conceitos afins, na tentativa de construir um percurso para pensar as questões relativas a esse tipo de atividade. Paralelamente ao viés teórico, realiza uma série de experiências práticas de transcrição de poemas para mídias eletrônicas, que tem por finalidade exercitar empiricamente as idéias e conceitos abordados. Essas realizações visam também mostrar a prática da transcrição como possibilidade de se reinventar uma obra original, tomando-a como propulsora para um novo impulso criativo. Esta abordagem destaca o papel do transcriador como autor de um novo original, onde os traços de sua interferência são assumidos e marcantes. Através de analogias e livre-associações ele constrói diálogos com a obra de partida, combinando-a com seu repertório pessoal e às características da mídia utilizada. Nossa proposta ao apresentar os resultados desta pesquisa é procurar contribuir para a melhor compreensão dos aspectos envolvidos no trânsito de conteúdo artístico através de diferentes mídias, um procedimento muito presente nas poéticas da atualidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia; arte e mídia; poesia eletrônica; tradução; transcrição

## ABSTRACT:

This study presents a view of the discussions on translation, focusing on the deviations and transgressions of poetry translation. It prioritizes the concept of transcreation and explores its relations with the translation between different media. It also presents a search for authors and concepts aiming at constructing a way of thinking the questions regarding this kind of translation. Parallely to the theoretical approach, this study developed some practical cases of poem transcreations for electronic media, seeking to exercise the concepts and ideas shown. These experiments aim to show the practice of transcreation as a possibility of reinventing the original work, taking its characteristics as a propulsion for a new creation leap, utilizing analogies and associations from the imagination of who transcreates as well as the particularities offered by each utilized media. This activity exposes the transcreator as the author of a new original work where the impressions of his interference are clear. Our proposal is, by means of this trajectory, to propose a contribution for a better comprehension of the aspects involved in a translation with artistic content through different media, a frequent procedure in contemporary poetics.

KEY WORDS: poetry; media arts; electronic poetry; translation; transcreation

## SUMÁRIO

Introdução.....	1
-----------------	---

### **PRIMEIRA PARTE: transcrição, poesia e mídias**

1. Fidelidade e desvio na tradução	
1.1. O tradutor e seu ofício.....	11
1.2. Aquilo que se traduz.....	22
1.3. A autonomia do tradutor.....	27
1.4. Tradução e transgressão: alguns conceitos.....	34
2. Transcrição e poesia	
2.1. Particularidades da tradução de poesia.....	41
2.2. Transcrição.....	44
3. Traduzir poesia com diferentes meios	
3.1. Traduzir com os meios do seu tempo.....	59
3.2. A tradução intersemiótica.....	65
3.3. Subsídios para um estudo da transcrição através de diferentes mídias.....	71

### **SEGUNDA PARTE: descrição e análise de casos práticos**

Introdução à segunda parte.....	89
1. Transcriando poesia com vídeo	
1.1. Tarkovski Travelling.....	95
1.2. O Anti-Eisenstein.....	101
2. Transcriando poesia com animação digital	
2.1. Poubelle.....	111
2.2. Sim / Oui.....	118

3. Transcriando poesia com recursos eletrônicos de áudio	
3.1. Leve.....	125
3.2. Sim / Oui.....	130
3.3. Poubelle.....	133
4. Transcriando poesia com nanotecnologia	
4.1. Nanotecnologia e nanoescrita.....	139
4.2. Infinitozinho.....	142
Conclusões.....	151
Bibliografia.....	161
Anexos	
Lista de anexos.....	169

## Introdução

Esta pesquisa teve seu início, de certo modo, em um trabalho de conclusão de curso de graduação realizado doze anos atrás, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. Na ocasião analisei, sob orientação da Profa. Dra. Christa Berger, o kit multimídia de poesia Nome, de Arnaldo Antunes<sup>1</sup>, escolha que destoou dos objetos de estudo normalmente abordados em conclusão de curso de jornalismo. Mas isso se justificava, à medida que sempre desenvolvi, paralelamente ao curso, trabalhos com arte. Em 1999 me mudei para Campinas, com o propósito de cursar disciplinas de pós-graduação no Instituto de Artes da UNICAMP. Durante uma conversa com o Prof. Dr. Ivan Santo Barbosa me foi apresentada a teoria da tradução intersemiótica, desenvolvida por Julio Plaza. Essa teoria, que se ocupa da tradução de obras artísticas através de diferentes mídias, serviu perfeitamente para o propósito que eu tinha em vista para a pesquisa de mestrado em Multimeios. Eu pretendia analisar poemas eletrônicos do kit Nome que eram “versões” de poemas já publicados em livros de Antunes. Além desses, acabaram sendo analisadas posteriormente na dissertação outras traduções de poemas para mídias eletrônicas, realizadas por Augusto de Campos, Julio Plaza, Décio Pignatari, Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo.

A pesquisa de mestrado me aproximou mais de um conjunto de autores que eu havia descoberto durante a graduação, entre eles Roman Jakobson, Haroldo de Campos e Charles Sanders Peirce, utilizados por Plaza para conceber sua teoria. Nela o autor classifica a tradução intersemiótica em três tipos: transposição, transcodificação e transcrição. Dessas, a terceira chamou-me particularmente a atenção, pelo modo como abre espaço para a liberdade criativa do tradutor, que acrescenta novidades ao contexto da obra original. Entender melhor as características da transcrição, e sua atuação nos limites daquilo que pode ser concebido como “tradução”, passou a ser uma curiosidade após o término da dissertação.

---

<sup>1</sup> Com co-autoria de Celia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau.

Alguns questionamentos motivavam continuidade para a pesquisa, apontando para um campo conceitual onde os termos não parecem bem definidos, e variam de acordo com quem os utiliza, ou com a situação apresentada. Estudar a fundo o conceito de transcrição, tentando entender suas dimensões, sobretudo no que diz respeito à autonomia do tradutor, começou a transformar-se numa proposta sedutora para uma pesquisa de doutorado. As principais questões eram: o que ocorre, em termos teóricos e práticos, quando se gera uma nova obra a partir de outra anterior, num exercício de transcrição? Essa operação, que normalmente é marcada pelas transgressões de quem traduz, ainda pode ser definida como uma “tradução”? Existe “tradução” através de diferentes mídias, ou o uso do termo é apenas uma metáfora da tradução entre diferentes línguas? Quais as teorias, autores e conceitos mais adequados para tentar entender a transcrição de poesia através de diferentes mídias? Como se trabalha, na prática, com a inserção de novidades numa obra original, utilizando outra mídia? Quais os principais desafios e dificuldades de realizar esse tipo de operação, atualmente? Além disso, apresentava-se como prioritário naquele momento buscar situar a transcrição em relação a outros estudos, externos à teoria semiótica de Peirce, usada como principal referência por Plaza, que requer, para qualquer tipo de compreensão, um repertório muito específico.

A utilização de meios eletrônicos e digitais é um fator marcante na produção de poesia contemporaneamente, e as questões que suscita têm sido tema de inúmeras indagações. No conjunto de esforços com a finalidade de fomentar essas iniciativas e abrir novas trajetórias de reflexão, achamos que uma pesquisa que se aprofundasse no estudo e na prática da transcrição de poesia através de diferentes mídias poderia tornar-se um dispositivo útil. Essa pesquisa poderia colaborar também com a reflexão sobre as diferentes possibilidades de trânsito de poemas de um meio para outro, fornecendo subsídios para a análise das relações entre uma obra original e sua reconstrução em outra mídia. A finalidade não seria tentar afirmar algum modo correto ou ideal de traduzir; muito pelo contrário, o mais importante parecia ser exercitar todos os tipos possíveis de tradução e saber utilizá-los de modo lúcido, aliando a reflexão crítica à experiência prática.

A tese surgiu, portanto, como um desdobramento da dissertação, que de certa forma, já era continuidade de uma pesquisa anterior. Sua abrangência é teórica e prática,

pois experimenta o conteúdo das reflexões através da realização de transcrições de poesia. Divide-se em duas partes, sendo a primeira predominantemente teórica, e a segunda onde constam as análises dos casos práticos. O viés teórico inicia abordando a bibliografia sobre tradução, enfocando-se nos conceitos relativos à autonomia criativa do tradutor. A relativa escassez de discussões específicas em torno do conceito de “transcrição”, que é o foco principal deste trabalho, levou-nos a resgatar o ambiente onde este conceito foi elaborado, ou seja, o campo da tradução. Somente abordando os estudos sobre tradução e, sobretudo, as questões relativas à autonomia do tradutor, parece ser possível introduzir o conceito de transcrição.

Em seguida, o trabalho concentra-se na análise do material bibliográfico que aborda especificamente esse conceito, inicialmente situando-o no contexto da tradução em geral para depois inseri-lo no âmbito da tradução de poesia e, enfim, no da tradução entre diferentes mídias. Esse percurso promoveu um cruzamento inédito de autores oriundos de diferentes áreas, como as teorias da tradução, os estudos culturalistas da linguagem, estudos de literatura comparada, tradução intersemiótica e estudos interartes.

No viés prático realizamos transcrições de poemas para meios eletrônicos, cujos resultados serão descritos e analisados, visando estabelecer diálogos com as idéias abordadas no plano teórico. Tendo realizado no mestrado um exercício exclusivamente teórico, mesmo que, simultaneamente, sempre tenha dado continuidade às atividades de criação com poesia, música e arte multimídia, vi neste trabalho a possibilidade de unir a pesquisa de cunho teórico com realizações práticas, estabelecendo um contato onde as duas se complementem. Poemas que criei, obras que li, trabalhos artísticos dos quais participo, todos começaram a ser vistos pelo prisma da transcrição. A ansiedade por vestir poemas com “outras roupas” e fazê-los ressurgir em outros ambientes transformou-se num caminho aberto, repleto de atrativos e clamando por ser trilhado.

É imprescindível deixar clara, desde o início do trabalho, a diferença entre tentar repetir um poema em outro meio e reinventá-lo nele, e que o que diferencia os dois é o acréscimo de novas informações à obra original. Desse modo, traduzir em outros suportes técnicos não é satisfazer-se em emoldurar a obra num novo formato. A finalidade deste trabalho é propor estratégias de tradução que tomem obras originais como fontes de

inspiração para novos saltos criativos, abrindo mão do compromisso de imitá-las, uma vez que essas impulsionaram novos vôos, sem amarras. A incorporação dessa perspectiva influenciou fortemente minha produção artística, gerando a expectativa de experimentar pessoalmente a transcrição como um método criativo, aplicado a diferentes linguagens.

O procedimento de criar obras a partir de sugestões proporcionadas por outras, buscando com cuidado não extingui-las na criação e, ao mesmo tempo, valorizando a autonomia do transcriador, passou a ser um projeto ao qual me entreguei prazerosamente. As mídias escolhidas para realizar as transcrições foram o vídeo, a animação computadorizada, as técnicas digitais de gravação e tratamento sonoro e a nanoescrita. O acesso aos meios e sua operacionalidade foram critérios determinantes para a escolha dos mesmos. Foi utilizada uma razoável variedade de mídias nas transcrições realizadas, com o intuito de construir uma amostragem pertinente com a diversidade das mídias eletrônicas e seus recursos na atualidade.

Em alguns casos, elaborei por conta própria todas as etapas de produção das transcrições, como nos videoartes Tarkovski Travelling e O Anti-Eisenstein. Já em outros, tive o prazer de dividir as transcrições com parceiros, como o Prof. Dr. Fábio Oliveira Nunes, responsável pelas animações de Poubelle e Sim / Oui (esta com a participação de Soraya Braz). Também deve ser destacada a participação dos companheiros do coletivo Olho Caligari (Marcel Rocha, Julio Oliveira, Denis Koishi e Marco Scarassatti), junto com os quais gravei as transcrições sonoras de Poubelle, Leve e Sim / Oui, e dos parceiros do Laboratório Nacional de Luz Síncrotron, Prof. Dr. Daniel Ugarte e Luiz Tizei, que atuaram no planejamento e desenvolvimento do nanopoesma Infinitozinho.

A escolha definitiva dos poemas para as transcrições dependeu bastante das possibilidades e oportunidades de transcriá-los, que foram apresentando-se durante o período da pesquisa. No início do planejamento de cada transcrição, procurava-se averiguar se o uso do meio proposto para a mesma era viável tecnicamente ou não, e se o poema original suscitava possíveis correspondências com as características desse meio, o que era indispensável para o desenvolvimento do processo. Os poemas selecionados foram: 1) haicais da série Viagem à terra natal, de Paulo Franchetti, que originaram o videoarte Tarkovski Travelling; 2) um trecho do livro-poema Catatau, de Paulo Leminski, que

originou o videoarte O Anti-Eisenstein; 3) o poema visual Poubelle, de minha autoria, baseado em Luxo, de Augusto de Campos, que originou o poema digital Poubelle; 4) o poema visual Sim / Oui, de minha autoria, igualmente transcrito em animação digital 5) os poemas Poubelle, Sim / Oui e Leve, de minha autoria, que foram transcritos na linguagem sonora digital; 6) o poema-instalação Infinitozinho, de Arnaldo Antunes, transcrito com uso da nanoescrita.

# PRIMEIRA PARTE

*Transcrição, poesia e mídias.*

## **CAPÍTULO 1**

### ***FIDELIDADE E DESVIO NA TRADUÇÃO***

## 1.1. O tradutor e seu ofício

Um clássico sobre tradução, *A Tarefa do Tradutor*, ensaio escrito por Walter Benjamin para servir de prefácio à sua tradução de poemas de Charles Baudelaire, parece propício para constituir-se como ponto de partida para situar o debate acerca do assunto. Considerado por muitos um texto complexo e obscuro, apresenta um ponto de vista filosófico idealista e platônico, influenciado diretamente pela tese de doutorado de Benjamin sobre romantismo alemão, apresentada dois anos antes. O ensaio situa a prática da tradução como a busca por algo enigmático, misterioso e oculto nas línguas, que proporciona o encontro com aquilo que não é dito, não é comunicado nos enunciados, com uma essência metafísica e transcendente. A tradução estabelece um canal para o contato com uma instância além da linguagem. O trecho do ensaio, selecionado a seguir, ilustra um pouco o teor das posições do autor:

Aquelas traduções que escolhem para si o papel de intermediário, que em nome doutro transmite ou comunica, não conseguem transmitir senão a comunicação, ou seja, o inessencial. É esta uma das características por que se reconhece uma má tradução. Não será então aquilo que para além da comunicação existe numa poesia – e até o mau tradutor concede que aqui se situa o essencial – o que geralmente se cognomina de inapreensível, misterioso e “poético”? (*Op. Cit.*, p. 38)

O percurso obscuro proposto por Benjamin para interpretar a tradução foi retomado por outros autores, e seu caráter enigmático rendeu ensaios com análises e interpretações (Jacques Derrida, Paul De Mann, Haroldo de Campos, entre outros), de modo que, por sua natureza, pode ser considerado bastante “aberto” a diferentes leituras. Mas seus aspectos metafísicos e enigmáticos devem ser considerados uma premissa por quem busca compreendê-lo. Suzana Lages, no artigo recente intitulado *Babel Revisitada: Reler e Re-traduzir A Tarefa do Tradutor*, chegou a caracterizá-lo como “irritantemente enigmático”, uma vez que, no lugar de informar o leitor sobre os procedimentos utilizados pelo tradutor para superar as dificuldades em transpor para a língua alemã a poesia de

Baudelaire, não cita sequer um verso traduzido, ocupando-se unicamente de “sustentar sua paradoxal concepção de tradução, em que o enigma e a obscuridade têm um papel central”. Ainda nas palavras da autora, “Benjamin bate-se contra toda e qualquer finalidade comunicativa da tradução do texto literário, pois identifica o elemento propriamente literário, poético com aquilo que vai além do plano da comunicação empírica e que se liga a algo misterioso”. (*Ibid.*, p. 38)

Esse mistério reside, sobretudo, no encontro com aquilo que Benjamin chamou no ensaio de “Língua pura”, ou “Pura linguagem”, dependendo da tradução para o português. Seria um “domínio predestinado e inacessível onde as línguas se reconciliam e atingem toda a sua plenitude”, (*Ibid.*, p. 41) um lugar que conteria os alicerces de todas as línguas, algo como uma língua absoluta e verdadeira, superior a todas e que a todas contém. Todas as línguas apontam para a “Língua pura”, ou, segundo Benjamin, “aquilo que se representa ou procura representar no advir das línguas será a própria essência da Língua pura”. (p. 42) Ela conteria a chave para os mistérios de toda a comunicação:

Nesta Língua pura – que já nada pretende exprimir e que já nada exprime, e que pelo contrário é como que a palavra inexpressiva e criadora que é o conteúdo em todas as línguas – reúne-se finalmente toda a comunicação, todo o significado, e toda a intenção num nível em que já não se diferenciam ou distinguem uns dos outros. (*Op. Cit.*, p. 42)

A “Língua da verdade” conserva, silenciosamente, “sem tensões nem conflitos”, os mais antigos e profundos mistérios do pensamento, e a ela as diferentes línguas se referem. O exercício da tradução, por sua vez, transferindo significados através de diferentes línguas, expressa a relação mais íntima entre elas, revelando que as mesmas não são alheias entre si, mas pertencem a algo maior, que reverenciam cada vez que funcionam – a “Língua pura”, ponto de convergência entre todas. É importante observar que esta relação transcende os parentescos históricos entre as línguas, e se refere ao parentesco que elas possuem naquilo que pretendem exprimir: as mesmas coisas, as mesmas idéias. Para Benjamin:

(...) a afinidade das línguas, que se situa para além dos laços históricos, depende sobretudo do fato da totalidade de cada uma delas pretender o mesmo que a outra, não conseguindo todavia alcançá-lo isoladamente, pelo que as línguas se complementam umas às outras quanto à totalidade das suas intenções, que aliás seriam apenas atingíveis pela língua pura. Enquanto que por um lado todos os elementos particulares das línguas estrangeiras – as palavras, as frases e as relações – se excluem reciprocamente, por outro lado as próprias línguas completam-se nas intenções comuns que pretendem alvejar. Apreender esta lei, que é um dos princípios básicos da filosofia das línguas, equivale a reconhecer-se, em termos da “intenção”, a diferença que separa o “conteúdo” e o “modo-de-querer-dizer”. (*Op. Cit.*, pp. 39-40)

Benjamin (*Ibid.*, p. 41) cita as sagradas escrituras judaicas como exemplo da manifestação da “Língua pura”, e usa igualmente uma imagem dessa tradição religiosa para ilustrar o modo como se dão as relações entre as diferentes línguas no contexto de uma língua maior. Essa imagem é a do vaso quebrado, uma imagem cabalística. Para o autor, se quisermos juntar novamente os cacos de um vaso quebrado, “estes têm de corresponder uns aos outros, sem serem todavia necessariamente iguais quanto às suas ínfimas particularidades”. Do mesmo modo, a tradução, ao invés de imitar o original para se aproximar dele, deve “insinuar-se com amor nas mais ínfimas particularidades tanto dos modos do ‘querer dizer’ original como na sua própria língua”, para juntá-las como se fossem cacos do vaso quebrado, para que “depois de as juntar elas nos deixem reconhecer uma Língua mais ampla que as abranja a ambas.” O modo de “querer dizer” é o que reconcilia as diferentes línguas, que tomadas em trechos isolados (frases, versos, sentenças, etc.), nunca se harmonizam entre si. O tradutor deve perceber isso e entender a diferença substancial na estrutura das línguas para identificar a “Língua pura” que as conecta.

É importante observar também aquilo que Benjamin chama de “traduzibilidade” de uma obra. (*Ibid.*, p. 38) Para ele, a tradução é, antes de mais nada, uma forma, inspirada em outra forma anterior, que por sua vez, possuía em sua organização formal uma lei que determinava o quanto ela era traduzível. Sendo assim, as obras possuem diferentes naturezas, algumas mais propícias e outras menos, para a tradução. Todas contêm, em suas entrelinhas, suas “traduções virtuais”, em graus variados. Pode ocorrer da obra possuir uma natureza muito propícia à tradução, de sua forma “exigir” e “reclamar” uma tradução. Para

Benjamin, esta traduzibilidade é o que conecta a tradução e o original, como explica no trecho que segue:

O fato da traduzibilidade ser própria de certas obras não significa que a sua tradução lhes seja necessária e essencial mas sim que um determinado significado, existente na essência do original, se expressa através da sua traduzibilidade. É evidente que uma tradução, por muito boa que seja, nunca consegue afetar ou mesmo ter um significado positivo para o original. Ela mantém no entanto com o original uma estreita conexão através da traduzibilidade. E esta conexão é tanto mais estreita e íntima por não afetar o original, podendo ser denominada como conexão natural, ou mesmo, num sentido mais rigoroso, como relação vital. (*Op. Cit.* p. 38)

A tarefa do tradutor seria captar a essência da obra original através de sua traduzibilidade e integrá-la a uma “Língua” única e verdadeira. A tradução, para Benjamin, deve apenas tocar de leve o original, e somente num ponto infinitamente pequeno do seu significado, para em seguida continuar o seu próprio caminho. O autor alemão cita diferenças fundamentais entre os propósitos do autor do original e da tradução, considerando o primeiro (original) ingênuo e primário, enquanto a segunda norteia-se por uma intenção já derivada.<sup>2</sup> Porém, ao contrário do que ocorre com a obra original, a tradução não se encontra situada no centro da “floresta da língua”, mas fora desta, e sem entrar nela, a tradução invoca-a para um lugar onde um “eco”, através da própria “ressonância da obra”, pode ser transmitido a uma língua estranha. (*Ibid.*, p. 42)

---

<sup>2</sup>Benjamin aponta as atividades do autor e do tradutor como intrinsecamente diferentes e incomparáveis, e lembra que a história não confirma o preconceito corrente que diz que “o tradutor de importância é por necessidade um grande poeta, e o poeta insignificante um mau tradutor.” (1979, p. 40) A querela que compara a importância dos autores e tradutores é abordada recorrentemente na bibliografia sobre tradução. Suzana Lages (2002, pp. 68-70) observa o extremismo das opiniões que dividem a questão: “as visões tradicionais do tradutor e da tradução tendem a oscilar da impotência mais resignada a um ideal de onipotência sobre-humana”. Algumas correntes do pensamento teórico e de realizações práticas de tradução acreditam que este exercício deva buscar a fidelidade máxima ao sentido literal expresso no original, visto que o tradutor tem esta dívida para com a verdade do autor. Defendem, como diz Lages, que “o tradutor não deveria ‘aparecer’, deixar marcas suas no texto traduzido, devendo procurar neutralizar ao máximo sua operação sobre o texto original, o qual é definido *a priori* como superior.” Essa noção, continua a autora, é proveniente de uma visão que considera o texto original “um produto acabado, fechado, imutável, completamente imune às vicissitudes histórico-temporais a que está exposto todo o produto da cultura humana.” (*Ibid.*, p. 70) É um modelo altamente idealizado, que gera uma sensação de inferioridade diante do original, inapreensível em sua totalidade lingüística, histórica e subjetiva. Exaltando a unicidade do original, portanto, esta visão acaba gerando a desvalorização da tradução e conseqüentemente, da própria tarefa do tradutor. Daí decorre o complexo de inferioridade do tradutor que Lages irá analisar detalhadamente em seu livro. (2002)

Por causa da “Língua pura” o tradutor é capaz de remover e demolir as “velharias obsoletas” da sua língua e “alarga-lhe as fronteiras”, fazendo com que sua língua cresça e se renove a partir da tradução. Benjamin considerava um equívoco dos tradutores alemães da época tentar germanizar o sânscrito, o grego, o inglês e outras línguas, ao passo que deveriam “sanskritizar, grecizar e anglicizar o alemão”, aproveitando a oportunidade da tradução para conferir dinamismo à sua língua. (*Ibid.*, p. 39) Ele argumenta que essas línguas “possuem um respeito muito maior diante dos próprios usos lingüísticos do que diante do espírito da obra estrangeira”, e o erro fundamental do tradutor pode ser querer conservar em estado permanente a sua própria língua, ao invés de “deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira”. (p. 39) O filósofo Jacques Derrida observa que, na visão de Benjamin, é como se cada língua estivesse atrofiada em sua solidão, magra e parada em seu crescimento, enferma. Mas graças à tradução, mais precisamente à “suplementaridade lingüística” pela qual uma língua dá harmoniosamente a outra o que lhe falta, as línguas se cruzam e têm seu crescimento e desenvolvimento assegurado. (2002, p. 67)

Comentando o ensaio de Benjamin, Haroldo de Campos (1987, p. 67) define que, de acordo com as idéias do autor, a tradução seria “o momento paradisíaco da ‘verdade’ das línguas, de sua transparência na plenitude de uma redenta linguagem universal, quando a tradução se ultimaria como inscrição interlinear, absolutizada na revelação da língua sagrada.” Para Haroldo de Campos (*Ibid.*, p. 67) o papel do tradutor, de acordo com Benjamin, é bem maior do que reivindicar sua liberdade na tradução; é um papel de resgate. O tradutor tem que operar um “desocultamento”, uma “remissão”, no “sentido salvífico da palavra” que Benjamin utiliza, para expor o “modo de representação, de ‘encenação’, o modo de intencionar, o modo de significar do original”. Como exemplificou o autor alemão, “em *brot* e *pain* o conteúdo é de fato o mesmo, mas o “modo” de pretender expressá-lo é já diferente”. (1979, p.40) Este “modo de significar” não é o “significado” da obra, seu conteúdo denotativo, mas a sua “forma significante”, as intenções ocultas em seu modo de dizer. O exercício da tradução revela, portanto, a

“Língua pura”, que está por detrás das línguas e contém a intenção de tudo o que quer ser dito.<sup>3</sup>

A questão da vida da obra e de sua sobrevivência através da tradução é outro ponto marcante no ensaio de Benjamin:

Não é metafórica mas sim literalmente que se deve entender a vida e sobrevivência de uma obra de arte. Já mesmo nos tempos do pensamento mais acanhado e primitivo se suspeitava que se não devia atribuir vida apenas a seres e corpos orgânicos. (...) Só se faz inteira justiça a este conceito de Vida quando se reconhece a sua existência em tudo aquilo que dá origem à história e que não se limita a ser simplesmente o palco onde esta é representada. (...) A história mostra-nos como as grandes obras de arte descenderam das suas fontes, deixa-nos ver como estas adquiriram a sua forma durante a vida do artista, e revela-nos o período fundamentalmente eterno da sua sobrevivência através das gerações vindouras, dando-se a esta última fase, quando ela de fato se verifica, o nome da glória. (1979, p. 38)

Benjamin acreditava, ao contrário de muitos autores da época, que as traduções eram bem mais do que “meras intermediárias” que “só surgem quando uma obra atingiu a época da sua glória”. (1979, p. 39) O original deve a sua sobrevivência, ou permanência na história, à tradução, visto que “a vida da obra original chega até as traduções constantemente renovada e com um desenvolvimento cada vez mais amplo e recente.” (p. 39) O autor diz que a tradução acende a “eterna flama da sobrevivência da obra original” para o “fogo infinito do renascer das línguas”. (p. 40) Em outro ponto do ensaio, volta a destacar que a tradução, muito mais do que transmitir o conteúdo do original, faz com que ele renasça de novo, em diferentes aspectos.

---

<sup>3</sup>É interessante observar como Jacques Derrida aponta a diversidade de significados da palavra “tarefa”, que intitula o ensaio de Benjamin. Esses significados podem trazer outras dimensões de compreensão do texto; são eles: “dever, dívida, taxa, contribuição, imposto, despesa de herança e sucessão, nobre obrigação”. (2002, pp. 62-63) Todos colocam o tradutor numa condição de dependência e débito, como se o autor do original também não fosse endividado, taxado, obrigado por outros textos de onde extraiu sua criação. Em outro trecho, Derrida volta a salientar que “o tradutor é endividado, ele se apresenta como tradutor na situação da dívida; e sua tarefa é de devolver o que devia ter sido dado.” (*Ibid.*, p. 27) A visão desconstrutivista do autor sobre a suposta dívida do tradutor propõe entender a questão de forma mais ampla: “o tradutor seria assim um receptor endividado, submetido ao dom e ao dado de um original? De forma alguma. Por diversas razões, entre as quais a que se segue: o elo ou a obrigação da dívida não passa entre um doador e um donatário, mas entre dois textos (duas ‘produções’ ou duas ‘criações’).” (*Ibid.*, pp. 62-63)

A leitura de Jacques Derrida para este antológico ensaio de Benjamin sobre o qual ora nos debruçamos é o tema central do livro *Torres de Babel*. Nele, o autor francês analisa o mito bíblico da torre de Babel à luz de *A Tarefa do Tradutor*. Parte da constatação de que Babel, antes de tudo, se trata de um nome próprio, um nome que não sabemos exatamente o que significa, senão através da figuração, da metáfora. O mito de Babel e das inadequações entre as línguas não forma uma figura em meio a outras, ela é “o mito da origem em si próprio”, a “metáfora da metáfora”, a “tradução da tradução”. (Derrida, 2002, p.11) O nome próprio Babel deveria permanecer intraduzível, denominando o inominável, ou seja, Deus, que é a origem da linguagem.<sup>4</sup> Mas em função de uma “confusão associativa” gerada num ambiente onde se falava uma língua única, passou-se a definir também Babel como uma palavra que significa “confusão”. (p.12) O poder de nomear pertencia exclusivamente a Deus, o criador da língua única, mas diante do sacrilégio humano de tentar tocar os céus com a torre, a penitência imposta pela cólera divina foi exatamente anular o dom das línguas, desunindo-as e dando margem, indiretamente, à tradução.

Segundo Derrida, antes do episódio de Babel a grande família semítica acabara de fundar seu império, e pretendia universalizá-lo, juntamente com sua língua. Esta pretensão levou à punição divina, “por terem querido assim se assegurar, por si mesmos, uma genealogia única e universal”. (*Ibid.*, p. 17) Diante desta constatação, o autor questiona se não se pode falar de um ciúme de Deus, um ressentimento “contra esse nome e esse lábio únicos dos homens”, que o levou a impor seu nome de Pai. (p.18) Essa violenta imposição gerou a desconstrução da torre e da língua universal, trazendo confusão e a conseqüente dispersão da genealogia. Com esse gesto, Deus impôs e interdisse ao mesmo tempo a necessidade da tarefa impossível da tradução. A maldição contra o “imperialismo lingüístico” dos semitas destinou os homens ao fardo da tradução, com sua impossibilidade. Se, por um lado, Deus livrou o restante do mundo de ser submetido ao império de uma nação particular, limitou a própria universalidade com a univocidade impossível das línguas.

---

<sup>4</sup>Apoiado em Voltaire, Derrida constata que Ba significa pai em línguas orientais, e Bel significa Deus. Desse modo, podemos perceber quase uma redundância, ou reiteração do nome em torno da figura divina. (*Op. Cit.*, p.13)

Derrida vê como problemática a tradução de A tarefa do tradutor, se não for vista sob a ótica de uma obra que funciona ela mesma como “a assinatura de uma espécie de nome próprio destinada a assegurar sua sobrevida como obra”. (*Ibid.*, p. 35) A leitura de Derrida para o ensaio de Benjamin considera que o autor alemão vê na tradução a criação de um contrato especial: “no seu sentido quase transcendental, seria o contrato ele mesmo, o contrato absoluto, a forma-contrato do contrato, o que permite a um contrato ser o que ele é.” (p. 43) Esse contrato expõe as relações mais íntimas existentes entre as línguas, todas as suas afinidades, no sentido de representarem algo possível dentro da essência da “Linguagem pura”, segundo Derrida:

A tradução é transposição poética (*Umdichtung*). O que ela libera, a “linguagem pura”, nós teremos que interrogar a essência disso. Mas notemos por enquanto que essa liberação supõe ela mesma uma liberdade do tradutor, que ela mesma não é mais do que uma relação com essa “linguagem pura”; e a libertação que ela opera, eventualmente transgredindo os limites da língua traduzante, por sua vez transformando-a, deve estender, ampliar, fazer crescer a linguagem.” (*Op. Cit.* p. 47)

Em seguida, Derrida resgata no ensaio original o ponto que compara o contrato da tradução ao contrato de casamento. A tradução esposa o original como dois fragmentos que se juntam, e essa junção, no seio da “Língua” maior, verdadeira e absoluta, gera um crescimento, um aumento e uma sobrevida para as obras e as próprias línguas, que se alteram a partir desse contato. “É o que chamei o contrato de tradução: himineu ou contrato de casamento com promessa de inventar um filho cuja semente dará lugar à história e ao crescimento.” E completa: “Benjamin o diz, na tradução o original cresce”. (*Ibid.*, p. 50) É como se cada língua estivesse “atrofiada na sua solidão, magra, parada no seu crescimento, enferma”, e graças à tradução, e mais especificamente à “suplementaridade linguística pela qual uma língua dá a outra o que lhe falta” através da tradução, que está seguro o “santo crescimento das línguas”, até o fim messiânico da história. (p. 67)

O contato dos “corpos” dos noivos no contrato da tradução, entretanto, é apenas fugidio, ou “fugitivo”, conforme a tradução da obra de Benjamin. Os dois se tocam levemente em um ponto infinitamente pequeno do sentido, onde as línguas afloram. Derrida

(*Ibid.*, p. 48) analisa esse contato e questiona sobre o que pode ser o ponto infinitamente pequeno do sentido ao qual Benjamin se refere, e em que medida é possível avaliá-lo:

Acompanhemos esse movimento de amor, o gesto desse amante (*liebend*) que trabalha na tradução. Ele 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. Ele estende o corpo das línguas, ele coloca a língua em expansão simbólica; e simbólica aqui quer dizer que, quão pouco de restituição haja a cumprir, o maior, o novo conjunto mais vasto deve ainda reconstituir alguma coisa. Não é talvez um todo, mas é um conjunto cuja abertura não deve contradizer a unidade. (...) Se o crescimento da linguagem deve também reconstituir sem representar, se aí está o símbolo, pode a tradução aspirar à verdade? Verdade, será esse ainda o nome do que faz a lei para uma tradução? (*Op. Cit.*, p.50)

Esse ponto infinitamente pequeno constitui-se, ainda na leitura de Derrida (*Ibid.*, p. 57), o “limite da tradução”. Nele o “intraduzível puro” e o “traduzível puro” se encontram, e se concretiza a “verdade”. Derrida observa que a palavra “verdade” aparece diversas vezes no ensaio de Benjamin, e esclarece que não se trata da verdade como fidelidade em relação ao original, o que seria muito óbvio, tampouco de uma adequação da língua ao sentido ou à realidade. A verdade, no contexto de Benjamin, constitui-se em si própria, mais um enigma do ensaio. O filósofo francês diz que “a verdade seria de preferência a linguagem pura na qual o sentido e a letra não se dissociam mais.” A tradução, ainda segundo Derrida, traz consigo uma promessa de reconciliação das línguas, uma promessa simbólica se cumpre cada vez que duas línguas se casam como parte de um todo maior, uma “Língua suprema”, ou o “ser-língua da língua” que é verdadeira à medida que se refere a si mesma, e nela cada língua natural tenta construir seus significados.

Obra recente com referências marcantes ao ensaio *A tarefa do tradutor*, o livro *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*, de Suzana Lages, trabalha com a noção de que a impossibilidade da tradução é o grande fantasma que assombra a história e a teoria da tradução. Esta coloca o tradutor em um permanente estado melancólico, a partir da triste consciência de sua incapacidade de resgatar algo do original que ficou para trás com a tradução. A constatação da não-coincidência entre as línguas acarreta o reconhecimento da impossibilidade de se traduzir de uma língua para a outra sem que ocorram perdas. Dessa

sensação de perda, por sua vez, decorre uma sensação de impotência, e conseqüentemente, a melancolia.

A autora descreve que, para a psicanálise contemporânea, o termo melancolia significa um estado psíquico tendencialmente patológico, onde o sujeito alterna momentos de profunda tristeza, com enorme empobrecimento e desvalorização do ego, e momentos de muito entusiasmo, nos quais o ego recompõe sua imagem, apresentando um excesso de autoconfiança (fase maníaca). Lages aproxima a melancolia da tradução, afirmando que a história da tradução e dos tradutores que chegou até nós através dos estudos de tradução pode ser descrita como uma história de rebaixamento e desvalorização do ego de quem traduz. Por outro lado, existe uma exigência exagerada de que o tradutor tenha “capacidades sobre-humanas”, no que diz respeito a conhecimentos culturais e lingüísticos. Os dois pólos extremos representam bem a característica melancólica.

Segundo Lages (*Op. Cit.*, p. 30), a impossibilidade de traduzir tem sido interpretada pelos estudos de tradução, na maioria das vezes, como um fator negativo, como um “entrave à reflexão”, algo que empobrece o tema e desprestigia o tradutor. Trata-se, para a autora, de um preconceito que ofusca o que poderia ser “um ponto a partir do qual questionar a natureza da linguagem e do pensamento humano.” O que pode ter sido interpretado pejorativamente pelas teorias é, na concepção de Lages, um sentimento que habita todo o tradutor. A consciência de sua existência não reduz a condição do tradutor que com ele convive. Seu recalque é um objeto perdido, mas sua práxis não deixa de fazer sentido sem alcançá-lo. Entretanto, a idealização da tradução idêntica ao original é uma marca que persiste no cenário ambíguo de seu inconsciente.

A figura do tradutor melancólico demonstra a incorporação do recalque, a partir da constatação de sua impotência diante do objeto inalcançável. Como salienta a autora, a tradução é uma atividade de renúncia, onde o tradutor abdica de traduzir “tudo o que se encontra potencialmente no original”, e se habitua a conviver com uma incompletude que é própria da condição da linguagem e do traduzir. Ela considera inerente ao tradutor saber conviver com a diversidade na estruturação de significados das diferentes línguas, “pela qual certos conteúdos de uma língua correspondem apenas parcialmente aos conteúdos de outra língua.” (*Ibid.*, p. 66)

Analisando estudos contemporâneos sobre tradução sob a perspectiva melancólica, Lages constata que a recorrente contabilização de perdas e ganhos usada para analisar processos de tradução também reforça nitidamente a tese da melancolia. Nela, normalmente, as perdas são consideradas “irrecuperáveis” e os ganhos, apenas “compensações limitadas”, o que reflete mais uma vez uma inclinação pejorativa, uma preferência pelo negativo, típico da melancolia. Em outro extremo, alguns estudos mostram um movimento de reação à angústia melancólica, que tenta sair do círculo vicioso da contabilidade de perdas e ganhos até chegar à concepção da atividade do tradutor como uma “atividade autônoma”. Essa atitude representaria o lado “maníaco” da tradução, a parte violenta e entusiasmada que busca romper triunfalmente com o original, usando a criação e buscando sua própria originalidade. A autora salienta que essa “mania” não deve ser interpretada negativamente, pois faz parte da melancolia como um todo, é a sua face alegre, vital e extrovertida. (*Ibid.*, pp. 72-73)

Observando A Tarefa do Tradutor sob os aspectos da melancolia, e comparando-a a Torres de Babel, de Derrida, Lages realiza uma distinção substanciada nas características históricas que cercam a visão moderna e pós-moderna. A segunda teria conseguido superar a perda que a primeira não soube renunciar:

O ensaio benjaminiano sobre a tradução constitui, assim, uma referência fundamental para um tipo de reflexão que parte da aceitação da perda, secularmente pranteada, de uma origem estável e da impossibilidade de se entender a tradução em termos de uma recuperação racional de significados. Segundo Rosemary Arrojo, essa aceitação da impossibilidade de se resgatar uma suposta origem perdida constitui a própria condição de possibilidade de um pensamento “pós-moderno”, enquanto a melancolia derivada de uma perda não adequadamente elaborada, isto é, a perda de um objeto a que não se consegue renunciar, caracteriza o “moderno”. Nesse sentido, sendo a tradução uma questão central para autores reconhecidamente “pós-modernos”, como Derrida, ela deveria se constituir também como uma forma de assimilação e superação do moderno naquilo que tem de mais melancólico: a perda. Toda renúncia (em alemão, a palavra *Aufgabe* pode significar tarefa e renúncia (...)) implica a perda de algo, perda que se pode reconhecer, mas que permanece irre recuperável. (*Op. Cit.*, p. 169)

A posição “pós-moderna” em relação ao ofício do tradutor renuncia, portanto, a busca pela identidade com o original, conformando-se com a perda da suposta originalidade na tradução. Isso se tornou pressuposto para constituir um novo ponto de partida para a tarefa da tradução, no qual o tradutor irá tirar de seus ombros o peso da dívida eterna, da maldição ancestral de Babel. Teremos assim, um tradutor menos oprimido, sobre o qual não repousam expectativas sobre-humanas que poderiam vir lhe atormentar. Fica para trás a melancolia moderna e a angústia do inalcançável, e instaura-se o lado eufórico da bipolaridade melancólica, que questiona e viola a originalidade.

Se é impossível transpor a barreira das línguas, a atitude maníaca (pós-moderna) tenta maneiras criativas de contorná-la. O conformismo moderno cede lugar a uma postura ativa do tradutor, outro modo de se postar ante as dificuldades de sua tarefa, onde ele partirá em busca de sua autonomia, sua própria originalidade e estilo.<sup>5</sup>

## **1.2. Aquilo que se traduz**

Continuaremos compondo o panorama acerca da tradução acrescentando-lhe outras referências oriundas, sobretudo, do debate culturalista. Essas referências foram selecionadas principalmente da obra de Susan Bassnett e André Lefevere, dois dos principais autores culturalistas que abordam a tradução. A eles serão acrescidos outros, cujas perspectivas coincidem ou contribuem com sua visão. Pretendemos mostrar que, num processo de tradução, traduz-se junto com o texto fatores como ideologia, cultura, poder, tempo, entre outros.

No livro *Poética da Tradução*, Mário Laranjeira apresenta a definição etimológica de “traduzir”, e coloca alguns questionamentos a ela vinculados que despertam reflexões sobre o trânsito de conteúdos que ela promove. Segundo o autor, a palavra original latina “transducere” (*trans* + *ducere*) significa “levar através de”. A primeira série

---

<sup>5</sup>A “violenta” perspectiva pós-moderna sobre o ensaio de Benjamin está muito presente na leitura de Haroldo de Campos, que vê a tradução como “libertação”, “redenção” e “possibilidade aberta de recriação”, ao invés de concentrar sua abordagem nas perdas e no endividamento. (1987, pp. 71-72)

de perguntas por ele colocadas diante dessa definição é: “O que se leva? Informação? Emoção? Imagem? (...) De onde? Para onde? Mediante o quê?” Segundo o autor, “as respostas a estas últimas perguntas expandem o lugar da tradução, levam-no para além do lingüístico, situam-no em qualquer área da comunicação cultural em geral”. (1993, p. 15)

O fenômeno da tradução transcende a busca pela equivalência de um mesmo texto em duas línguas diferentes. Para Roman Jakobson, a tradução é uma atividade onipresente na formação de sentido através de signos. Observa o autor: “o significado de um signo lingüístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo”. (1971, p. 64) Tomando por base estudos de Charles Peirce, Jakobson afirma que qualquer decodificação feita pela mente diante de signos que se apresentem é um ato de tradução. O lingüista conclui que “nenhum espécime lingüístico pode ser interpretado pela ciência da linguagem sem uma tradução dos seus signos em outros signos pertencentes ao mesmo ou a outro sistema”. (p. 66) Ultrapassando o enfoque estritamente lingüístico, o autor ressalta fatores da tradução que transcendem a linguagem na expressão (metalingüísticos), e são permeados por outras manifestações culturais que a ela são acrescidas, sempre através de processos de tradução. Para ele:

Em sua função cognitiva, a linguagem depende muito pouco do sistema gramatical, porque a definição de nossa experiência está numa relação complementar com as operações metalingüísticas – o nível cognitivo da linguagem não só admite, mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução. (*Op. Cit.*, p. 70)

Todo ato de comunicação, ou seja, de transmissão de conteúdos, não é senão a tradução de uma mensagem em novas interpretações. Mas cada interpretação apresenta desvios e perdas em relação à mensagem anterior. Essas perdas inevitáveis não necessariamente comprometem a transmissão do conteúdo anterior em termos factuais, embora possam gerar nuances interpretativas. São características inerentes à tradução, independente da forma que ela ocorra. Quanto à tradução literária e poética, iremos perceber que a questão dos desvios em relação à obra original, e a impossibilidade de reconstruí-la em outro sistema, são as preocupações centrais de seus estudos.

A maioria dos estudos teóricos sobre tradução literária e poética realizados nos últimos anos busca visivelmente ultrapassar os questionamentos que vinham tradicionalmente sendo propostos sobre o tema, passando a valorizar mais o tradutor e seu trabalho, numa perspectiva denominada “ideológica” ou “culturalista”. Para essa perspectiva, o percurso de transferência promovido pela tradução se dá permeado por complexidades, frutos da tensão que se instaura a partir do momento em que o tradutor estabelece com o autor da obra original uma relação de disputa. Conforme Susan Bassnett (1998, p. 25), os debates recentes sobre tradução têm focado cada vez mais a exploração das relações entre o que é chamado convencionalmente de “tradução” e “original”. Esses debates são inevitavelmente ligados a questões que envolvem autoridade e poder, sobretudo no que diz respeito à atuação do tradutor como representante de uma cultura diferente daquela em que o original foi produzido.

O escritor Victor Hugo já observara que, quando se oferece uma tradução para uma determinada cultura, essa cultura irá olhar para a tradução quase sempre como um ato de violência contra si própria. Traduzir um escritor estrangeiro é acrescentar novidades a uma língua, mas esse “alargamento do horizonte” da língua não agrada quem habitualmente dele se aproveita, ao menos não no começo. Por isso, para Hugo, a primeira reação é de repulsa contra o idioma estrangeiro, e a cultura faz tudo o que pode para rejeitá-lo. Seu “gosto” é repugnante para ela. Suas “locuções não usuais”, suas “viradas de frase inesperadas”, sua “corrupção selvagem” dos hábitos da língua, parecem simular uma invasão. Segundo o autor, essa reação é muito compreensível, pois quem gostaria de pensar em infundir uma substância de outro povo em seu próprio sangue? (*Apud* Lefevere, 1992a, p. 18.)

Em consonância com a opinião de Victor Hugo, mas adequando-a a um tom mais compatível com a contemporaneidade, André Lefevere (1992a, p. 14) afirma que toda a tradução pode ser potencialmente ameaçadora, uma vez que confronta a “cultura de chegada” com outra, que possui seu modo de ver a vida e a sociedade. Portanto, os valores

presentes naquilo que é traduzido podem ser eventualmente interpretados como potencialmente subversivos, e precisam ser mantidos afastados.<sup>6</sup>

De todo modo, o estudo e a compreensão dos fatores culturais presentes no texto de partida, ou “original”, como sua época e seu contexto, são determinantes para a tradução. Como diz Lefevere, referindo-se à tradução literária, os textos não são escritos no vácuo: assim como a linguagem, a literatura preexiste a seus praticantes. Os escritores nascem numa certa cultura e numa certa época e herdam a linguagem dessa cultura, suas traduções literárias e poéticas, suas características materiais e conceituais, enfim, seu “universo de discurso”. O tradutor precisa captar esse universo e saber como lidar com ele no momento da tradução, para que a mesma não transforme o original em algo solto no tempo e no espaço. Lefevere faz questão, entretanto, de chamar a atenção para o fato de que os escritores não são meros receptores da cultura na qual escrevem, mas ao contrário, podem escrever sem os parâmetros ditados por ela, ou ainda tentar driblá-los ou ir além deles, uma vez que nem a poética ou a ideologia de uma cultura são monolíticas. Cabe ao tradutor perceber quando isso ocorre. (1992b, p. 86)

O autor lembra que, nos casos em que o texto original choca-se com a ideologia da cultura na qual sua tradução será inserida, os tradutores precisam adaptar o texto, o que normalmente acarreta sérias transformações, quando não são deixados de fora certos trechos. Cita também os casos em que algumas características do universo de discurso presentes no texto de partida são incompreensíveis na cultura de chegada, seja por não existirem similares, ou por adquirirem nessa significados diferentes do original. Em ambos os casos, o tradutor precisa substituir as características por outras análogas da cultura-alvo, ou tentar explicar ao leitor o universo do autor da melhor maneira possível, seja no prefácio da tradução, em notas de rodapé, etc. (1992b, p. 87) Para Lefevere, os tradutores têm que tomar decisões cada vez mais importantes nos níveis de ideologia, da poética e do universo do discurso, para conseguir transpor a cultura e a época do texto-fonte. Essas decisões, por

---

<sup>6</sup>Lauro Amorim observa que, para a tradição que pressupõe a possibilidade de traduções marcadas pela neutralidade, as traduções nem sempre acarretam alguma forma de violência. Nessa tradição, o autor é menos “visível”, tentando produzir traduções que dão ao leitor a impressão de estar lendo o próprio original. Mas logicamente, a suposta “invisibilidade” do tradutor que fundamenta essa tradição é algo absolutamente questionável. (2005, p. 35)

sua vez, estarão sempre abertas à crítica dos leitores, que subscrevem uma ideologia diferente e nem sempre estão satisfeitos com as estratégias que os tradutores escolheram para tornar os elementos do universo do discurso “inteligíveis ou mais fáceis de intuir”. (p.88) É indispensável, de todo modo, entender a posição do original na literatura da qual ele provém e em sua cultura, pois sem esse conhecimento torna-se impossível a construção das analogias necessárias para o processo de tradução.<sup>7</sup>

Alguns aspectos abordados nas reflexões de Friedrich Nietzsche sobre tradução também cabem ser apresentados. O autor considera que o mais difícil na tradução de uma linguagem para outra é traduzir o “tempo” de cada estilo, aquilo que está fundado “no caráter da raça”, ou falando de maneira fisiológica, em seu “metabolismo”. Fala de traduções bem resolvidas em termos de significado, mas que são “generalizações involuntárias” do original, que às vezes podem ser consideradas “falsificações”. Isso ocorre, ainda segundo Nietzsche, porque essas traduções falham ao traduzir o “tempo” do original, sem o qual todas as palavras e coisas dele se tornam perigosas. (2001, p. 183)

Captar as características do universo da cultura onde o texto original foi produzido, ou seu universo de discurso, nos parece ser um passo indispensável para uma tradução, por permitir evitar possíveis distorções não propositais em relação à obra de partida. É fundamental também conhecer o autor e saber como ele se inseriu ou se insere no universo da cultura em que vive. O autor traz para sua obra a tradução de seu diálogo com a cultura que convive, o tradutor deve entender isso e saber trabalhar essa abordagem em cada caso. Ao perceber os traços da cultura como parte daquilo que se traduz, abre-se um domínio mais amplo de percepção da obra pelo tradutor. Ao ler o universo que cerca o discurso e o amarra ao seu tempo, o tradutor prepara a obra para a tradução. É importante observar que cada tradutor irá ler esse universo a partir da ótica do seu próprio tempo. Teremos então, obras originais ressurgindo de diversas maneiras, a partir das culturas de

---

<sup>7</sup>Susan Bassnett (2003, p. 140) apresenta uma situação peculiarmente curiosa ao se referir a casos de tradução de textos pertencentes a um período muito remoto no tempo, quando não só os autores e seus contemporâneos já morreram, mas o significado e o contexto da obra também estão mortos. É o que acontece com a *écloga*, por exemplo, um gênero extinto onde é impossível a fidelidade à forma da estrutura original, se a língua de chegada não for colocada em destaque.

chegada em que ocorrem, ou em outros termos, a língua, cultura e época para a qual são traduzidas.

Lauro Amorim observa que as traduções são fatos culturais influenciados consideravelmente pelas normas vigentes na cultura de chegada. As omissões, acréscimos e atualizações, entre outros, são “opções tradutórias que teriam uma relação muito próxima com as normas ou tendências que influenciam a realização de uma tradução em uma determinada época, em uma certa cultura.” (2005, p. 63) Ao recriar as características do tempo da obra original na sua própria cultura, o tradutor reacende as disputas de poder entre as normas e valores da sua cultura e os da obra original, promovendo um conflito ideológico. Temos de lembrar que essa disputa pode ser violenta, e deixar marcas na língua e na cultura de chegada. Essas marcas fazem com que a língua não seja mais a mesma depois da tradução, o que coincide com a idéia presente em *A Tarefa do Tradutor*, de Walter Benjamin, na qual a tradução altera, modifica a língua de chegada, transformando-a e concedendo-lhe vida nova.

### **1.3. A autonomia do tradutor**

Mário Laranjeira descreve o percurso de uma tradução como uma “expedição às profundezas do texto alheio”, onde o tradutor rouba “a centelha viva do fogo sagrado”, que é a “significância” do original, e com ela acende o seu próprio facho, passando a ter um fogo “que é e não é o mesmo, como o poema traduzido é e não é o poema original”. (1993, pp. 124-125) O autor exemplifica a situação com o trecho de uma carta de Mário de Andrade para Hilke Kowsmann, que traduzira poemas seus para o alemão: “São pois poesias já agora tanto minhas como suas, pois as suas traduções que vivem por si têm valor próprio”, e completa alegando que uma tradução só adquire vida própria quando é fruto de um trabalho de produção do sujeito, e não “uma simples translação de estruturas semântico-sintáticas”. (p. 125) A tradução, portanto, carrega em si os traços autorais do tradutor, assim como o original leva as marcas de seu autor. Essa visão desloca o foco central da produção

do “primeiro” autor, e desfaz a hierarquia entre ele e seu tradutor, que é também um autor participante, responsável pela construção de traços originais e próprios.

Entre aceitar que o tradutor interfira no original como um novo autor, ou exigir que ele se esconda atrás do mesmo, existe um espaço de conflitos que merece ser analisado. Como questiona Francis Aubert, em *As (In) Fidelidades da Tradução*: “é cabível exigir do tradutor o seu próprio apagamento? Em que medida é aceitável o desvio do texto traduzido em relação ao original?” A diversidade cultural que o texto de partida e seu tradutor compõem deve ser apresentada no resultado do processo de tradução, pois não há motivos para encobri-la, como salienta, no trecho que segue, o mesmo autor: “admita a diversidade lingüística e cultural, sem as quais estaria prejudicada a própria razão de ser da tradução, até que ponto a diversidade constitui, efetivamente, um conjunto de ‘servidões’ impositivas?” (*Op. Cit.*, p. 8)

Aubert explica a produção de linguagem na tradução como um processo que envolve três tipos de mensagens: a mensagem pretendida, a mensagem virtual e a mensagem efetiva. A mensagem pretendida seria o que o emissor “quis dizer”, ou seja, a sua intenção comunicativa; a mensagem virtual são as possíveis leituras dela realizáveis, e a mensagem efetiva é aquela que se realiza na percepção do destinatário. (*Ibid.*, p. 73) O autor considera evidente que não se possa exigir fidelidade àquilo que é por definição inacessível, no caso, a mensagem pretendida do emissor original. Mesmo a mensagem virtual, só é acessível parcialmente, durante o processo de decodificação. A “matriz primária da fidelidade” será, portanto, a mensagem efetiva apreendida pelo tradutor como “um entre vários receptores do texto original”, a sua experiência individual é única, “não-reproduzível por inteiro nem mesmo pelo próprio receptor-tradutor, em outro momento ou sob outras condições de recepção.” (p.75)

Para Aubert (*Ibid.*, p. 76), a busca pela fidelidade cria no tradutor um ponto de equilíbrio entre a procura da identidade e a tendência à alteridade, sendo esse ponto mutável, que oscila a partir de três fatores sempre presentes na tradução: os vinculados aos participantes do ato tradutório (competência, intencionalidade, relação diacrônica com o texto original e com os destinatários, e outros tantos); os fatores relacionados com o complexo código/referente (semelhanças e dessemelhanças entre a língua/cultura de partida

e a língua/cultura de chegada), e os fatores que derivam das funções do texto (referencial, apelativa, estética, metalingüística etc.). O autor afirma que o tradutor não é um “médium passivo” através do qual o autor se manifesta, e lembra a importância do seu papel ao tomar decisões no nível comunicativo, lingüístico e técnico. Conclui assim que o tradutor é um “agente, elemento ativo, produtor de texto, de discurso”, e que qualquer tentativa de apagamento de sua presença será em vão. Além de um objetivo inalcançável, tal atitude seria ela própria uma opção pessoal do tradutor e, portanto, o texto portaria, no mínimo, as marcas dessa opção pessoal. (p. 81)

Para André Lefevere, uma tradução não é como a mera cópia de uma pintura, onde quem faz segue as linhas, proporções, formas e atitudes do original que imita. Uma tradução é inteiramente diferente, e um bom tradutor não trabalha sob esse tipo de restrições. Ele assemelha-se mais a um escultor que tenta recriar a obra de um pintor, ou vice-versa. É preciso “intoxicar-se” com as “exalações” emergentes dessa “fonte fértil” que é o texto original, e permitir-se ser levado pelo “entusiasmo” que a mesma causa. Em seguida, tornar esse entusiasmo o seu próprio e, fazendo isso, produzir imagens e expressões que são similares, embora completamente diferentes do original. Segundo o autor, a diferença entre as boas e as más traduções, é que as últimas processam os textos sem seu espírito, numa imitação servil, enquanto as primeiras mantêm o espírito do texto e o imitam livremente, transformando o que é familiar em algo novo. (1992a, p.13)

Lefevere chama atenção para o fato de que a primeira análise crítica de uma tradução normalmente é fundada em aspectos negativos. Por exemplo, quando uma tradução é analisada, os críticos tendem a considerar qualquer desvio feito pelo tradutor um erro, um equívoco de tradução. Deveriam antes, segundo o autor, captar os padrões que o tradutor está empregando no trabalho em questão, para perceber se esses “erros” aparentes não são “estratégias” desenvolvidas pelo tradutor para “jogar” com o texto como um todo. (1992b, p. 109)

Quanto ao leitor de um texto traduzido, segundo John Frere, ele vive sempre um impasse ao lembrar que, por melhor que seja a tradução, estará no máximo diante de uma “tradução admirável”, e nunca concederia a si próprio perder-se nos pensamentos e imagens do texto, e esquecer por um momento que foram convertidos de outra língua para

ele. O domínio específico do tradutor encontra-se em uma vasta massa de sentimentos, paixão, interesse, ações e hábitos comuns aos homens em todos os países e épocas, revestida com as formas apropriadas de expressão capazes de representá-la em sua variedade infinita, em todas as distinções permanentes de época e outras variantes. Para Frere, os tradutores se dividem entre os “espirituosos” e os “fiéis”. Os primeiros são freqüentemente confundidos como petulantes, e se distinguem dos segundos por terem espírito e habilidade para substituir uma antiga variedade e peculiaridade por uma moderna, confundindo as unidades de tempo, espaço e caráter, deixando a mente do leitor confusa com modernos e antigos costumes. (*Apud* Lefevere 1992a, pp. 40-41)

De acordo com Lefevere, toda tradução tanto pode efetivar a adequação de um texto original a uma poética vigente, como pode opor-se a ela, inserindo-lhe elementos alheios. (*Apud* Amorim, 2005, p. 30) Sendo assim, a tradução participa tanto de forças que tendem a conservar a organização das coisas, quanto de impulsos em direção a mudanças. Mas as mudanças que podem ser consideradas “transgressoras” segundo uma determinada perspectiva, também podem ser consideradas uma forma de leitura aceitável em outra, atendendo às expectativas de certa noção de fidelidade. Por sua vez, a transgressão pode ser considerada alinhada a textos e práticas que estão fora do domínio considerado aceitável por muitos discursos. Nesse sentido, transgredir pode significar o cruzamento de limites que “não são simplesmente universais ou objetivos, mas articulados de acordo com uma comunidade interpretativa ou com certos domínios discursivos.” (pp. 38-39) No trecho seguinte, Amorim apresenta de forma clara sua visão sobre essa questão:

Embora as reflexões da pós-modernidade tenham nos levado a uma reflexão mais atenta acerca da transgressão inevitável envolvida em toda tradução, haverá sempre atuações ou opções interpretativas que podem ser consideradas transgressivas. Opções que “cruzariam os limites” do que seria aceitável no interior de determinado discurso, podendo se excluídas do campo de realização daquilo que esse discurso concebe e legitima como forma de tradução. (2005, p. 40)

As obras que pesquisamos acerca do assunto nos permitem concluir que a tradução, como objeto de estudo, não apresenta limites definitivos ou fixos, e deve ser abordada por uma perspectiva sensível à sua complexidade, e que possibilite ampliar seu

próprio conceito. De modo geral, podemos falar de duas visões predominantes sobre a atividade da tradução. Uma delas a vê como uma cópia inferior de um original prioritário, que seria a “verdadeira” obra. Já a outra, aquela de Jacques Derrida, Haroldo de Campos e Walter Benjamin, celebra a tradução como a “pós-vida” do texto-fonte, sua sobrevivência e reencarnação. Nela, conforme vimos, a tradução torna-se um original, uma experiência nova e única para os leitores.

A crença no valor de fidelidade da tradução, por sua vez, é uma herança religiosa, mais precisamente vinculada à tradução dos textos bíblicos, onde o zelo com a originalidade aspirava ser absoluto. Como explica Octavio Paz, “no passado predominava a fé na tradução. Era uma crença com fundamento religioso: se havia um só Deus – ou uma só verdade, a tradução era possível, porque todos os significados se fundiam na significação divina.” (1991, p. 21) Os críticos alemães do final do século XVIII foram os primeiros a dar ênfase aos aspectos de “originalidade” em obras literárias. Essa originalidade foi avaliada, sobretudo, desde que a literatura começou a ser vista como um tipo de “escritura secular”, a exemplo do que acontecia com a Bíblia.<sup>8</sup> Segundo Lefevere (1992b, p. 135), se a literatura supostamente substituiu a religião como forma de força espiritual, obras literárias capazes de representar tal papel não poderiam ser escritas por qualquer um que conhece as regras da escrita, mas somente por homens que têm o “gênio” suficiente para tanto, e que eram, por definição única, capazes de produzir algo “original”, no sentido mais completo da palavra.

Representando um viés contrário, o da infidelidade, as traduções de textos gregos para o latim na antiguidade constituem um exemplo de mudanças e alterações do conteúdo de obras originais. Segundo Hugo Friedrich, os romanos desenvolveram um conceito diferenciado no que diz respeito à teoria e prática da tradução, que também pode ser visto como uma disputa de poder com o texto original. O objetivo era superar o original e, fazendo isso, considerar o original uma “fonte de inspiração” para a criação de novas expressões na sua própria língua. (*Apud* Biguenet & Schulte, 1992, p. 13)

---

<sup>8</sup>Um curioso exemplo é citado por Octavio Paz (1991, p. 25), que se refere aos problemas da tradução de trechos da Bíblia em espanhol para o *náhuatl*, língua dos nativos mexicanos. A crença politeísta dos indígenas os impedia de compreender as escrituras como uma história só, uma única versão, e seu pluralismo passou a ser considerado pelos colonizadores como uma “intervenção de Satanás nos assuntos deste mundo”.

O filósofo e tradutor romano Cícero afirmou que, ao tomar trechos escritos pelos principais oradores gregos e traduzi-los livremente, dando forma latina aos textos lidos, pôde não apenas fazer uso de expressões mais comuns na sua língua, mas também cunhar novas expressões, análogas às usadas pelos gregos, que foram bem recebidas pelos romanos, por parecerem apropriadas. (*Apud* Lefevere, 1992a, p.4)

Para Friedrich Nietzsche, os romanos apoderaram-se do material belo e sublime dos gregos de forma violenta, mas ingênua, traduzindo esse material ao modo de sua própria época, e removendo-o de seu momento único. (2001, p. 181) Os tradutores, que também eram poetas, não reconheciam as imagens e os nomes dos costumes gregos da época, tampouco os lugares onde se passavam os fatos das narrativas, e automaticamente substituíram-nos por referências romanas. O autor salienta ainda que esses poetas-tradutores não souberam aproveitar a “disposição histórica”, e que qualquer coisa passada e diferente era “irritante” para eles. Consideravam-nas nada mais do que estímulos para novas conquistas romanas. Nessa época traduzir significava conquistar, não no sentido de omitir a dimensão histórica, mas de adicionar contemporaneidade ao material traduzido e apagar o poeta que criou o original, colocando o nome do tradutor em seu lugar. Tudo isso era feito com a melhor consciência por um cidadão do império romano, sem considerar essa ação um roubo. (p.182) Essa imposição da cultura do tradutor sobre o original é caracterizada pela violência à origem, com a finalidade de submetê-la ao poder de uma nova cultura. A noção de conquista necessária à permanência do império romano transferiu-se para a atividade tradutora. Nela, a cultura de chegada acaba pagando o preço de apagar parcialmente a memória da cultura de origem, tornando nebulosa sua lembrança.

Uma tradução de Homero realizada por Antoine de La Motte no século XVI representa bem a manipulação do conteúdo de uma obra original. O tradutor reduziu os 24 livros da *Ilíada* para 12, sendo cada um deles mais curto do que os de Homero. La Motte constatou que as repetições ocupam mais de um sexto da *Ilíada*, enquanto os detalhes anatômicos de ferimentos e os longos discursos dos lutadores ocupam uma parte ainda maior. Diante disso, optou por elaborar uma versão abreviada, onde as partes essenciais dos acontecimentos são mantidas, sem perder nenhum detalhe importante do conjunto da obra. Para Lefevere (1992b, p. 26), La Motte fez isso não apenas por razões de “propriedade” –

deixando de fora os detalhes anatômicos dos ferimentos – mas também porque ele leu o original em termos do gênero que dominava a poética do seu tempo: a tragédia. O tradutor justificou as opções de seu trabalho com arguições contundentes, como: “acham que o público de teatro aceitaria ter caracteres sendo expostos durante os intervalos de uma tragédia para dizer-lhes o que aconteceria no próximo ato?” Conseqüentemente, cortou todas as passagens da *Iliada* em que isso acontece. Acerca dessas e de outras transformações proporcionadas pela tradução de La Motte, Susan Bassnett afirma que ele, bem como outros tradutores do passado, não teve dificuldades em inscrever-se a si próprio de modo marcante em suas traduções. (Bassnett & Lefevere, 1998, p. 25)

Pensar a figura do tradutor como um agente, elemento ativo que agrega marcas do seu tempo, de sua cultura e de seu estilo à obra original implica entender fatores que caracterizam uma disputa de poder onde a submissão ao original, por um lado, e a imposição da tradução, por outro, compõem os parâmetros. Seus extremos são inalcançáveis: a tradução idêntica é impossível, e o abandono de qualquer semelhança desfaz a tradução como tal. Buscar demarcação para os limites da tradução parece ser uma atividade absolutamente desnecessária, e não há nenhuma publicação que defina precisamente esses limites, ou precise os parâmetros de sua extensão em termos objetivos. Além de ser impossível precisá-los, não haveria sentido em fazê-lo. Parece mais interessante tentar perceber a variedade e a diversidade dos modos de traduzir, que nos permitem entender melhor o perfil de um tradutor, ou as estratégias de uma tradução.

Vimos neste capítulo que a tradução pode impor-se rebeldemente diante do original, transgredindo-o e reivindicando sua própria autoria. Isso seria um sintoma típico da pós-modernidade e da fase maníaca da melancolia do tradutor, que rompe com a resignação da modernidade. Ao mesmo tempo, pudemos constatar que se trata de uma tendência que aconteceu diversas vezes ao longo da história, por razões diferentes e com diferentes finalidades. Ao observarmos na atualidade a presença de estratégias de tradução que tomam obras originais como fontes de inspiração para constituir traduções como obras autônomas, e percebermos que o mesmo ato transgressor ocorria entre os romanos, não nos precipitemos em estabelecer entre os dois momentos analogias e afinidades, visto que os

valores e ideologias que justificam o emprego dessas estratégias de tradução não são semelhantes.

Atualmente, o que pode mover um tradutor a adotar uma estratégia de desvios e a busca pela alteridade? Qual a necessidade de instaurar-se como autor via tradução? Seria a busca de algum reconhecimento intelectual “mais legítimo”? Ou a conquista de espaço para impor seu estilo? Alguns poderiam dizer que é a busca de exposição do ego narcisista do tradutor, mas, de onde vem esse ímpeto de mudança e transformação? Sem dúvida, essa iniciativa na tradução carrega as influências da cultura em que o tradutor está inserido. Se formos buscar os motivos que levam um tradutor a adotar essa estratégia que privilegia a busca pela autonomia na tradução, no começo do século XXI, no Brasil, é inegável que encontraremos parte significativa dessas respostas no contexto cultural que estabelece o “tempo” vivido nessa situação. Esse tempo é marcado por hegemonias, predominâncias, dissidências e disputas de poder, e só o diálogo com elas pode explicar as opções de quem traduz.

As discussões sobre a autonomia do tradutor e o modo como sua participação interfere decisivamente na inserção da obra em um novo contexto geram uma série de conceitos, como iremos observar em seguida. Alguns deles apresentam-se como pertencentes àquilo que ainda é considerado tradução, ao passo que outros como “adaptação” e “versão”, irão apontar para lugares exteriores a ela. Adentrar esses diferentes territórios e percorrê-los, em busca de compreender como existem e funcionam, é um dos principais fatores de motivação deste trabalho. Mas temos consciência de que mergulhamos num debate que não parece estar bem definido, com muitas controvérsias e usos divergentes dos mesmos conceitos, o que torna nossa tarefa complexa.

#### **1.4. Tradução e transgressão: alguns conceitos**

Certos conceitos presentes na bibliografia sobre tradução são sintomáticos dos rumos que esta tomou e pode ainda tomar. Iremos abordar em seguida alguns deles, com a finalidade de apresentar as distinções existentes entre os modos de traduzir. Esses conceitos

são esclarecedores sobre as estratégias adotadas nas traduções, e remetem, algumas vezes, à flexibilidade dos parâmetros daquilo que é considerado ou não como tradução. Em certos momentos iremos perceber também que diferentes conceitos são utilizados para definir as mesmas estratégias, e isso é fruto da ausência de uma nomenclatura universal que classifique os tipos de tradução. Dependendo do paradigma ou do viés pelo qual a tradução é pensada, novos conceitos surgem, representando, muitas vezes, um deslocamento na interpretação dos limites da tradução.

Lefevere aborda em diversas ocasiões nos seus textos a noção de tradução como “reescritura” de um texto original. Para o autor, todas as “reescrituras” e suas intenções refletem uma ideologia no modo como manipulam a literatura para fazê-la funcionar em uma dada sociedade, em uma determinada direção. Reescritura é, portanto, manipulação tomada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo, pode auxiliar no desenvolvimento de uma literatura e uma sociedade. Uma “reescritura” pode introduzir novos conceitos, novos gêneros, de modo que a história da tradução torna-se também parte da história das inovações literárias, das forças de uma cultura sobrepondo-se à outra.

Lauro Amorim apresenta outras definições para exercícios diferenciados envolvendo a tradução, entre elas a “adaptação”. Primeiramente, é interessante apontar que o autor trabalha com a noção de tradução como “recriação”. Nela, o tradutor “recria não aquilo que seria a marca de uma ‘expressividade autêntica’ do outro, mas uma visão ou leitura comprometida com estereótipos já cristalizados, em sua própria cultura, em relação ao outro.” (2005, p. 38) O conceito de “adaptação”, segundo o autor, caracteriza-se pela presença de transformações consideráveis no texto de partida, como a supressão de personagens, a redução de capítulos, ou a omissão de trechos. Para ele, as traduções que ocasionam essa “agressão” à integridade dos textos originais são normalmente consideradas práticas distintas da tradução, e conseqüentemente marginalizadas. Entretanto, os limites que as separam das traduções convencionais não são tão nítidos e “naturais”, e não existe nenhuma unanimidade teórica quanto à possibilidade de sua delimitação objetiva. (pp. 40-41)

O autor cita um trecho de Susan Bassnett sobre a questão das fronteiras da tradução, dizendo que “muito tempo e muita tinta têm sido gastos na tentativa de se

diferenciar traduções, versões e adaptações e de se estabelecer uma hierarquia, com base na noção de ‘exatidão’ entre essas categorias”. Para Amorim, a autora repete a posição mais recorrente sobre o assunto, colocando as “versões e adaptações” à parte do campo da tradução. Nessa ótica, “adaptar significa ‘transgredir’ limites do que se considera aceitável como ‘tradução’, e traduzir significa ‘manter-se’ no interior desses limites.” O autor conclui posteriormente que, em diferentes contextos, pode-se caracterizar uma tradução como “adaptação”, ao associarmos ao termo a noção de transgressão e violação, enquanto em outro contexto “adaptação deixaria de violar certos limites ao denotar, explicitamente, a modificação do texto original com objetivos definidos.” Podemos perceber, portanto, que a determinação dos limites na tradução depende diretamente do contexto que avalia cada caso, variando de acordo com os diferentes autores. (2005, pp. 40-41)

Amorim (2005, p. 47) observa que a presença dos termos “tradução”, “adaptação” ou “história recontada” na capa e na folha de rosto de uma obra já estabelece uma série de relações. Inicialmente com os significados dos conceitos “tradução” e “adaptação” vigentes num determinado contexto, depois com os vínculos entre a figura do tradutor ou adaptador responsável pelo texto e o prefácio que enfoca o resultado de seu trabalho, também com o lugar que ocupa a obra traduzida entre os valores vigentes na literatura local, além dos próprios objetivos mercadológicos da editora. Assim, a produção textual por trás desses termos não segue uma sistemática capaz de gerar uma relação única entre o termo presente na capa do livro e o texto “traduzido” ou “adaptado”. De todo modo, Amorim faz questão de deixar claro que os conceitos de “tradução” e de “adaptação” representam coisas diferentes, e que geram pressupostos e expectativas diferenciadas em meio aos leitores em geral. (p.20)

André Lefevere (*Apud* Bassnett, 2003, p. 138) aborda os vários métodos utilizados pelos tradutores ingleses do Poema 64º de Catulo utilizando o conceito de “versão”, no qual o conteúdo do texto original é mantido, mas sua forma alterada. Apresenta também o conceito de “imitação”, no qual o poema produzido possui em comum com o original, na melhor das hipóteses, apenas o título e o ponto de partida. Já Susan Bassnet alerta que o modo como o termo “versão” é utilizado por Lefevere pode induzir a um erro, uma vez que implica uma distinção entre “versão” e “tradução”, baseada, segundo

ela, nas separações entre forma e conteúdo. (2003, p. 139) John Dryden também fala da “imitação” como uma iniciativa onde o tradutor assume sua liberdade, não apenas modificando palavras e sentidos, mas abandonando-os quando acha oportuno. O “imitador” toma apenas alguns traços gerais da obra original e recombina-os, de acordo com suas preferências. (*Apud* Biguenet & Schulte, 1992, p. 17)

Os diversos termos que definem as atividades relativas à tradução nos dão uma noção da variedade que envolve os modos como ela se manifesta. Nessa pluralidade, o interesse pela fidelidade ou pelo afastamento da mesma varia de acordo com a estratégia adotada em cada tradução. Entre os conceitos que valorizam a autonomia do tradutor, propomos nos concentrar no de “transcrição”, que será apresentado no próximo capítulo, e irá tornar-se elemento-chave para o desenvolvimento deste trabalho. Ele está diretamente vinculado aos estudos de tradução de poesia, e é decorrente das particularidades desse tipo de tradução, que também serão abordadas em seguida.

## **CAPÍTULO 2**

### ***TRANSCRIÇÃO E POESIA***

## 2.1. Particularidades da tradução de poesia

Alguns autores, entre eles Augusto e Haroldo de Campos, vêem a tradução de poesia pela perspectiva da “transcrição”, conceito que define uma tradução inventiva, onde se destaca o papel do tradutor, que usa sua criatividade para renovar a obra original. Essa visão é bastante inspirada no modo como o poeta Ezra Pound percebia a tradução, sempre como uma possibilidade de reinvenção, marcada pela intervenção radical de quem traduz. Por sua vez, quando Julio Plaza (1987, p. 93) optou igualmente pelo conceito de transcrição para definir um tipo de tradução entre diferentes mídias, é bem provável que o tenha feito sob influência direta de Haroldo de Campos, autor citado de forma recorrente em seu livro. Neste trabalho vamos apresentar o conceito de transcrição da forma como é definido por esses autores, e em seguida tentar expandir suas propriedades. Amparados pelas análises de nossas realizações práticas, buscaremos construir uma discussão que visa alargar as definições desse conceito, que originalmente serviu para nós como motivação para uma postura transgressora na tradução. O sentido que atribuiremos a ele passará a ser, em alguns casos, dissonante daquele abordado pelos autores citados. Mesmo assim, esse conceito parece ser o que melhor representa as estratégias de tradução que pretendemos demonstrar.

Para chegar ao conceito de transcrição é necessário observarmos alguns aspectos que caracterizam a tradução de poesia como uma especialidade no universo da tradução. Nela, a discussão sobre fidelidade ganha dimensões ainda mais complexas. Uma série de particularidades faz com que muitos autores inclusive julguem a tradução de poesia, por natureza, impossível. Jakobson aponta as características que definem essa impossibilidade:

As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contigüidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar

um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética; quer essa dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. (1971, p. 72)

Como exemplo dessa impossibilidade, e propondo simultaneamente uma reflexão acerca da fidelidade, o autor cita a tradução do trocadilho italiano “*traduttore, traditore*” para o português. Se optarmos por “o tradutor é um traidor”, estaremos abrindo mão do valor paronomástico do enunciado e alterando, portanto, seu efeito principal. Diante dessas características da poesia, só é possível ao tradutor realizar o que Jakobson chama de “transposição criativa” do conteúdo do poema, sendo necessário, para tanto, reinventá-lo na língua de chegada, buscando equivalências parciais. (*Ibid.*, p. 72)

Como qualquer outro tipo de tradução, a de poesia caracteriza-se pela busca por compensações e equivalências. Mas o modo como as palavras se relacionam no corpo de um poema, a maneira como se integram na composição de sua estrutura, tornam a tradução de poesia peculiar. Ler um poema e construir algo similar em outra língua é um exercício que depende diretamente da inventividade do tradutor. Ao analisar uma tradução renascentista de Ben Jonson para o Poema 13 de Catulo, Suzan Bassnet percebe ali um exemplo daquilo que é descrito pelo lingüista Ludskanov como “transformação semiótica”, ou que Jakobson define como “transposição criativa”. Segundo a autora, Jonson “insufla uma nova vida” no poema de Catulo, inserindo-o no contexto da Inglaterra renascentista. A autora alerta que a tradução de Jonson poderia acarretar outras traduções posteriores equivocadas, se nela fossem inspiradas. A autonomia adquirida pela tradução nesse caso é tamanha que a autora chega a afirmar que “o poema de Jonson pode, assim, ser lido só por si e também na sua relação com Catulo.” (2003, p. 149)

Octavio Paz observa a tradução de poesia pela perspectiva do rigor da crítica: “sua condenação é quase sempre taxativa e inapelável; se é muito difícil traduzir uma frase em prosa – no máximo, podemos aspirar a dar um equivalente do seu sentido – traduzir uma frase poética é impossível.” (1991, p. 18) Tal argumento baseia-se, segundo ele, nas relações entre som e sentido propostas por um poema, que são intraduzíveis, por estarem ancoradas nas peculiaridades de uma língua.

No livro *Constructing Cultures*, de Bassnett e Lefevere, encontramos uma série de reflexões sobre a tradução específica de poesia. Segundo os autores, existe muita “bobagem” escrita sobre poesia e tradução, e a mais conhecida é a que diz que “poesia é o que se perde numa tradução”. (*Op. Cit.*, p. 57) Para eles, isso implicaria pensar que a poesia é algo inatingível e inefável, algo como uma “presença espiritual” que, uma vez elaborada no plano da linguagem, não pode ser transposta para outras linguagens. Essa idéia, para os autores, não faz nenhum sentido, e outras variáveis seriam prioritárias em uma análise. Por exemplo, descobrir que forças motivam as perdas na tradução de poesia, e a que estariam vinculadas. Sem dúvida, essas estão inextricavelmente ligadas ao tempo, lugar e as técnicas presentes no sistema de chegada. Os autores destacam que o impacto que uma tradução pode gerar no sistema literário de chegada, e a maneira como pode mudar e inovar os textos, também são questões de especial relevância para uma análise. (p.60)

Eles acrescentam que, normalmente, um poema é um texto aberto a uma grande quantidade de leituras interpretativas, que envolvem a noção de “jogar”. Se o tradutor vir o texto como algo fixo, como um objeto sólido que tem que ser sistematicamente decodificado da maneira “correta”, a idéia de “jogar” estará perdida. (*Ibid.*, p.65) Comparando diferentes traduções de um mesmo poema, o leitor pode perceber como os tradutores “jogam” com o conteúdo do texto, depositando nele diferentes estratégias, que podem ser localizadas em um contexto cultural através do exame das relações entre as normas estéticas vigentes nesse contexto e os textos produzidos. (p.70) Os autores vêm ainda os processos de tradução de poesia como “leituras continuadas”. Isso se explica na medida em que os escritores criam para os leitores, acreditando na sua força de refazer o texto ao lê-lo. Diferentes leitores produzirão diferentes leituras, do mesmo modo que diferentes tradutores produzirão traduções diferentes. (p. 74)

Octavio Paz entende um poema como uma “metáfora do que o poeta sentiu e pensou”, e essa metáfora é a “ressurreição da experiência e sua transmutação”. O leitor do poema reproduz esse duplo movimento de “mudança e ressurreição”, e a tradução do poema, por sua vez, repete mais uma vez essa mesma operação, porém de modo ainda mais radical, uma vez que “não busca a impossível identidade, mas a difícil semelhança”. (1991, p. 19) Em outra ocasião, o autor comparou as diferentes traduções de um mesmo poema,

realizadas em diversos locais e épocas, a um concerto musical onde os músicos (tradutores), com seus diferentes instrumentos, sem regente ou partitura, estão em processo de construção de uma sinfonia onde a “improvisação é inseparável da tradução”, e “a criação é indistinguível da imitação”. Para Paz, cada versão resultante é um poema original e distinto. (*Apud* Biguenet e Schulte, 1992, p. 160)

Embora sejam alvo da reflexão de diversos autores, nada de conclusivo determina-se sobre esses limites. A nosso ver, a idéia apresentada por Paz, que concebe o poema como transformação, ou tradução de uma experiência que se transmuta numa forma, e situa o trabalho do tradutor como uma experiência com essa forma primeiramente, para depois transmutá-la, é esclarecedora. Ela destaca que as transformações e mudanças são inerentes ao poema, que existe para ser recriado por todos que o experimentam. Essa visão parece sobrepor-se em relevância à questão da poesia ser ou não traduzível, que tanto divide a opinião dos autores, além de ser mais sensata.

## **2.2. Transcrição**

No livro *Deus e o Diabo no Fausto* de Goethe, Haroldo de Campos dedica um capítulo à parte para explicar a transcrição como o tipo de tradução que utilizou para reconstruir em português a obra de Goethe presente no livro. O autor define a tradução literal como “servil”, por comprometer-se em transmitir fielmente o conteúdo do original. Para ele, tratando-se de mensagens poéticas, “o original é quem serve de certo modo à tradução, no momento em que a desonera da tarefa de transportar o conteúdo inessencial da mensagem e permite-lhe dedicar-se a uma outra empresa de fidelidade, esta subversiva do pacto rasamente conteudístico.” (*Op. Cit.*, p. 179) A transcrição se trata da “transgressão dos limites sígnicos”, de um gesto que seria “pecaminoso”, se pensado em termos de fidelidade. É uma “operação radical” que busca usurpar as qualidades de sua fonte com o objetivo de converter “o original na tradução de sua tradução”, ou seja, estabelecer um diálogo que desfaça qualquer hierarquia entre as duas. (p.180)

Para Haroldo de Campos, tanto as traduções “mediadoras” (as mais literais) quanto as traduções “medianas” (aquelas que buscam imitar as marcas externas do poema, como métrica e rima), são insuficientes para um projeto de tradução que tenha um ímpeto mínimo de ousadia. (*Ibid.*, p. 184) Para o autor, o que as distingue da transcrição como “operação radical de tradução” é uma diferença “ontológica”, que diz respeito à “metafísica do traduzir”. (p. 185) A “consciência transcriadora” pode, segundo ele, manifestar-se em diversos graus, e até mesmo “numa prática do traduzir não regulada por essa idéia radical”. Em cada um desses casos, entretanto, será possível perceber o “despontar ainda indeciso dessa consciência”, que nem sempre se reverte em “êxito estético”, em termos de avaliação dos resultados. Na ocasião, o autor se referia à transcrição como uma poética emergente, mas que ele acreditava ser futuramente praticada de modo mais claro e assumido pelos tradutores, livres das pressões da crítica especializada. (p. 188)

Ainda no mesmo livro, Haroldo de Campos diz que a tradução é uma *persona*, uma máscara através da qual fala a tradição, construindo um diálogo não só com a voz do original, mas também com outras vozes textuais do repertório do tradutor. Um determinado trecho de uma obra pode suscitar uma sugestão no tradutor, por alguma relação de semelhança desperta em sua mente, ou alguma referência a outra obra ou autor. O próprio Haroldo de Campos utiliza esse recurso em algumas traduções presentes no livro, reescrevendo os poemas de Goethe à moda de Dante ou João Cabral, entre outros. São livre-associações em um intelecto repleto de referências, onde não se pode sufocar a possibilidade de que elas dialoguem.

Citando Harold Bloom, o autor fala de uma “*anxiety of influence*” por parte do tradutor, a expectativa de perceber a tradução “enquanto inscrição da diferença no mesmo” (*Ibid.*, p. 208). Fica clara a finalidade de renovar o poema original pela transcrição, imprimindo nele os traços nítidos da participação criativa do tradutor, de seu tempo e dos estilos que o influenciam: “quando se põe a questão da tradição, muitas vezes se esquece o fato essencial de que esta não se move apenas pela homologação: seu motor, freqüentemente, é a ruptura, a quebra, a descontinuidade, a dessacralização pela leitura ao revés.” (p. 208) Citando Paolo Valesio, Haroldo de Campos afirma que a importância da tradução criativa “está no fato de que, ao radicalizar algo que está presente, em certa

medida, em toda tradução, ela desmitifica a ideologia da fidelidade”. O autor finaliza o referido capítulo exaltando metaforicamente as características subversivas da tradução criativa: “flamejada pelo rastro coruscante de seu Anjo instigador, a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei “transluciferação”. (p. 209)

Outro texto de Haroldo de Campos que analisa a fundo a questão da tradução criativa e da reinvenção da poesia através da tradução é *Da Tradução Como Criação e Como Crítica*, publicado no livro *Metalinguagem e Outras Metas*. O autor inicia o texto afirmando a impossibilidade da tradução, com base na idéia de Albercht Fabri, para quem “a essência da arte é a tautologia”, uma vez que as obras artísticas “não significam, mas são”, e ainda, na arte “é impossível distinguir entre representação e representado”. (*Op. Cit.*, pp. 31-32) Desse modo, se “a tradução supõe a possibilidade de se separar sentido e palavra”, seu lugar seria, assim, “a discrepância entre o dito e o dito”, o que não faria sentido. Ainda segundo Fabri, o que se traduz, no caso da arte, não é a linguagem, mas a não-linguagem. A idéia de Fabri é complementada por outra, de Paulo Rónai, que demonstra a impossibilidade da tradução literária, salvo se tratar-se de uma nova arte: “o objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível.” (p. 34)

Diante dessas afirmações, e tomando obras que revelam a intraduzibilidade da poesia, como textos de Joyce, Oswald de Andrade e Guimarães Rosa, Haroldo de Campos propõe outra vez como única possibilidade a recriação de textos artísticos:

Então, para nós, a tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. (...) Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (1992, pp. 34-35)

Como exemplo máximo do tradutor-recriador, Haroldo de Campos (1992, p. 35) cita Ezra Pound e seu caminho poético, que culminou nos inconclusos *Cantares*. Esse

caminho, segundo Haroldo de Campos, foi pontilhado por aventuras de tradução, “através das quais o poeta criticava o seu próprio instrumento lingüístico, submetendo-o às mais variadas dicções, e estocava material para seus poemas em preparo”. Pound desenvolveu, assim, uma teoria da tradução e “uma reivindicação pela categoria estética da tradução como criação”, que chamou de “crítica pela tradução”. Aplicou-a na tradução de textos de trovadores provençais, poemas chineses, teatro nô japonês, Sófocles e Guido Cavalcanti, entre outros, sempre mantendo o espírito de renovação manifesto pelo lema “*make it new*”, que significa, nas palavras de Haroldo, “dar nova vida ao passado literário válido via tradução” (p. 36). O poeta brasileiro lembra os comentários de T. S. Eliot sobre a tradução de Pound para Eurípedes, comparando-a a outra realizada pelo eminente helenista Prof. Murray. Pound, segundo Eliot, “foi capaz de ver o passado em seu lugar, com suas definidas diferenças em relação ao presente e, no entanto, tão cheio de vida que deverá parecer tão presente para nós como o próprio presente.” Eliot complementa sua observação afirmando que “é porque o Prof. Murray não tem instinto criativo que ele deixa Eurípedes completamente morto”. (*Apud* Campos, 1992, p.36)

Quanto aos “equivocos flagrantes” de Pound na tradução de poemas chineses, língua que ele conhecia muito pouco, Haroldo de Campos adverte que o poeta estadunidense preserva sempre o “espírito”, o “clima” particular da obra traduzida. Às vezes em que Pound trai o conteúdo do original são, para Haroldo, momentos em que o tradutor acrescenta ao original “estratos criativos, efeitos novos ou variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção”, impondo sua “expressão pessoal” no processo de tradução. O tradutor, entretanto, é fiel à seqüência poética de imagens do original e ao tom da obra. (*Op. Cit.*, p. 36) A reconstrução da seqüência poética não é necessariamente literal à primeira, mas visa construir efeitos semelhantes.

No Brasil, Haroldo de Campos cita Manuel Odorico Mendes como o primeiro expoente da tradução inventiva, e lembra suas traduções da *Odisséia* com intervenções marcantes, nas quais seus vícios são manifestações de qualidades pessoais do tradutor e de sua época. Mendes se justificava com o seguinte argumento: “se vertêssemos servilmente as repetições de Homero, deixaria a obra de ser apazível como a dele; a pior das infidelidades.” (*Ibid.*, p. 39) Haroldo de Campos encerra seu texto comparando as traduções

de poemas chineses feitas por Pound com as feitas pelo orientalista Arthur Waley (as mais fiéis possíveis aos originais) e afirma que, para os especialistas na língua oriental, as incursões de Pound podem despertar desdém. Mas para os leitores sensíveis à poesia, a tradução de Waley, com sua técnica de erro e acerto, não pode ser levada a sério. Propõe ainda uma técnica de tradução em equipe, um “laboratório de textos” onde linguistas e poetas trabalhariam juntos, para chegar a um resultado que só deixaria de ser fiel ao significado textual do original para ser inventivo, “e que seja inventivo na medida mesma em que transcenda, deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original transladado.”<sup>9</sup> (p. 47)

As traduções de Pound voltam a ser abordadas por Haroldo de Campos em *Arte no Horizonte do Provável*, onde o autor compara a tradução dos textos de Sófocles por Friedrich Hölderlin (séc. XIX) às traduções chinesas do “sinólogo-amador” Ezra Pound. No primeiro caso, as traduções, que normalmente são consideradas pouco fiéis aos originais, são definidas como portadoras de “erros criativos”, atitudes do tradutor que conduzem a uma nova visão verbal do original. (*Op. Cit.*, p. 97) Como exemplo disso, cita um trecho onde Hölderlin traduz, no lugar de “palavra vermelha”, “purpurejar uma palavra”, tomando uma metáfora para refazer o efeito do original de outra forma, o que escandalizou críticos e poetas na ocasião. (p. 99)

---

<sup>9</sup>Se na situação descrita, que diz respeito a um laboratório de tradução de poesia entre diferentes línguas, o autor acha fundamental que os dois aportes trabalhem juntos, representando a visão do poeta e a do especialista na linguagem, ao tentarmos adaptar este modelo para a transcrição através de diferentes mídias, que será o enfoque desta tese, podemos imaginar que um trabalho deveria ser realizado tendo em vista igualmente as duas abordagens: poética e técnica. Ocorre que, ou o transcritor conhece bem as possibilidades de realização ofertadas pelo meio com o qual irá trabalhar, ou deverá recorrer a consultas ou parceria com um técnico, que substitui o “lingüista” do modelo citado anteriormente por Haroldo. Entretanto, parece evidente que o transcritor deve conhecer relativamente bem as características do meio para poder projetar seu trabalho. Observando o histórico de produção de poesia em mídias eletrônicas e digitais, sobretudo no Brasil, podemos perceber que, dada a complexidade operacional de algumas mídias, os poetas muitas vezes recorrem a parcerias com técnicos operadores. Com o passar do tempo, entretanto, muitos partiram em busca de informações técnicas para realizar de próprio punho suas obras. Neste caso, estamos diante do poeta-técnico, uma categoria restrita, sobretudo porque o acompanhamento técnico dos novos programas e o aprendizado de suas inovações operativas é um trabalho árduo, que despense muito tempo, um tempo que muitos poetas podem preferir utilizar com outras atividades de criação, pesquisa e coisas afins. Outro fator que pode dificultar a transcrição de poesia para outros suportes e programas é o acesso aos materiais necessários. Para exemplificar, basta lembrar os esforços quase heróicos realizados para contornar as dificuldades encontradas pelos pioneiros da holopoética no Brasil (Augusto de Campos e Eduardo Kac) que, na ocasião, trabalhavam com materiais muito caros e raros.

Já Pound, ciente de suas limitações como conhecedor da língua chinesa, “conseguiu conferir a suas recriações uma força e uma beleza que as versões dos orientalistas mais conspícuos nem de longe possuíam”. (*Ibid.*, p. 98) Haroldo de Campos considera impressionante o modo como Pound, mesmo manipulando o conteúdo dos originais sem domínio da língua, consegue captar seu espírito. Embora os dois tradutores cheguem a resultados semelhantes, no sentido de suas traduções apresentarem modificações quanto ao original, o que Hoelderlin teria de “litúrgico”, por intencionar preservar um compromisso com o original, Pound teria de “pragmático, laico, exercendo a tradução como uma didática, como uma forma crítico-criativa de reinventar a tradição.” (p. 97) Para Haroldo de Campos, traduzir poesia é algo tão impossível quanto a “quadratura de um círculo”, uma vez que “é da essência mesma da tradução de poesia o estatuto da impossibilidade”. (p. 121) Mas essas dificuldades, a seu ver, só aumentam o fascínio pela arte de traduzir poesia. Ele mesmo coloca esse desafio em prática, traduzindo cinco poemas chineses na referida obra.

As comparações das traduções de poesia chinesa feitas por Pound, sobretudo nos poemas que traduziu para o livro *Cathay*, com as feitas pelo orientalista Arthur Waley, é um assunto que também será discutido por outros autores, como o faz Gualter Cunha, na introdução de *Cathay* em português:

As traduções de Waley são consideradas como mais fidedignas em termos lexicais e de adequação sintáctica, e são também freqüentemente citadas em relação com *Cathay* para demonstrar a incomparável superioridade poética das versões de Pound. (...) As diferentes apreciações dos poemas de *Cathay* têm-se geralmente repartido entre estas duas direcções: tomados por traduções de poemas chineses são considerados como freqüentemente pouco fiéis aos originais, e enquanto poemas ingleses têm sido apontados entre os melhores exemplos da criação poética de Pound e do modernismo anglo-americano em geral. (*Op. Cit.*, p. 15)

O tradutor brasileiro comenta ainda as traduções de Pound diante das características da poesia:

A fidelidade mede-se pelo grau de transparência que é a qualidade da apropriação, e por terem melhor qualidade as versões de Pound são necessariamente mais fiéis – a não ser que se supusesse que os originais eram de inferior qualidade, caso em que seriam mais fiéis as piores traduções. Claro que ninguém discutiria a superior competência dos especialistas sobre Pound se se tratasse, por exemplo, de escrever um dicionário de chinês-inglês – mas a poesia nada tem a ver com a lexicografia. (*Op. Cit.*, p. 16)

Cunha lembra que, para T. S. Eliot, as traduções de Pound em *Cathay* eram obras que, dentro de trezentos anos, seriam consideradas um “magnífico exemplo da poesia do século XX”, e também “um momento culminante do modernismo anglo-americano” por constituírem “a primeira grande realização da proposta imagista do verso livre”. (1995, pp. 16-17)

Pound adotou para a tradução, como vimos, o lema “*make it new*” (renovar), que visa conceder nova vida ao passado literário através da tradução, além de ter criado uma nova modalidade crítica, a “crítica via tradução”. Chama a atenção também o modo como hibridizou seus poemas dos *Cantos* com trechos de tradução da obra de Homero, Ovídio, Confúcio e outros. Suas versões de Homero e Ovídio são consideradas por Augusto de Campos, na introdução do livro *ABC da Literatura*, exemplos típicos de recriação. (*Op. Cit.*, p. 16) O mesmo autor o considerou posteriormente “o inventor da poesia chinesa e do provençal para o nosso tempo”, devido ao modo criativo como traduziu poemas dessas vertentes. (1987, p.141) No caso de grandes “espantalhos” dos tradutores, como Catulo e Villon, diante da impossibilidade de traduzi-los, em alguns casos, a solução foi, segundo o próprio Pound, transformá-los em canção, o que demonstra mais uma vez a autonomia e a liberdade de criação permitida pelo tradutor. O modo como mergulhava no universo da língua que estava traduzindo para captá-la para a tradução fazia de Pound um leitor particular. Ele mesmo chegou a afirmar: “não sou grande coisa como latinista, mas leio latim por prazer; li-o bastante e sem dúvida revelei diversas qualidades dos escritos de Propércio que os latinistas profissionais tinham ignorado”. (*Apud* Campos, 1987, p. 101)

Na introdução do livro *Translations*, de Pound, o estudioso Hugh Kenner também chama a atenção para o fato de que, apesar da tradução dos poemas de *Cathay* ter sido feita a partir das notas de Ernest Fenollosa sobre os originais chineses, Pound parece

incrivelmente convencido de estar fazendo do universo dos poetas chineses o seu próprio. (*Op. Cit.*, p. 13) É importante lembrar que o poeta traduziu poemas chineses e japoneses numa época em que ainda não havia começado a estudar os ideogramas, servindo-se da obra de Fenollosa como elo intermediário para acessar os originais, acrescida à sua “prodigiosa intuição poética”. (Campos, 1976, p. 44) Esse universo criado por Pound era a base para a reinvenção das obras, num ato tradutor tão criativo quanto o pode ser aquele em que os próprios originais surgiram. Como observa Octavio Paz (1991, p. 157), diante de procedimentos de tradução como esse, as diferenças entre criação e tradução, no que diz respeito a constituir-se como um ato criativo, desaparecem: “tradução e criação são operações gêmeas. Por um lado, como demonstram os casos de Baudelaire e de Pound, a tradução é muitas vezes indistinguível da criação; por outro, há um incessante refluxo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação.”

Pound desenvolveu também uma variação da tradução criativa que chamava de “homenagem”, e que consistia em elaborar um texto imitando o estilo de um determinado autor. Para Hugh Kenner, a homenagem poundiana “consiste em tomar um antigo poeta como guia para lugares secretos da imaginação.” (*Apud* Pound, 1963, p. 12). Susan Bassnett afirma que, para Pound, eram claras as distinções entre suas traduções e as homenagens, mas para os críticos da época, formados na concepção oitocentista da excelência da literalidade, a distinção era irrelevante. Segundo a autora, Pound tinha idéias muito precisas sobre a responsabilidade do tradutor, e definiu suas homenagens como algo diferente de uma tradução: nelas, o objetivo era ressuscitar o autor original, uma espécie de ressurreição literária.<sup>10</sup> (2003, p. 140)

Inspiradas pelo espírito transcriador de Pound, as traduções de textos poéticos realizadas por Augusto e Haroldo de Campos são marcadas pela presença de traços criativos, que ganham destaque ainda maior em alguns casos. Um livro que trabalha explicitamente com a proposta de transcrição, fazendo alusões constantes a esse conceito, é *Transblanco*. A obra é composta pelo poema *Blanco*, de Octavio Paz, e sua transcrição para o português, por Haroldo de Campos. Na apresentação e em notas à parte, o

---

<sup>10</sup>É importante citar também as “intraduções” de Augusto de Campos presentes nos livros *Viva a vaia e Despoesia*, que funcionam de modo similar às homenagens de Pound, porém, propondo uma dinâmica visual que simula uma temática bem característica ou recorrente na obra do autor original (que inspira a criação).

transcriador faz questão de justificar reiteradamente que suas opções transcriativas, embora promovam “desvios semânticos ou sintáticos”, buscam uma construção paralela, que dialogue com a original. (*Op. Cit.*, p. 89)

Em *A Operação do Texto*, Haroldo de Campos conta que se dispôs a traduzir poemas de Maiakovski com apenas três meses de estudo do idioma russo, ciente de suas limitações em relação à língua, mas incorporando a noção de que a tradução específica de poesia, a seu ver “é a modalidade que se inclui na categoria da criação. Traduzir poesia há de ser criar – re-criar –, sob pena de esterilização e petrificação, o que é pior do que a alternativa de ‘trair’”. (*Op. Cit.*, pp. 43-44)

Nas obras dedicadas à tradução de poemas provençais, *Traduzir e Trovar* e *Mais Provençais*, a presença de textos explicativos (sobretudo introduções e notas) dos irmãos Campos constitui outro legado sobre tradução inventiva e transcrição. Na primeira, alertam que traduzir e trovar são aspectos da mesma realidade; se trovar quer dizer achar, inventar, então “traduzir é reinventar.” No mesmo livro, Augusto de Campos explica o procedimento de tradução que se baseia na criação de uma versão: “arriscando-me à danação dos entendidos – mero autodidata que sou, em matéria de provençal –, tentei elaborar a minha versão do poema, que ofereço ao eventual leitor como, menos que mapa, esboço da beleza do texto.” (*Op. Cit.*, p. 32) Augusto de Campos fala também em “respeitar o espírito” do original, mesmo tendo de recriá-lo: “não se trata, porém, no meu caso, de uma versão literal, embora eu tenha procurado respeitar o espírito da obra. Que o meu objetivo é, essencialmente, o de recriar em português alguma parcela que seja da poesia e da técnica poética do texto.” (p. 33) De todo modo, reinventar o texto foi sempre a meta dos irmãos Campos nessas incursões pelo provençal. Os poetas-tradutores deixaram claro que se preocuparam mais em ser fiéis “à invenção como algo vivo do que ao dogma do significado literal.” (p. 64) Avançaram na idéia de Pound, consolidando ainda mais a noção de traduzir como “transformar o passado em algo novo”, tirando dele “nutrição para o impulso criador”, como definiu Augusto de Campos. (p. 65)

Em *Mais Provençais*, o poeta explica: “não são, como se sabe, traduções literais as que faço. Tento a ‘transcrição’. (...) Do original, obviamente insuperável, terei captado alguma coisa, alguma alma, que faltava à nossa vivência poética – espero.” (*Op. Cit.*, p. 26)

Destaca, em outro trecho, a importância de dialogar com o autor: “Quando comecei a ensaiar as primeiras versões das canções de Arnaut, há anos atrás, não tinha em mente traduzi-las, todas. Achava que seria apenas um modo de conversar com o poeta, conhecer e entender melhor a sua arte.” (p. 149)

Outro exemplo que ilustra bem a perspectiva pela qual entendemos o conceito de transcrição na poesia é O Corvo<sup>11</sup>, de Edgard Allan Poe, por Paulo Leminski, uma tradução com alto grau de liberdade, um jogo com o original, que trabalha a partir de uma série de analogias que observaremos a seguir. Diante da extensão relativamente grande do poema, citaremos apenas o trecho inicial, suficiente para ilustrar o modo como se dão as relações com o original ao longo de todo o poema, e que contém todos os elementos que interessam a presente análise. Vejamos as quatro primeiras estrofes por Leminski:

Num dia desses,  
no exato momento do último instante,  
eu, bêbado como sempre,  
num sonho de escriba extravagante,  
delirava às vezes demais.

Daquele gélido julho  
não vou esquecer jamais.  
Eu, matando saudades da morta,  
sugava do litro e de um livro,  
que já não idolatro mais.

Dois toques na porta.  
Eu, com um copo a mais,  
tive a nítida impressão:  
“um estúpido corvo bate à minha porta.  
Só pode ser isso, nada mais.”

“Agüenta as pontas um pouco mais.”  
Berrei feito um possesso,  
mas sem ignorar O Processo  
que me acelerava o coração,  
me enervando ainda mais.

---

<sup>11</sup>Presente como apêndice em O corvo. São Paulo: Expressão, 1986.

A diferença salta aos olhos rapidamente, diante da leitura do trecho “correspondente” no original *The Raven*:

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,  
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,  
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,  
As of someone gently rapping, rapping at my chamber door.  
"This some visitor," I muttered, "tapping at my chamber door;*

*Only this, and nothing more."*

*Ah, distinctly I remember, it was in the bleak December,  
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.  
Eagerly I wished the morrow; vainly I had sought to borrow  
From my books surcease of sorrow, sorrow for the lost Lenore,  
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore,*

*Nameless here forevermore.*

*And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain  
Thrilled me---filled me with fantastic terrors never felt before;  
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating,  
" 'This some visitor entreating entrance at my chamber door,  
Some late visitor entreating entrance at my chamber door.*

*This it is, and nothing more."*

*Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer,  
"Sir," said I, "or madam, truly your forgiveness I implore;  
But the fact is, I was napping, and so gently you came rapping,  
And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door,  
That I scarce was sure I heard you." Here I opened wide the door;---*

*Darkness there, and nothing more.*

Marcado por alterações inventivas do transcriador, O Corvo de Leminski procura caracterizar o protagonista do poema com os traços biográficos de Poe, o poeta estadunidense que era alcoólatra inveterado, apontando diversas referências ao vício nesse trecho. Já a “*lost Lenore*” de Poe, onde o “*lost*” pode ter diferentes significados, é substituída por Leminski pelas “saudades da morta”. Cabe lembrar que na realidade Poe virou alcoólatra em função da tuberculose contraída por sua esposa (que era também sua

prima), que a levou à morte. No lugar do “*bleak december*”, Leminski fala do “gélido julho”, como se invertesse o protagonista de hemisfério, recriando a situação do poema em outro ponto geográfico, talvez até mesmo no Brasil. As gírias características “com um copo a mais” e “agüenta as pontas” dão um tom que transcende o coloquial, e confere ao texto uma dimensão notavelmente informal. Outro elemento novo, surgido às custas da criatividade leminskiana é a citação de *O Processo*, de Franz Kafka, que o protagonista estaria lendo. A referência é mais uma analogia ao universo marginal da literatura (Poe x Kafka). Na realidade, seria impossível isso acontecer, uma vez que Kafka nasceu após a morte de Poe. Outro ponto interessante: enquanto no original o corvo tarda sete estrofes a aparecer, atiçando a curiosidade do protagonista, e surge finalmente como um “imponente corvo”, na transcrição ele aparece já na terceira estrofe, como um “estúpido corvo”, o que começa a conceder certo tom de paródia, sob o qual será conduzido o poema.

Os pontos observados ilustram uma estratégia típica do transcriador de poesia sobre uma obra original. Embora em nenhum lugar da edição o poema de Leminski seja definido como uma “transcrição”, ele contém todas as características daquilo que entendemos sobre esse conceito: toma o original como ponto inicial para um novo salto criativo, que com ele estabeleça uma série de novas analogias e livre-associações, onde aflora o intelecto criador de quem transcreva e os traços próprios de seu repertório, estimulados e postos em movimento pela obra original.

Outro bom exemplo cabível para ilustrar essas características seria a transcrição de Haroldo de Campos para um conhecido haikai de Bashô. Ao invés de traduzi-lo simplesmente como “O velho tanque / Uma rã salta e tomba / Rumor de água”, Haroldo dividiu o segundo verso em duas linhas, propondo uma contração: “Rã salt / tomba”, na tentativa de simular, através de um recurso gráfico-visual criativo, o salto e o tombo da rã.

## **CAPÍTULO 3**

### ***TRANSCRIBIR POESIA ATRAVÉS DE DIFERENTES MÍDIAS***

### **3.1. Traduzir com os meios do seu tempo**

Até este ponto da tese tratamos de questões relativas à tradução entre diferentes línguas, sobretudo de poesia, da qual destacamos e definimos o conceito de transcrição. A partir deste momento iremos direcionar nosso percurso rumo a transcrição de poesia através de diferentes mídias, assunto que pertence ao campo da tradução entre diferentes meios. Trata-se de um universo de produção muito amplo, a começar pela variedade de definições que podem ser atribuídos ao termo “mídia”, na imensidão dos meios de comunicação humana. Depois, pela infinidade de traduções realizadas entre diferentes meios, se considerarmos que, cada vez que uma pessoa lê em voz alta um poema escrito, por exemplo, está recriando esse poema em outro meio diferente do original, e usando para isso sua expressividade e criatividade individual. Para tornar viável a realização deste estudo, iremos delimitar nosso foco nas traduções de poesia que envolvem mídias eletrônicas e digitais, que são as que melhor caracterizam o tempo presente.

Arlindo Machado observa que essas mídias estão permanentemente ao redor dos artistas na atualidade, “despejando o seu fluxo contínuo de sedução audiovisual, convidando ao gozo do consumo universal e chamando para si o peso das decisões no plano político”. Sendo assim, continua o autor, “é difícil imaginar que um artista sintonizado com o seu tempo não se sinta forçado a se posicionar com relação a isso tudo e a se perguntar que papel significativa a arte pode ainda desempenhar nesse contexto”. As respostas, segundo Machado, representam a diferença introduzida pelo artista no universo midiático: ao invés de alimentar a “máquina produtiva” com enunciados de consumo, ele pode apresentar um projeto crítico relacionado aos meios e circuitos com os quais opera. Sendo assim, interfere na lógica das máquinas e dos processos tecnológicos, subvertendo e desnudando suas funções prometidas, e “desprogramando” a técnica. (2007, p. 22)

Escrever para o seu tempo significa aos poetas e tradutores contemporâneos, ao menos parcialmente, o uso das mídias eletrônicas. Lauro Amorim observa que os trabalhos dos tradutores sempre “estão inscritos em um momento histórico caracterizado por certos cânones que direcionam os ‘caminhos’ que podem ou não ser tomados em uma tradução.”

(2005, p. 59) O grande interesse pelas mídias eletrônicas nos universos artístico e acadêmico nos últimos tempos nos faz pensar que, no mínimo, estamos passando por um “processo de canonização” das mesmas e do seu uso nas formas de representação estética, e isso se reflete, sem dúvida, na poesia.

A possibilidade de incorporar à poesia as características de diferentes mídias tem motivado iniciativas que vão desde a espacialização de *Un Coup de Dés* aos poemas virtuais interativos disponíveis na internet, cada qual inspirado nas inovações técnicas de sua época. Antonio Risério (1998, p. 49) cita uma idéia contida em *Literatura e Revolução*, livro de Leon Trotski publicado originalmente em 1923, que define de modo simples e preciso a relação entre as transformações históricas do mundo e as alterações que estas motivaram na poesia. Para Trotski, é ingenuidade supor que a poesia pudesse vir de Homero a Maiakóvski sem que a luz elétrica não tivesse nada a ver com isto. Segundo Risério, a postura do poeta diante do mundo urbano-industrial deve ser analisada em, pelo menos, dois planos. Um deles é o plano de sua atitude ideológica diante da sociedade, que pode ir da “aceitação celebratória” ao “extremo da recusa nostálgica”. O outro é o plano de sua disposição em relação aos meios de comunicação e às técnicas de criação presentes nesta sociedade, onde o poeta, como inventor da palavra, utiliza e explora as técnicas de criação, passando através delas sua condição ideológica e sensível. (*Op. Cit.*, p. 47)

Philadelpho Menezes observou que o diálogo entre a poesia visual e as novas tecnologias manteve-se, durante muito tempo, vinculado às velhas fórmulas, importadas dos poemas estáticos e bidimensionais. Segundo ele, o importante no uso da tecnologia pelos poetas “é ver o que ela possui e não oferece, o que ela tem de programado que pode ser desprogramado pelo uso estético, ao contrário do uso utilitário ou previsto”. E segue: “é como se nas mãos do artista, uma tecnologia de ponta se transformasse num artesanato de si própria, graças a um uso humano, que nega sua sofisticação pretensamente futurista.” (1998, p. 117)

As possibilidades de operar um signo virtual num meio informático são um grande atrativo para vários poetas na atualidade. A simulação luminosa do computador dá ao poema uma materialidade flexível, que convida à manipulação, ao ir e voltar, ao corrigir e alterar novamente. Risério (1998, pp.128-130) destaca que, com o computador, o poeta

pode fazer com que a escrita “dê saltos nijinskianos” e “passinhos chaplinianos”, pois, com um simples toque numa tecla, a configuração gráfica de uma obra pode mudar completamente. Do mesmo modo, o som de um poema gravado digitalmente pode receber tratamentos que alterem suas características por completo, abrindo um feixe quase infinito de possibilidades criativas.

Todavia, cabe lembrar que a promoção de diálogos entre conteúdos verbais e outras formas de iconicidade, como a visual e a sonora, são recorrentes na história da poesia, sobretudo se levarmos em conta a produção dos poetas dos movimentos de vanguarda, do futurismo ao lettrismo e à poesia concreta, entre outros. A tradução de poemas para mídias eletrônicas trouxe consigo a acentuação daquilo que já era inerente aos poemas visuais, concretos, sonoros, entre outros: a exploração do cruzamento entre os sentidos do leitor, através de dispositivos sinestésicos presentes nas obras que, normalmente, dialogam com sua porção verbal. Uma tradução desse tipo gera diferentes percursos sensoriais, criando intercâmbios entre os sentidos do corpo, através do emprego de meios técnicos variados.

Com o objetivo de situar o leitor no universo da tradução de poesia através das mídias no Brasil, apresentaremos a seguir uma breve recapitulação da produção nacional mais representativa desse tipo. Essa apresentação será feita sem grandes pretensões, visto que a catalogação de obras, eventos e autores passa ao largo dos propósitos desta tese. Os casos citados, longe de buscar representar todas as traduções realizadas no Brasil, servem para ilustrar um pouco da grande quantidade de iniciativas unindo poesia, tradução e mídias no país.

Em 1975, o poema Cidade/City/Cité, de Augusto de Campos, recebeu uma primeira tradução “digital” de Erthos Albino de Souza, que o inseriu num cartão de papel perfurado, que era a memória de computador na época. O resultado plástico do cartão escuro sobre um fundo claro simulava as janelas iluminadas dos prédios, na paisagem noturna de uma cidade. O vídeo Non Plus Ultra, realizado em 1985 por Tadeu Jungle, trouxe esse mesmo poema para a tela pela primeira vez. Ele seria traduzido posteriormente de várias formas, desde música à performance e artes plásticas, por Regina Silveira, Rufo Herrera, Gilberto Mendes, entre outros.

No início dos anos 80, com o começo do uso da holografia para produção de poesia, o poema *Rever*, de Augusto de Campos, foi reconstruído pelo hológrafo John Webster, em Londres, a partir de um protótipo de Wagner Garcia. Após receber uma versão na forma de uma escultura acrílica feita pelo artista Zé Neto, voltou a ser realizado em holografia por Moisés Baumstein, que traduziu para este suporte também outros poemas de Augusto. *Rever* foi ainda refeito em laser, néon e animação digital.

O poeta que mais traduziu e teve seus poemas traduzidos para outras mídias no país foi o próprio Augusto de Campos. Em 1984, a equipe da produtora Olhar Eletrônico, com a colaboração de Wagner Garcia e Mário Ramiro, transformou o seu *Pulsar*, poema onde as letras imitam corpos celestes num céu noturno, no primeiro videopoema animado por computador produzido no país. O compositor Caetano Veloso havia traduzido, em 1975, o mesmo poema em canção, assim como fez com *Dias Dias Dias*. Ambas integram a *Caixa Preta*, conjunto de obras editado por Augusto e Julio Plaza.

O programa *Jornal de Vanguarda*, veiculado pela TV Bandeirantes em 1988 e 1989, contava com a participação de Paulo Leminski, que apresentava variedades relativas à língua, cultura e poesia. Além de performances poéticas, Leminski também levou para a TV alguns videopoemas, parte deles traduções de poemas impressos de sua autoria, como *Metamorfose*. Durante os anos 80, Julio Plaza traduziu poemas de Paulo Leminski, Bashô e outros, para videotexto. No início dos anos 90, Augusto de Campos traduziu seu poema *Cidade* para uma versão animada em seu Macintosh pessoal.<sup>12</sup> Em 1993 foi a vez de Arnaldo Antunes, em parceria com Célia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau, realizar o projeto *Nome*, um trabalho de vídeo e computação gráfica que contém a tradução de poemas que já haviam sido publicados anteriormente pelo poeta.

Intervenções realizadas na cidade de São Paulo em diferentes ocasiões mostraram o quanto os poemas concretos são moldáveis às paisagens e à comunicação urbana, como era previsto no projeto do movimento concretista. O poema *Quasar*, de Augusto de Campos, foi exposto em um painel luminoso no Vale do Anhangabaú, no centro da cidade (1982). A mostra *Skyart*, realizada na USP em 1985, apresentou uma

---

<sup>12</sup>Diversos poemas de Augusto de Campos foram reelaborados digitalmente por ele próprio para integrar o CD-Rom *Clip-Poemas*, anexo ao livro *Não* (2003). Alguns deles são: *Pérolas para Cummings*, *O Mesmosom*, *Rever*, *Sem-saída*, *Criptocardiograma* e *Caracol*.

projeção do poema Código, também de Augusto e, em 1991, projeções de poesia com uso de raios laser levaram poemas como Rever, Risco e Cidade/City/Cité, todos de Augusto de Campos, às alturas dos arranha-céus na Avenida Paulista. Na ocasião, também participaram Haroldo de Campos, Arnaldo Antunes e Walter Silveira. Em 1991, o cineasta Julio Bressane dirigiu, a partir do livro Galáxias, de Haroldo de Campos, Galáxia Albina e Galáxia Dark, duas transfilmagens da renomada obra do poeta.

Não poderiam deixar de ser citadas as traduções feitas no projeto “Vídeo-Poesia”, realizado entre 1992 e 1994 no Laboratório de Sistemas Integráveis da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, com a participação de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Arnaldo Antunes e Julio Plaza, numa experiência mediada por Ricardo Araújo. Na ocasião, alguns poemas de autoria dos próprios tradutores foram reelaborados através de animação digital, com recursos considerados de ponta para a época. Julio Plaza voltou a traduzir poemas para animação computadorizada em 1996, no Laboratório de Informática do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. O projeto foi uma parceria com Luciana Chagas, e proporcionou a tradução de poemas de Augusto de Campos, Paulo Leminski, Alice Ruiz e do próprio Plaza.

O CD e espetáculo performático Poesia é Risco, apresentado em 1995 por Augusto de Campos e Cid Campos, contém interpretações dos poemas Lygia Fingers, Tensão, Cidade/City/Cité, O Quasar, entre outros, da autoria de Augusto de Campos. Em 1998, Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo lançaram o CD-Rom Interpoesia, com diversos poemas digitais, entre eles algumas traduções “inter-semióticas” como Máquina, poema visual de Menezes elaborado muitos anos antes. O curta-metragem Hi-Fi, realizado em 1999 por Ivan Cardoso, apresenta versões para poemas de Augusto de Campos como Cidade/City/Cité, Poema-Bomba, Ex-tudo e Rever, além de outros poemas concretos no áudio. Em 2005, Omar Khouri inspirou-se no verso inicial do célebre poema L’azur, de Stephane Mallarmé, para fazer Homenagem a Mallarmé, um poema digital elaborado em parceria com Fábio Oliveira Nunes, que faz parte do CD-Rom Nóisgrande, organizado pelo próprio Nunes. Um poema visual sem título de Torquato Neto foi transformado em animação digital interativa por Audrei Carvalho em 2004, na ocasião do festival FILE, em São Paulo. A tradutora repetiu o procedimento com uma série de poemas de Augusto de

Campos, num trabalho que culminou em sua dissertação de mestrado pela PUC-SP. (Carvalho, 2007)

A internet sedia diversos casos de tradução que conduziram poemas e autores brasileiros para o contexto digital, entre eles animações como Lua na Água, de Paulo Leminski, por Elson Fróes, feita em 1997, os poemas Life e Beba Coca-Cola, de Décio Pignatari, traduzidos por Kirby Conn em 2001 para o site Imediata/BVP, e a Rã de Bashô, que tem versões nos sites de Haroldo e Augusto de Campos. Fábio Oliveira Nunes recriou, em diferentes ocasiões, poemas visuais de autores nacionais para a rede, como Cresce, de Arnaldo Antunes, Epitalêmio II, de Pedro Xisto, e BR, de Villari Herrmann, entre outros, traduzidos em 2003 para a revista digital/site Artéria 8, produzida por Nunes e Omar Khouri.

Poetas estrangeiros também tiveram suas obras revisitadas em suportes digitais no Brasil: Khlebnikov foi recriado em 2008 por André Vallias para a revista/site Mnemazine 4, editada por Marcelo Tápia e Edson Cruz. Versos de Baudelaire foram utilizados por Philadelpho Menezes em uma instalação multimídia na II Bienal do MERCOSUL, em 1999, e o poema O Eco e o Icon, do português Ernesto M. de Melo e Castro inspirou uma versão em VRML por Silvia Laurentiz, em 1998.

Um grande projeto intitulado Poesia Concreta: o Projeto Verbivocovisual, realizado em 2007, abrangeu parte da produção do movimento e disponibilizou-a na forma de site, CD, DVD e exposição. Neles, são inúmeros os casos de poemas convertidos para mídias eletrônicas, adaptados a natureza de cada suporte. No CD, dirigido por Cid Campos, encontramos poemas que foram musicados ou interpretados vocalmente pelos autores e convidados. No DVD, dirigido por Sérgio Zeigler e Walter Silveira, estão presentes animações computadorizadas produzidas a partir de poemas originais, roteirizadas pelos diretores e realizadas por Rodrigo Fiorenza. Já no site, elaborado por André Vallias, encontramos poemas recriados em áudio e vídeo, além de extenso material iconográfico e textual sobre o movimento. A exposição, exibida em São Paulo e Belo Horizonte sob a curadoria de Cid Campos, João Bandeira, Lenora de Barros e Walter Silveira, apresentou diversos poemas traduzidos para a ocasião. No conjunto total, foram recriados poemas de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald e Ronaldo Azeredo,

além de traduções de outros poetas por eles realizadas. Participaram também desse projeto Arnaldo Antunes, Arrigo Barnabé, Boris Schnaiderman, Caetano Veloso, Gilberto Mendes, Lívio Tragtenberg, Lucio Agra, Omar Khouri e Wilson Sukorski, entre outros.

### **3.2. A tradução intersemiótica**

Em seu artigo Aspectos Lingüísticos da Tradução, Roman Jakobson afirma que existem três maneiras de realizar uma tradução: 1) utilizando signos da mesma língua, que ele chama de tradução “intralingual”, ou “reformulação”; por exemplo, converter o termo “solteiro” numa designação mais explícita, que é “homem não casado”; 2) utilizando signos de outra língua, que é a tradução “interlingual”, ou “tradução” propriamente dita, como a conhecemos; 3) em outro sistema de signos não-verbais, classificada pelo autor como “transmutação”, ou tradução “inter-semiótica”. Sem aprofundar-se nesse conceito, o autor volta a citá-lo no final do mesmo texto, dessa vez como a tradução “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura.” (1971, p. 64)

Comparando os dois únicos trechos nos quais o autor cita a expressão “tradução inter-semiótica”, pode-se observar uma pequena diferença na definição do conceito. Primeiramente, Jakobson refere-se à tradução de conjuntos de signos verbais para não-verbais e, posteriormente, quando dá exemplos desses tipos de conjuntos de signos que seriam considerados não-verbais, o autor cita a pintura, a música e o cinema. Mas cabe lembrar que estes, por sua vez, podem apresentar fusões com conteúdos verbais, a exemplo dos escremas ou outras formas de intervenção verbal na pintura cubista, e as canções e óperas no caso da música, ou as falas e legendas no cinema.

Interpretando a definição de Jakobson, portanto, é possível concluir que o autor se referiu à tradução inter-semiótica como um tipo de tradução que transforma um conjunto de signos verbais em outro meio expressivo de natureza diferente, que não seja exclusivamente verbal, ou nem um pouco verbal. O autor lançou um conceito que inicialmente pretendia abranger só casos mais próximos ao seu universo, o lingüístico, e

por isso a conotação verbocêntrica dada ao termo “tradução inter-semiótica”. Como definir, no entanto, as operações tradutoras que procuram transferir significados reconstruindo obras em linguagens diferentes, sejam elas verbais ou não? Não seriam todas inter-semióticas?

Uma obra que impulsionou os interesses pela tradução através de diferentes mídias, sobretudo no Brasil, foi o livro *Tradução Intersemiótica*<sup>13</sup>, de Julio Plaza. Utilizando o conceito de Roman Jakobson e valendo-se, sobretudo, de fundamentos da semiótica de Charles Peirce, Plaza aprofundou-se no assunto, analisando processos desse tipo de tradução desde sua idealização, à realização e suas possíveis interpretações. Propôs também o estudo de casos selecionados de tradução entre mídias, quase todas realizadas por ele próprio, algumas envolvendo poesia. Diante da escassez de princípios teóricos próprios para subsidiar uma teoria da tradução intersemiótica, o autor recorreu a fundamentos de tradução de poesia desenvolvidos, principalmente, por Roman Jakobson, Haroldo de Campos e Octavio Paz, por ele adaptados para pensar a tradução entre diferentes mídias.

Recapitulando um pouco as idéias desses autores, vimos que para Jakobson a poesia é intraduzível, sobretudo em virtude dos recursos paronomásticos normalmente empregados, sendo possível somente a “transposição criativa”, seja ela intralingual, interlingual ou intersemiótica. Essa opinião coincide com o que sempre foi defendido por Haroldo de Campos, que classifica seu extenso trabalho de tradução de poesia como “transcrição”, como vimos no capítulo anterior. Já para Octavio Paz (*Apud* Plaza, 1987, p.39), a tradução é uma operação análoga à criação, mas que se desenvolve no sentido contrário. Na criação, segundo Paz, a matéria-prima é a linguagem em movimento, e o esforço do artista é todo em cristalizá-la numa forma definida, no caso, o poema. Traduzir seria “colocar este cristal de seleções em movimento, para voltar a fixá-lo em um sistema de escolhas outro, análogo ao primeiro”.

Criação e tradução são, segundo Plaza, operações onde se produz, “com meios diferentes, efeitos análogos.” (1987, p. 26) Fazendo uma síntese das idéias desses autores, e adequando-as às suas noções empíricas decorrentes de experiências práticas com traduções

---

<sup>13</sup>Chama a atenção a diferença de grafia entre a tradução “inter-semiótica” definida por Jakobson e a “intersemiótica” utilizada por Plaza.

entre diferentes meios, Plaza busca tecer uma teoria específica para a tradução intersemiótica. O autor ressalta duas etapas básicas do processo de tradução: a leitura e a invenção. Na primeira, o tradutor apreende o objeto a ser traduzido, interpreta-o e o sintetiza para, no segundo momento, criar uma nova forma, inspirada na original. A leitura é uma geração indefinida de possibilidades de interpretação, um diálogo entre o repertório do leitor e o conteúdo da obra lida, convocando outros elementos que se agregam ao material lido e fazendo deste percurso um acontecimento único. Qualquer leitor participa ativamente de um processo comunicativo como criador de “versões” daquilo que lê, ocupando assim um papel de re-criador da obra. Como observa Haroldo de Campos, “o receptor não é somente alguém que recebe algo, nem está somente em estado passivo; em termos ótimos, ele deveria ser um co-autor da informação”.<sup>14</sup> O ato de leitura, portanto, é marcado pela invenção de novas interpretações ou traduções de diferentes formas daquilo que se lê, agregando à obra lida os traços da subjetividade do leitor.

A síntese obtida com a leitura não é uma interpretação definitiva para o poema, mas uma busca que visa alcançar o que há de essencial nele, sem esquecer as condições contextuais em que o mesmo foi produzido. Depois de alcançada essa síntese, chegará o momento em que será preciso traduzi-la em um meio particular, no qual tomará existência, ostentando a condição de tradução em relação ao original. O momento intermediário à leitura e à concretização material da obra envolve segundo Plaza, processos de natureza imaginativa e operativa. A primeira está presente predominantemente no desenvolvimento da idéia, e mistura a razão com um alto nível de intuição. A segunda é a da realização prática, guiada predominantemente pela racionalidade, aplicada a um meio técnico de realização. (1987, pp. 37-39)

Toda e qualquer invenção começa com um instante de caráter espontâneo que aparece à mente “como epifania, imediatamente desprendida das amarras de um raciocínio lógico”, configurada como *insight*. (*Ibid*, p. 40) Não é fruto de uma sucessão de pensamentos naquele momento, mas um lampejo súbito que incita o intelecto ao ato criador. No caso da tradução, este *insight* inicial é motivado pela forma da obra original, absorvida a partir do processo de leitura, uma leitura atenta, destinada a solucionar o

---

<sup>14</sup>Entrevista concedida à Revista Galáxia (PUC-SP) nº 1, 2001. p. 37.

problema de como conduzir a tradução. Segundo Julio Plaza e Monica Tavares, a invenção não se dá de modo contínuo, mas “renova-se sempre e admite *feedbacks* alimentados pela atividade experimentadora e pelas idéias criadoras.” (1998, p. 72)

No momento da invenção com mídias eletrônicas, a sinergia entre o homem e a máquina se manifesta através do diálogo estabelecido entre a subjetividade do criador e as possibilidades de realização com o meio escolhido. Esse diálogo apresenta diferentes possibilidades (ou poéticas), que Plaza e Tavares classificam em: poética por associação, que é aquela que utiliza repertórios armazenados em memórias eletrônicas; poética do acaso, criada a partir de processos aleatórios; poética dos limites, que trabalha com um repertório delimitado onde prevalece a idéia minimalista de fazer “mais com menos”; poética de projeto, fortemente regida pela racionalidade programadora; poética da simulação, onde a imagem é construída através de modelos de síntese que simulam a realidade, e as poéticas experimentais, onde a concepção vai surgindo a partir da própria realização. (1998, pp. 124-194) Os meios eletrônicos, como forma de expressão em incessante renovação, apresentam ao artista capacidades inéditas de cognição (sensíveis e inteligíveis), trazendo possibilidades que exigem dele uma “familiarização com os modelos tecnocientíficos em uma interligação de práticas e saberes disposta em relações interdisciplinares.” (p.64)

Os autores apresentam também a dicotomia entre “arte como tecnologia” e “tecnologia como arte”, importante para a reflexão sobre as poéticas que utilizam os recursos eletrônicos. (*Ibid.*, p.69) A primeira reflete um processo de criação pautado em uma atitude inovadora, que busca explorar as potencialidades oferecidas pelos novos meios, aliadas à criatividade e originalidade, no sentido de fazer brotar, da materialidade dos suportes, as qualidades que levarão o pensamento humano à invenção estética. No outro caso, está a vocação reprodutiva da infra-estrutura tecnológica, mais concentrada nos meios do que na criatividade.

Julio Plaza apresenta uma classificação que divide as traduções entre diferentes mídias em transposições, transcódificações e transcrições.<sup>15</sup> Essa classificação leva em

---

<sup>15</sup>Essa tipologia é baseada na classificação dos signos em relação aos seus objetos dinâmicos, ou referentes, segundo Charles Peirce: índice, símbolo e ícone. Para Plaza estes originam, respectivamente: a transposição, a

conta o quanto uma tradução continua apegada ao original, ou o reinventa, abrindo margem para certa autonomia. Além do resultado, o processo de tradução também é diferente em cada uma delas, dado que seguem diferentes finalidades. Plaza faz questão de destacar que essas categorias não são uma “grade classificatória de tipos estanques que deve funcionar de modo fixo e inflexível”, mas sim “uma espécie de mapa orientador para as nuances diferenciais” das traduções. Deixa claro também que os diferentes tipos podem ocorrer de modo algumas vezes simultâneo em uma mesma tradução e, sendo assim, essa tradução acabaria proporcionando um cruzamento dos tipos, ao ser classificada. (1987, p. 89)

Em sua leitura, “transposição” seria o tipo de tradução que estabelece uma relação de contigüidade com seu original, como se a forma da obra original estivesse sendo impressa em um novo meio, metaforicamente. Transpor o conteúdo de um poema para outro meio, nesse caso, seria tentar transportá-lo na íntegra, como ele é, para o novo ambiente de realização. O poema passa a “funcionar” de acordo com as características do novo suporte, mas sem alterações notáveis em sua forma e no modo como ele “funciona”. Por exemplo: tomar o texto de um poema, parcialmente ou na íntegra, e fazê-lo “passar” pela tela de um computador, de uma TV, ou outro meio similar. (*Ibid.*, p. 91)

Já a “transcodificação” seria a tentativa de recompor a forma da obra original usando outros signos, característicos do meio que está sendo usado, através da criação de um código de correspondência sobre o qual se baseará a tradução. O código inventado pelo tradutor é uma convenção que explica a correspondência entre os elementos parciais que compõem o original e a tradução. Permite ao tradutor a liberdade de criar uma convenção inédita, baseada em elementos de outra linguagem inspirados por aqueles presentes na obra que origina a tradução. Por outro lado, restringe a autonomia do tradutor por exigir que ele combine os novos elementos da mesma maneira que estavam dispostos na obra original. Para cada letra de um poema, por exemplo, um artista plástico que irá traduzi-lo pode imaginar um ícone correspondente, com sua forma, cor, distribuição espacial etc., mas terá de usar esse ícone dentro das normas estabelecidas por ele na tradução. É uma maneira de organizar a forma, de modo a criar uma correspondência, como se a obra original fosse

---

transcodificação e a transcrição.

reconstruída de outro modo, mas a maneira como os elementos estão dispostos em sua apresentação copiasse a primeira. (*Ibid.*, p. 93)

Uma transcodificação realizada pelo próprio Plaza, se tomada como exemplo, talvez possa esclarecer melhor esse tipo de tradução: o artista transformou o poema Nasce/Morre, de Haroldo de Campos em uma composição visual-geométrica baseada em triângulos, onde cada palavra que compõe o poema foi convertida em um tipo de triângulo: “nasce” foi substituída por um triângulo branco invertido, “morre” por um triângulo branco em posição natural, “desnasce” por triângulo preto invertido, e assim por diante. Em seguida, esses triângulos foram combinados espacialmente do mesmo modo que as palavras no poema original, copiando sua forma.

Por fim, Plaza define como “transcrição” a tradução intersemiótica que se baseia no “princípio de similaridade” com o original, e a forma adotada pela tradução constrói analogias com este, “equivalências entre o igual e o parecido”. (1987, pp. 89-90) Nesse caso, original e tradução não estão “conectadas” diretamente, mas as características resultantes na tradução fazem lembrar o original, “despertando sensações análogas”, produzindo significados “sob a forma de qualidades e de aparências entre ela própria e seu original.” (p. 93) Revisitando a linha de pensamento poundiana via Haroldo de Campos, Plaza conclui que “traduzir com invenção pressupõe reinventar a forma”. (p. 98)

Em nossa leitura para essa definição de transcrição, que é apoiada nas análises de casos práticos que Plaza apresenta na segunda parte do seu livro *Tradução Intersemiótica*, compreendemos a transcrição como a tradução que se caracteriza pela criação de traços similares àqueles que a obra original apresenta, ou seja, que a imita através de uma nova forma, com características semelhantes à original, fazendo lembrá-la. O resultado é uma tradução que estabelece analogias com a original, sem o comprometimento de tentar sê-la em outro meio. É um procedimento onde o tradutor tem consciência da autonomia que a tradução irá adquirir, e de que irá interferir de modo ativo na busca de novos horizontes para a obra. A transcrição absorve as qualidades, aparências e significados propostos pela original e os reconstrói numa estrutura que faz lembrá-la através de referências, sejam estas mais, ou menos nítidas.

As características da transcrição apontadas aqui nos fazem retomar a noção sobre esse conceito, que vínhamos abordando no capítulo anterior. Parece nítido que a adoção do termo “transcrição” por Plaza é uma tentativa de trazer para a tradução entre diferentes mídias a perspectiva que Haroldo de Campos apresenta para a tradução de poesia. Indo além, nossa proposta é agregar uma nova dimensão ao conceito de transcrição, que siga as tendências que o originaram no discurso dos diversos autores, mas a encaminhe a situações onde as analogias entre original e tradução são pouco explícitas, destacando ainda mais a participação inventiva de quem transcreva.

### **3.3. Subsídios para um estudo da transcrição através de diferentes mídias**

Analisar a transcrição de poesia através das mídias é um objetivo que requer o uso de ferramentas teóricas adequadas. A teoria da tradução intersemiótica, que foi abordada no item anterior, é uma delas, e sua aplicação no universo da poesia foi realizada pelo próprio Julio Plaza, conforme vimos. Neste item apresentaremos outras teorias que podem contribuir na formulação de um percurso que auxilie na compreensão das transcrições de poesia através dos meios. O objetivo é tomar emprestados fundamentos dessas teorias para utilizá-los como instrumentos nas análises das experiências práticas, que serão realizadas a partir do próximo capítulo. Essas teorias foram selecionadas por sua afinidade com as circunstâncias que cercam essas experiências, que se dá através de um ponto principal: ambas tratam de relações entre obras artísticas envolvendo sempre mais de uma mídia.

Começando pela dissertação *Um Poeta de Vanguarda Dialoga com as Artes Visuais: a Transcrição Interpoética* de Haroldo de Campos, na qual Rogério Prestes de Prestes aborda um conjunto de textos de Haroldo de Campos relativos às artes visuais, que trata de obras de diversos artistas plásticos e gráficos, envolvendo diferentes técnicas e estilos. Esses textos poderiam ser definidos como críticas de arte, mas Haroldo de Campos, através de seu “personalíssimo método crítico-criativo” utilizado para escrevê-los, fez com

que eles incorporassem elementos estruturais das obras a que se referem. (*Op. Cit.*, p. 9) Esses textos, que trazem em si marcas explícitas do contágio de seu autor com as obras visuais, são definidos por Prestes como “transcrições interpoéticas”, e dividem-se em “poemas-críticos” e “prosa metapoética”:

Campos tem produzido textos originais e variados quanto a suas estruturas e formas de diálogo com as obras motivadoras. Essa diversidade de textos é mais um elemento que impulsiona meu pensamento de que eles estão estruturados semelhantemente às obras que os originaram. (...) os textos de Haroldo de Campos sobre artes visuais são únicos se comparados à crítica de arte convencional. Por questões operacionais da pesquisa, sobretudo didáticas, separei os textos escolhidos em grupos distintos: Poemas-Críticos; Prosa Metapoética; e Críticas Propriamente Ditas. É claro que me detive nos dois primeiros grupos, uma vez que a eles pertencem os textos que podem efetivamente ser considerados “traduções” ou “transcrições interpoéticas” das obras de arte motivadoras, porque há um grau mais elevado da manifestação da função poética da linguagem nesses dois grupos textuais. (*Op. Cit.*, p.78)

Prestes chama atenção para os “vínculos paramórficos” estabelecidos entre os textos e as obras motivadoras, que seriam decorrentes da preocupação de Haroldo de Campos em articular estruturalmente a função poética junto com a metalingüística, promovendo uma crítica com invenção, essa última marcada pelas características da obra a que se refere. A presença desses vínculos permite observar os textos de Haroldo como “traduções”, como Prestes fez questão de frisar. O autor é convicto em afirmar que a crítica pode ser uma tradução, dado que qualquer tradução “pressupõe necessariamente uma análise da obra a ser traduzida”, e muitas vezes a escolha da obra a ser traduzida decorre de uma análise, que leva a uma tomada de atitude (crítica, portanto) por parte do tradutor. Toda a tradução criativa é “essencialmente avaliativa”, dado que parte da leitura crítica, e produz um “novo original”, mesmo que inspirado na obra anterior. (*Ibid.*, p. 32)

Para Prestes, em consonância com as idéias de Haroldo de Campos, a solução para o problema da impossibilidade de tradução de textos estéticos encontra-se no conceito de “isomorfia”, oriundo da química, que representa uma “semelhança operativa”, algo “mutuamente referencial” entre o original e a tradução. Apesar de ser elaborado em outro sistema artístico, o texto recriado é um “produto estético isomórfico” ao “texto motivador”,

pois são semelhantes na maneira peculiar com que os artistas utilizam esses códigos para a criação das mensagens estéticas. (1997, pp.33-34) Prestes dedica parte de sua dissertação à análise dos textos de Haroldo e das obras visuais que os motivaram, identificando paralelos nas estruturas dos dois, a partir da leitura atenta de um e de outro.

Segundo Prestes, seu trabalho ocupa-se de “levantar as relações paramórficas entre obras motivadoras e textos motivados” nessa produção de Haroldo de Campos, que ele definiu como uma mescla de transcrições e traduções intersemióticas: “transcrições interpoéticas”. Nelas, fica realçado o “diálogo do signo interpretado com o repertório do intérprete”, expandindo o espaço da interpretação na tradução, uma vez que o que está em questão é a função poética dos signos. Prestes chama atenção para o fato de que o resultado da tradução de uma obra de arte deve ser necessariamente outra obra de arte, um signo novo e autônomo. Seu procedimento metodológico reside predominantemente na análise comparativa das formas envolvidas, buscando nelas fatores de identificação. (*Ibid.*, p. 212)

Entre os desenhos de Mira Schendel e o poema de Haroldo de Campos referente a eles, por exemplo, Prestes percebe uma tentativa do poeta de repetir os fatores de síntese e redundância que caracterizam a obra visual. Para isso, elabora um texto enxuto e sem pontuação, com destaque para as aliterações (que são redundâncias), além da forma do poema (verso livre), que de certo modo, imita a liberdade dos desenhos. Já no texto para a série Anamorfias, de Regina Silveira, Prestes destaca que Haroldo de Campos faz uso de palavras-montagens (ao modo de James Joyce), que entram em sintonia com a ambigüidade das imagens. Para ele (*Ibid.* p.109), o poema recria as imagens das obras visuais através de associações dos substantivos que designam os objetos visuais representados com prefixos, adjetivos e outros substantivos, na tentativa de reconstruir as deformações pelas quais as imagens passam nas obras da artista. No Polipoema para Mary Vieira, Haroldo busca reinventar o prazer lúdico proporcionado pela escultura Polivolume Disco Plástico, e assim por diante, adota procedimentos similares com a obra de outros artistas.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup>Um caso particularmente interessante entre os estudados na dissertação é A Criação do Mundo & o Tempo, poema elaborado a partir da série homônima do pintor José Roberto Aguilar, a qual, por sua vez, era uma transcrição da versão de Haroldo (outra transcrição poética) da parte inicial do livro de Gênesis, intitulada A Cena da Origem. Temos, portanto, uma seqüência de três transcrições a partir do trecho bíblico, que buscam “suscitar qualidades e sentimentos semelhantes” ao original, revestindo-o sempre de uma nova forma.

Passaremos em seguida às formulações teóricas de Aguinaldo Gonçalves, a começar pelo livro *Transição e Permanência*, onde o autor analisa as relações entre a obra do poeta João Cabral de Melo Neto e o legado do pintor Joan Miró. Para Gonçalves (*Op. Cit.*, p. 24), ocorre na poesia de João Cabral um tipo especial de figurativização na qual se constrói uma identidade formal entre o “sistema verbal” usado pelo poeta e o “sistema plástico” do pintor. A predileção de Cabral pelas artes plásticas é sabida, e mesmo a influência dessas sobre a sua produção. Analisando as estruturas fundamentais do livro de poemas *A Educação pela Pedra* sob a perspectiva da “poesia do olho”, aquela que só é possível se perceber através da “dimensão integradora do signo verbal à sua potencialidade icônica”, Gonçalves percebe que as mesmas constituem com as obras de Miró “homologias estruturais”. (p.25) O autor define melhor o conceito da seguinte forma:

Mais que uma busca de correspondências entre os elementos mínimos constitutivos de cada uma das duas artes (cor-som, linha-sintaxe, etc.), acredito num princípio consciente de construção, em que esses elementos são utilizados como ingredientes, mas em relação aos demais, próprios de cada sistema. São procedimentos construtivos que podem ser aprendidos por um e outro artista, da arte vizinha, e são eles responsáveis pela homologia estrutural entre as artes. (*Op. Cit.*, p. 168)

Segundo Gonçalves, o texto de Cabral possui um tipo de linguagem cujo “plano de expressão se manifesta homólogo ao plano de expressão da linguagem da pintura” em Miró. O autor observa que a questão da homologia estrutural entre as artes, sobretudo entre poesia e pintura, acentuou-se bastante no século XX, independente da intenção dos artistas buscarem ou não suas bases criativas explicitamente nos procedimentos de outro. Mas o diferencial do caso estudado é que Cabral conhecia bem os procedimentos criativos de Miró, de modo que, entre as diversas influências que marcaram seu trabalho, esta teve uma função fundamental. (1989, p. 26)

Gonçalves denomina “intersemioticidade” o fato de certos modelos estruturais criados pelo pintor ocorrerem de modo homólogo na obra de Cabral. A influência de um

---

Prestes afirma que as obras compõem, a partir de seus resultados em diferentes matérias, pictórica e poética, uma “sinergia dialógica”. (1997, pp. 207-211)

sistema em outro amplia os campos de possibilidade de realização em cada meio através do estabelecimento de intercâmbios entre os códigos e os procedimentos que lhes são próprios. Gonçalves lembra a citação de Vassily Kandinsky: “uma arte pode aprender da outra o modo com que se serve de seus meios para depois, por sua vez, utilizar os seus da mesma forma; isto é, segundo o princípio que lhe seja próprio exclusivamente.” (*Ibid.*, p. 27) A seu ver, ela ilustra bem os procedimentos adotados por João Cabral:

Observando algumas gravuras de Miró, pude perceber que o mesmo processo de composição era utilizado por ele em trabalhos cuja macroestrutura se mantinha praticamente a mesma, enquanto os elementos figurativos acrescentados e alterados nem sempre se evidenciavam aos olhos do observador. Em Cabral, essa técnica revela o ponto alto das relações intertextuais, pois as composições emparelhadas apresentam vários tipos de nuances no esquema de alteração, criando, às vezes, uma aparente identidade entre os textos. (*Op. Cit.*, p. 121)

A aliança entre um profundo racionalismo criador e uma sensibilidade não menos profunda são características que Gonçalves aponta como comuns em Cabral e Miró, bem como a busca de rupturas constantes com a lírica tradicional (Cabral) e com a pintura clássica (Miró). Ambos também revelam a busca de um dinamismo, em dois sentidos: a superação dos seus próprios mecanismos de composição, e o tipo de mobilização que suas obras conseguem provocar na consciência do fruidor. (*Ibid.*, p. 129) Algumas das obras dos dois autores analisadas por Gonçalves também se assemelham pelo fato de serem recriações de outras obras, como no caso da pintura Interior Holandês, recriação do quadro O Tocador de Alaúde (Séc. XVII), e o poema Quaderna, de Cabral, inspirado em Carta aos Puros, de Vinícius de Moraes. As duas versões, segundo Gonçalves, subvertem as criações originais, desvinculando-as das regras tradicionais e da conceituação clássica de beleza. (*Ibid.*, p.148)

No livro de poesia *A Educação Pela Pedra*, de João Cabral, Gonçalves percebe, além da influência de Miró, a do surrealismo em geral, e do cubismo, que seriam cada vez mais presentes em trabalhos futuros de Cabral. Também são percebidos traços do neoplasticismo holandês, como o uso da oposição “simetria/dissimetria” e dos quadrados e retângulos na formação dos blocos estróficos dos poemas de *A educação pela pedra*, que marcam a influência de Mondrian sobre João Cabral. Para Gonçalves, o sincretismo que

determina a construção de A educação pela pedra é marcado pela presença de procedimentos próprios de outros sistemas, mas não retira de seu “meio” a especificidade de sua natureza. (1989, p. 21)

As reflexões finais do livro apontam para a compreensão da arte como um fenômeno cuja unidade é dada pela “supremacia da orientação estética”, independente da variedade de materiais utilizados e da diversidade dos objetivos dos diversos ramos da criação artística. O fato de a poesia, por exemplo, se valer da linguagem dos signos “simbólicos”, e a pintura da dos signos “icônicos”, determina “lutas distintas em busca de um mesmo alvo.” (*Ibid.*, p. 173) Para o autor, existe na obra de arte um componente mobilizador das nossas condições existenciais que determina a sua natureza, independente de se manifestar como um símbolo poético ou uma imagem visual. Gonçalves lembra que, no processo criativo, ou no “profundo processo de depuração do signo”, a arte “arrasta resíduos do mundo e com isso arrasta resíduos da vida pessoal” (p. 174), e cita Malraux, para quem “a obra de arte não é criada a partir da visão do artista, mas a partir de outras obras”. (p. 24)

Posteriormente, em *Laokoon Revisitado*, Aguinaldo Gonçalves deu continuidade a esse raciocínio. Nesse livro, as relações entre o Livro II da Eneida de Virgílio (Séc. I a. C.), onde o poeta conta o castigo sofrido por Laokoon, e a escultura em mármore Laocoonte, de Alexandre de Rodas (50 a. C.), dão margem a uma nova série de interpretações. A questão da homologia estrutural é a meta principal do trabalho, mais uma vez a homologia entre pintura e poesia, entre o “sistema plástico-pictórico” e o “sistema poético”. Para o autor, tais relações ocorrem, sobretudo, em obras que, além de se valerem de seus próprios meios, ampliam suas possibilidades expressivas recorrendo a procedimentos de outras artes, sem gerar concorrência entre os gêneros, mas “mútuas iluminações”. (*Op. Cit.*, p. 18)

Segundo Gonçalves, o estudo crítico das analogias entre pintura e poesia remonta à Antiguidade, foi retomado a partir do Renascimento e intensificou-se no século XX. Entretanto, foi perturbado por visões tendenciosas que privilegiavam ora o texto, ora a imagem, e costumavam forjar correspondências, elevando-as ao nível de identificação. A necessidade de definição da arte, acentuada nas atividades filosóficas do séc. XVIII (em

Emmanuel Kant, por exemplo), somada à necessidade de sua valorização frente às ciências humanas, foram fatores que impulsionaram os estudos comparativos, que normalmente buscam traçar paralelos entre as artes temporais (poesia e literatura) e as artes visuais. (*Ibid.*, pp. 19-29)

Analisando o livro *Laokoon*, de Gotthold Lessing, muito difundido no meio dos estudos comparativos, e que se debruça sobre as mesmas obras de arte por ele estudadas, Gonçalves observa que o autor ressalta a necessidade de divisão das artes e dos gêneros dentro de cada arte (escultura, poesia épica e poesia dramática), bem como o reconhecimento da existência de limites para essa divisão, o que será questionado por Gonçalves. (1994, p. 41) Para ele, a visão de Lessing é essencialmente racionalista, estabelecida simplesmente a partir de normas que distinguem os princípios de funcionamento de cada arte: na poesia o estático converte-se em ação, enquanto na pintura não se pode representar uma ação senão de modo estático. Lessing baseia-se ainda na norma de que um quadro pode oferecer ao espectador o aspecto de todo o objeto de uma só vez, enquanto a poesia tem de descrever seu objeto parte a parte no tempo. Segundo Gonçalves (*Ibid.*, pp. 69-71), essa concepção é visivelmente ultrapassada, e todas as artes possuem um aspecto temporal e um espacial, respeitando, obviamente, a predominância de um ou de outro. Por isso, considera inadmissível que possamos encontrar ainda hoje teorias influentes no campo da estética, completamente inspiradas nos fundamentos de *Laokoon*.

Para pensar de modo mais adequado as questões que implicam o uso de recursos de um sistema de signos para outro, Gonçalves recorre mais uma vez a Kandinsky:

A comparação entre os meios próprios de cada arte e a inspiração de uma arte em outra, só é válida se não for externa, mas de princípio. Quer dizer, uma arte pode aprender com outra o modo com que se serve de seus meios para depois, por sua vez, utilizar os seus da mesma forma; isto é, segundo o princípio que lhe seja próprio exclusivamente. Nessa aprendizagem, o artista não deve olvidar que cada meio tem uma utilização idônea e que a questão é tratar de encontrá-la. (*Op. Cit.*, p. 208)

Os procedimentos construtivos de uma arte podem ser capturados por outro artista, da arte vizinha, constituindo a homologia estrutural entre as artes. Esta contém analogias entre os sistemas artísticos envolvidos, perceptíveis a partir de uma análise de

suas estruturas através da qual poderemos perceber as correspondências “fisiológicas” entre as duas artes. (1994, p. 225) Exemplo disso é a análise que Gonçalves faz das correspondências entre o poema Soidão, de Oswald de Andrade, e a pintura A Árvore Vermelha, de Mondrian. (pp. 232-246) Nela o autor detecta um princípio construtivista similar que os aproxima: “o poema enquanto processo de reconstrução ou de recuperação polissêmica do arcaísmo, e o quadro, baseado num processo de desrealização icônica.” Para ele, a relação entre essas obras permite falar de uma “linguagem total”, que constitui uma unidade “não-explicita, mas latente, “que deve ser perseguida” nas análises.

Outro autor cujas obras podem contribuir em nossa busca por percursos possíveis para o estudo da tradução de poesia através de diferentes meios é Claus Clüver, que publicou *On Intersemiotic Transposition*, texto com reflexões iniciais sobre a “transposição intersemiótica”. Elas remetem a um conto no qual um candidato à Academia Imperial de Pintura Chinesa no século VIII pintou, a partir do verso “*Deep mountains, somewhere a bell*”, a figura de um macaco com uma mão no ouvido, parado diante de algumas montanhas. Tanto um leitor oriental quanto um ocidental, segundo Clüver, em suas diferentes perspectivas de leitura, perceberiam uma “equivalência de essência” entre os dois. Independente de ser considerado ou não uma tradução, fato que iria variar de acordo com os valores críticos de quem lê, a figura evoca uma realidade que não é diretamente “representada” pelas palavras, mas sim “ligada” a elas.

Segundo Clüver (*Op. Cit.*, p. 56), alguns críticos poderiam comentar que, para ser considerada uma tradução, a figura deveria servir como uma substituição “*self-contained*” do original. Ao invés disso, essa figura, se separada do texto verbal, permite uma grande variedade de interpretações, algumas delas completamente diferentes daquilo que o verso do poema quer dizer, o que, definitivamente, o descaracterizaria como uma tradução. No entanto, não deixaria de ser uma pintura do verso original. Ao compará-lo com a tradução inglesa de um poema espanhol, por exemplo, Clüver observa que o leitor não estaria abordando-o da mesma maneira que abordaria se soubesse que se trata de um texto original. Mas o poema original seria normalmente substituído por sua tradução, enquanto o verso chinês não foi substituído pela pintura. O autor considera que, se aceitamos a idéia de que um poema inglês pode ser recriado como um poema espanhol,

deveríamos também aceitar que uma pintura pode ser traduzida em um poema. Para Clüver, encontrar equivalentes em um sistema semiótico diferente pode ser mais difícil, e os sacrifícios podem ser maiores, mas uma “transposição intersemiótica” bem sucedida não é menos possível do que uma tradução interlingual bem sucedida de um poema. (p. 61)

Segundo o autor alemão, o tradutor de um poema decide quais aspectos formais são indispensáveis em sua recriação, baseado nos hábitos interpretativos de sua audiência. Ele pode, por exemplo, sacrificar a significação de um verso em detrimento da preservação do ritmo ou da sonoridade. Do mesmo modo, no caso de uma transposição intersemiótica, as intenções de quem transpõe definem a importância e o sentido do que será transposto. Um poema pode estabelecer diferentes relações com a obra na qual se baseia: pode ser uma interpretação, uma meditação, um comentário, uma crítica, uma imitação, uma contracriação ou outras coisas, mas todos evocarão uma imagem mental da obra original, derivada dos vestígios dela que descobrimos na tradução. (*Ibid.*, pp. 61-69)

Analisando as distorções que ocorrem em relação ao original numa transposição intersemiótica, o autor lembra que elas podem tratar-se de um ato calculado para obter um efeito especial.<sup>17</sup> (1989, pp. 70) Observa também o modo como o conceito de “transcrição” é trabalhado por Haroldo de Campos, no qual, segundo ele, liberdades que seriam questionáveis em traduções “convencionais” são freqüentemente tomadas, às vezes sacrificando a fidelidade semântica em função de uma melhor equivalência formal e estilística. No entanto, essas iniciativas ainda são compreendidas como “traduções”, no sentido mais flexível atribuído por Roman Jakobson<sup>18</sup>, para quem a estratégia adotada pelo tradutor depende da função que o novo texto pretende desempenhar. Essa função pode justificar a estrondosa presença da voz do tradutor, com suas distorções e omissões. (pp. 75-76)

Apesar de Clüver considerar os signos verbais inadequados para traduzir dados visuais (dada à violência sofrida pelo texto visual nesse processo), o autor ressalta que as

---

<sup>17</sup>Clüver cita o caso das traduções de Ezra Pound, que já foi abordado neste trabalho. (ver item 2.2.)

<sup>18</sup>O autor observa também que, ao incluir a reformulação intralingual como categoria, Jakobson fez o conceito de tradução mais flexível do que normalmente aparece. Ele implica que a identidade de uma mensagem não deve ser considerada necessariamente dependente da identidade de formulação. A questão é em que ponto uma nova formulação tem alterado a mensagem. Essa decisão depende muito do contexto no qual a mensagem é usada, e de seus usuários.

transposições intersemióticas trabalham com signos que permitem a construção de um significado muito similar ao significado construtível do signo original, em outro sistema de signos. Mas é importante ter sempre em mente que os significados são conferidos pelos leitores de acordo com os códigos, convenções e normas interpretativas mantidas por suas comunidades. Às vezes, é preferível apontar para as diversas possibilidades de interpretação, mais do que “explicitar um próprio juízo”; por outro lado, significados quase-identicos podem ser construídos a partir de dois textos em diferentes sistemas de signos. Clüver lembra também da diversidade de atitudes que fizeram crescer o conceito de tradução, como a imitação, a adaptação, o pastiche, a paródia e, de maneira geral, toda interpenetração de obras e discursos. (*Ibid.*, pp. 83-84)

No texto *Interarts Studies: an Introduction*, percebe-se a evolução do pensamento de Clüver no que diz respeito à compreensão das relações entre diferentes sistemas de signos. Dessa vez, o foco passa para o questionamento dos limites entre os sistemas de signos das diferentes disciplinas das artes, e o que existe além, em comum a todas elas. Para o autor, a estrutura herdada das disciplinas acadêmicas, que divide as artes em escultura, pintura, dança, poesia, etc., e o tipo de tratamento por elas dado têm, há muito tempo, provado ser inapropriado para aplicar-se a muitos fenômenos culturais do cenário contemporâneo, onde os textos<sup>19</sup> multimídia e intermídia predominam.

Segundo Clüver, o surgimento de novas tecnologias e a “explosão” das mídias no séc. XX trouxeram novas formas de texto, que não cabem mais dentro da divisão das antigas disciplinas. O interesse então passou a ser focado nas dimensões que haviam sido obscurecidas pela visão tradicional. Explorando-as, ocorreu que certas classes de texto, como intermídia e multimídia, que já existiam anteriormente, acabaram sendo re-descobertas e re-avaliadas pelos pesquisadores. Formaram-se assim novos discursos transdisciplinares, envolvendo antropologia, lingüística, psicologia, ciência cognitiva, semiótica, comunicação, entre outros, que trouxeram modelos para a transformação dos “estudos comparativos” entre as artes em “estudos interartes”. (*Op. Cit.*, pp. 2-3)

---

<sup>19</sup>Clüver chama de texto todo o conjunto de significantes, independente do sistema envolvido, por exemplo, texto verbal, texto visual, texto musical, etc.

O objeto vigente dos estudos interartes é, ainda segundo Clüver, o conjunto de relações existente entre, ao menos, dois textos, que comportam duas visões. Um estudo que trata um logo de publicidade como um poema concreto, por exemplo, discutindo-o em conjunção com outros poemas concretos, em termos de suas propriedades verbais e visuais, precisa entendê-lo a partir de outras visões, que não simplesmente a da persuasão. Mas Clüver fala também de conexões bem mais complexas, que acomodam diversos sistemas de signos, como o carnaval brasileiro, o cabaré, muitos tipos de *song-and-dance performances*, o balé, entre outros, que oferecem, por si próprios, amplo material para os estudiosos das relações interartes, sem necessitar de comparação com outras realizações. Tentar traçar uma tipologia para todos esses textos demandaria, segundo Clüver, uma quantidade imensa de diferenciações, dado os percursos nos quais as diversas mídias e os sistemas de signos envolvidos estão interconectados. (*Ibid.*, p. 7) No trecho a seguir, o autor comenta a amplitude dos estudos interartes:

O leque dos Estudos Interartes parte dos estudos de fontes, passa por questões de periodicidade, problemas de gênero e transformações temáticas, até alcançar todas as formas possíveis de imitação que ocorrem através das fronteiras entre mídias (em formas e técnicas estruturais, tendências estilísticas, e outras mais). Os Estudos Interartes abrangem, além disso, aspectos transmidiáticos como possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço em representação e recepção, bem como o papel da performance e da recitação. Incluem também conceitos cunhados pela Teoria da Literatura. (2006, p. 16)

As relações estabelecidas entre as obras num processo de tradução também são um objeto dos estudos interartes, normalmente analisadas pela perspectiva da intertextualidade, da reescritura, entre outras abordagens relativas às influências que uma obra exerce sobre a outra. Para Clüver, os desenvolvimentos da teoria da tradução afetam os percursos nos quais essas relações são percebidas nos estudos interartes. Relações entendidas como “versões” de tradução ganharam destaque, mas “reescritura” acaba sendo, segundo Clüver, o conceito mais auxiliar para pensar essas traduções. (1993, p. 10)

Clüver observa que os estudos que optam por tomar o conceito de “reescritura” como perspectiva para observar as relações de determinados textos com outros pré-

existentes, trabalham normalmente com objetos da prática artística contemporânea. Esses estudos tendem a ver a relação do texto-fonte com o texto-alvo a partir da perspectiva do último, ao contrário dos estudos mais tradicionais. A função do texto-alvo recebe particular importância, principalmente observando suas diferenças em relação ao texto-fonte. De acordo com Clüver, algumas preocupações dos estudos tradicionais, como a comparação entre textos compostos em diferentes sistemas de signos, ou a determinação de correspondências entre eles, ainda eram merecidamente tomadas pelos estudiosos, pelo menos até os anos 90. (*Ibid.*, p.21) Mas segundo ele, os teóricos e historiadores da música e das artes visuais que olham além das fronteiras disciplinares das artes, podem prover novos modelos, e esses, com suas teorias e métodos, definir o futuro dos estudos interartes para as diferentes disciplinas. (p. 24)

Segundo Clüver, enquanto a leitura de um texto que foi traduzido de uma língua verbal em outra normalmente dispensa o conhecimento do original para ser entendido, a dança e a música, por exemplo, quando baseados em uma narrativa verbal, pressupõem que a audiência a conheça. Entender um espetáculo de dança como uma “transcrição” de uma narrativa verbal requer, segundo o autor, processar os signos criados por corpos em movimento, normalmente junto com signos musicais, e relacionar isso com uma versão que lembra aquela narrativa. (1993, p. 10) O autor alemão lembra também outro tipo de influência, aquela que ocorre entre grupos de textos, em duas ou mais artes, que representam um determinado gênero ou movimento, ou textos estruturados de acordo com outros, que importam suas técnicas, como os “retratos musicais”, os “arabescos literários”, “poemas sinfônicos”, entre outros. Normalmente são casos complexos de serem analisados, pois nos processos criativos contemporâneos nem sempre se pode distinguir se o contato entre as obras é proposital ou espontâneo, fruto dos desenvolvimentos ocorridos em todas as artes. (p. 11)

Traçando uma linha evolutiva, Clüver observa que, no início do séc. XX, a atenção era voltada para as “fontes” e “influências” nas quais os artistas se baseavam para fazer suas obras, onde encontravam suas inspirações, e como essas se manifestavam num novo conjunto orgânico. Nas décadas recentes, a compreensão do texto como um conjunto mais auto-suficiente estabeleceu uma visão complexa, onde este é considerado uma

atividade sócio-cultural, que dialoga simultaneamente com muitas influências. As vias pelas quais um artista recebe textos que foram criados em diferentes sistemas de signos são atualmente de extrema relevância, bem como as questões relativas à apropriação intersemiótica. (*Ibid.*, pp. 14-16) Para Clüver, tornou-se corrente a idéia de que um texto é uma realização particular das possibilidades inerentes em um ou mais sistemas de signos, e que a construção de seus significados atua em uma ampla área de diferentes códigos. A percepção do papel dos códigos e seu uso tem tido um particular impacto no desenvolvimento da crítica teórica e, conseqüentemente, também na teoria e prática dos estudos interartes. Mas a hipótese de que o significado reside no texto pelo *interplay* de suas estruturas internas foi substituída pela consideração do papel dos leitores, e da cultura a qual pertencem. Segundo Clüver, a capacidade dos textos ditarem “os códigos a serem ativados na interpretação” é limitada, e as influências exercidas nos leitores dependem menos no texto em si próprio que da “comunidade interpretativa” ao qual o leitor pertence. (p. 21)

Na visão de Clüver, os únicos modelos teóricos compatíveis com grande parte dos textos artísticos contemporâneos são os amparados pela perspectiva dos estudos interartes. O autor faz questão de alertar, no entanto, que trabalhar um caso de estudo interartes não equivale a estabelecer a criação de uma nova disciplina, para igualar-se às existentes. Numa reflexão autocrítica, Clüver chega a apontar que o prefixo “inter”, de estudos interartes, talvez até não seja o mais adequado para definir um modelo que desconsidera e ainda recusa as fronteiras disciplinares. Para ele, talvez “estudo transdisciplinar das artes” seja mais propício. Os rótulos, lembra Clüver, não são desimportantes, e a alteração de nomes não tem impedido o crescimento e desenvolvimento dos estudos interartes. O autor considera que, até que haja uma estrutura institucional adequada, os estudos interartes devem ser desenvolvidos nas estruturas atualmente existentes. (*Ibid.*, p. 25)

O uso do conceito “interartes” volta a ser colocado em dúvida num artigo recente de Clüver, intitulado *Inter Textus / Inter Artes / Inter Media*, onde é considerado “cada vez mais equivocado e questionável”. (*Op. Cit.*, p. 12) Nesse texto, o autor apresenta um percurso que inicia abordando a “intertextualidade” entre obras, representada pelos

estudos comparativos e as buscas de analogias, passando em seguida às descrições dos estudos interartes para, finalmente, chegar à abordagem da “intermedialidade”. Este último conceito é oriundo, segundo Clüver, da bibliografia alemã, e se assemelha muito aos estudos interartes<sup>20</sup>, exceto pelas particularidades significantes que o termo “mídia” possui no contexto dessa língua.

Clüver destaca que o conceito “intermedialidade” é abrangente e, aparentemente, cobre todas as formas possíveis de relação entre sistemas de signos, como as relações intertextuais entre obras, as relações entre mídias em geral (intermediáticas), as transposições de uma mídia para outra (transposição intersemiótica), e a união (fusão) de mídias, como nos textos multimídia, intermídia e mixmídia. (*Ibid.*, pp. 14-24) Abrange também todas as disciplinas tradicionais das artes, como música, literatura, dança, artes plásticas, além de arquitetura e formas mistas, como ópera, teatro e cinema, e ainda todas as “mídias”<sup>21</sup> e seus textos: televisão, rádio, mídias impressas, eletrônicas e digitais, etc. (p. 18). As diversas formas de combinação entre as mídias, suas transformações e transposições, enfim todas as formas de relação intermediática são passíveis de serem analisadas através da “intermedialidade”, que serve como um termo geral para definir uma abordagem aos modos específicos de relação dessa natureza. (p. 31)

A abordagem dada a essas formas mistas normalmente começa, segundo Clüver, pela investigação das relações entre os elementos sígnicos e midiáticos nela contidos, independente da área de interesse maior em que são estudados. (*Ibid.*, p. 19) Clüver observa que quase todas essas formas de comunicação (mídias) receberam atenção individual da área de estudo de cada uma, isoladamente. Essas disciplinas têm consciência da sua identidade e desenvolveram seus próprios métodos de abordagem, considerando as mídias às quais estão apegadas como objetos de suas análises. Enquanto os teóricos das mídias trabalham com formas mistas e com a ação conjunta de elementos verbais, visuais, auditivos, cinéticos e performativos, os estudiosos das artes tradicionais, segundo o autor,

---

<sup>20</sup>Assim como os estudos interartes, também busca pensar as formas mistas de arte realizadas com qualquer meio de comunicação.

<sup>21</sup>Cabe considerar aqui a definição de “mídia” para Werner Wolf: “um meio de comunicação convencionalmente distinto, especificado não só por canais (ou um canal) de comunicação particular(es) mas também pelo uso de um ou mais sistemas semióticos que servem para transmitir mensagens culturais”. (*Apud* Clüver, 2006, p. 34)

“têm dado pouca atenção a essas formas mistas que surgem em seu âmbito e não desenvolveram quaisquer métodos adequados que lhes fizessem justiça”. Para Clüver, os estudos interartes, que atualmente são usados, sobretudo no universo dos estudos literários, devem ser compreendidos e ampliados pela visão das mídias. O autor alerta que, no futuro, provavelmente os estudos interartes passarão a ser chamados de “estudos intermediáticos”, e que ainda há muito trabalho teórico a ser feito na construção dessa área. (p. 37)

As perspectivas e métodos de abordagem apresentados até aqui compõem um panorama vasto e variado, do qual buscaremos extrair subsídios necessários para pensar a transcrição de poesia através de diferentes mídias. As análises que serão feitas a seguir abrirão espaço para revisitar questões apontadas pelos autores que vimos, estabelecendo diálogos que visam resgatar e colocar em debate as idéias, os conceitos e a terminologia apresentados. Os diferentes tópicos abordados serão inseridos gradualmente, ao longo da apresentação dos casos práticos, de acordo com sua adequação a cada transcrição realizada. A aproximação de idéias oriundas de estudos com naturezas diversas concederá certo ineditismo a esta abordagem. Nossa expectativa é construir um conjunto de reflexões e análises do qual esperamos extrair conclusões sobre o melhor modo de definir e caracterizar as diferentes estratégias de transcrição que adotamos nas realizações práticas.

# **SEGUNDA PARTE**

*Descrição e análise de casos práticos.*

## **Introdução à segunda parte**

O conjunto de reflexões apresentado na primeira parte desta tese envolve uma série de referências oriundas, sobretudo das teorias da tradução, dos estudos comparativos entre as artes, da teoria da tradução intersemiótica e dos estudos interartes. No debate acerca da tradução, destacamos o particular interesse pela poesia e pelas especificidades de traduzir poemas. Conforme vimos, a maioria das opiniões aponta para o fato de que é impossível traduzir um poema entre duas línguas diferentes, cabendo ao tradutor a tarefa de recriá-lo, ou “transcriá-lo”, como definem alguns autores, na língua de chegada. Nossa proposta agora é avaliar como essa questão pode ser adequada à tradução de poesia entre diferentes mídias. Já de imediato, identificamos alguns questionamentos que se apresentam diante dessa possível adaptação. Se só é possível a “transposição criativa” de poesia, de que forma esta pode dar-se, quando ocorre em outra mídia? Como se relacionam o original e sua transcrição, adaptada as características de outro meio? De que modo a transcrição incorpora os traços desse novo ambiente?

Gostaríamos de justificar uma vez mais o destaque dado ao conceito de “transcrição” neste trabalho, visto que esse representa um ímpeto de intervenção inventiva na obra original que parece ser muito fértil também para traduções que se dão através de diferentes mídias. Isso decorre, sobretudo, das singulares possibilidades de realização que esse tipo de tradução produz, e da busca da superação dos contrastes entre as linguagens da mídia de partida e a de chegada. Transcriar poesia através de diferentes mídias promove a produção de analogias que envolvem signos de outras naturezas, não-verbais, que constituem um amplo repertório, amparado pelos recursos que o desenvolvimento tecnológico oferece. O próprio conteúdo verbal pode ser manipulado, adquirindo variações de forma e sendo posto em diálogo com sons e imagens das mais diferentes origens. Mas não nos referimos a gerar significados que representem literalmente o conteúdo do poema em outro meio, e sim que dialoguem com o original, apontando novas direções e reinventando-o a partir das qualidades da nova mídia envolvida. Deve ficar bem claro, mais uma vez, que a intenção da transcrição através de diferentes mídias não é transpor o

poema e sua dinâmica de funcionamento para outro meio, reconstruindo-o a partir de suas características principais. Isso estaria muito mais próximo de uma tradução literal, ou “servil”, para usar uma expressão de Haroldo de Campos que já citamos, entre as mídias. Nossa finalidade com a transcrição é tomar essas características numa síntese e agregar a esta novos traços, oriundos da imaginação do transcriador. Podemos importar, mais uma vez, princípios da tradução interlingual de poesia, apontados por Haroldo de Campos<sup>22</sup>, para complementar o que pretendemos propor:

O transcriador recodifica a informação estética do poema original no seu próprio idioma, reconfigurando esta informação com os elementos da sua língua, levada aos seus extremos limites sob o impacto da língua estrangeira. Procurando compensar a perda, onde o poema não se presta a “transcrição”, ele excogita soluções que poderiam ser inventadas na língua de partida, e não foram porque se tratava evidentemente, de outra língua que não aquela de chegada. Nessa operação tradutora radical, o transcriador pode inventar paralelamente dentro daquele impulso criador original.

No caso da transcrição através de diferentes mídias, surgem algumas nuances em relação a essas afirmações, que devem ser observadas para melhor entendermos seu funcionamento. Utilizando outra mídia, o transcriador também “recodifica a informação original”, como afirmou Haroldo de Campos no trecho citado, reconfigurando seus elementos em outro código. Mas, no momento de compensar as alterações promovidas pela troca de meio, entretanto, o tradutor não pode “excogitar soluções que poderiam ter sido inventadas na língua de partida”, como define o autor. Tratando-se de suportes técnicos com diferentes ofertas de possibilidades de realização, o tradutor não vai encontrar no contexto do original as soluções que necessita para a tradução. Deve, no lugar disso, “inventar paralelamente dentro daquele mesmo impulso criador original” e, desde o início da transcrição, considerar que os problemas levantados por uma tradução através de diferentes meios só encontrarão soluções se forem levados em conta *insights* criativos que envolvam as características materiais do novo meio escolhido.

---

<sup>22</sup>Entrevista concedida à Revista Galáxia (PUC-SP) nº 1, 2001, p. 42.

Para aprofundar nossa perspectiva sobre a transcrição de poesia através de diferentes mídias, o presente trabalho será complementado, conforme já anunciamos, com a realização de transcrições de poemas em vídeo, animação digital, recursos eletrônicos de áudio e nanoescrita. Todas as transcrições encontram-se no DVD anexo a esta tese. Essa iniciativa busca fornecer unidade à trajetória da pesquisa, permitindo que as idéias obtidas no plano das operações conceituais dialoguem com os casos práticos. Observados esses casos, esperamos alcançar subsídios suficientes para extrair conclusões que definam algumas estratégias de transcrição de poesia para mídias eletrônicas e digitais.

## **CAPÍTULO 1**

### ***TRANSCRIANDO POESIA COM VÍDEO***

## 1.1. Tarkovski Travelling

Apresentaremos neste capítulo duas transcrições, ambas realizadas com uso do vídeo, intituladas Tarkovski Travelling e O Anti-Eisenstein. Tratam-se de “homenagens”, no sentido poundiano, a dois diretores de cinema russos que constituíram traços autorais personalíssimos no uso da linguagem cinematográfica: Andrei Tarkovski e Sergei Eisenstein. Os videoartes (transcrições) tomam como ponto de partida a obra poética de dois autores brasileiros contemporâneos: Paulo Franchetti e Paulo Leminski.

Tarkovski Travelling originou-se na leitura da série de haicais Viagem à Terra Natal, de Paulo Franchetti, publicada em 1994, no livro Haicais. Franchetti mergulhou no estudo e na prática do haikai no final dos anos 1970, a partir de sua pesquisa de mestrado sobre poesia concreta, movimento para o qual a escrita chinesa, e conseqüentemente a japonesa, eram referências importantes. Para entender o método ideogramático de escrita, o autor começou a estudar japonês, vindo posteriormente a interessar-se por haicais, passando em seguida a escrevê-los e traduzi-los. Em Viagem à Terra Natal o haicaísta constrói, como o título sugere, um regresso à cidade onde passou sua infância, descrevendo as paisagens mais típicas, as plantas mais freqüentes, os pássaros mais comuns, entre outros detalhes, seguindo as temáticas que caracterizam o haikai e seu vínculo com a observação da natureza. Em entrevista concedida para a presente pesquisa, Franchetti contou as circunstâncias que envolveram a criação da série, escrita na ocasião de uma viagem entre Campinas, cidade onde morava, e Matão, sua terra natal:

Eu estava num momento difícil da minha vida. Precisava tomar uma decisão que afetaria outras pessoas além de mim. Uma dessas decisões que não tem volta e que, contadas, nem por serem comuns, deixam de ser extremamente dolorosas. Eu estava num supermercado, fazendo compras. De repente, senti-me absurdo e sem capacidade de pensar em nada. A idéia de voltar para casa com as compras tinha algo de ridículo e insustentável. Então, apenas comprei um caderno e uma caneta esferográfica, deixei o carrinho de compras num canto, entrei no carro e peguei a estrada. Não sabia muito bem para onde ir, mas sabia que ia escrever o que fosse vendo, um diário de viagem, entremeado de haicais. Quando cheguei ao trevo da rodovia, decidi visitar a terra natal. Rumei

para a minha cidade, que é Matão, no interior do estado. (...) Fiz a viagem como se fazem muitas viagens, aqui e em outras partes: como simultaneamente uma distração da melancolia e uma busca de algum conhecimento.

Os haicais selecionados da série para a transcrição ilustram diversos momentos do percurso, e representam o modo como o bucolismo do ambiente é percebido pela visão nostálgica do autor:

Árvores da infância --  
E depois a monotonia verde  
Dos canaviais...

Nem laranjas, nem café:  
Apenas canaviais  
Sob um céu vazio.

A igreja branca  
Sufocada entre eucaliptos --  
Aldeia de minha mãe...

Pelo espelho do carro,  
Os campos que outrora foram  
A casa do avô.

Cidade natal --  
Até as flores do espinheiro  
No mesmo lugar.

Parou de chover:  
No ar lavado, as árvores  
Parecem mais verdes.

Todas essas nuvens  
Que se acumulam no céu do Oeste --  
Parecem muros,  
Mas a ninguém mais  
Conseguem abrigar.

Chamam a atenção nesta série os confrontos temporais promovidos pelo olhar do haicaísta, que tenta enxergar os detalhes vividos outrora pela perspectiva da infância, mas não consegue deixar de constatar neles as marcas do tempo e as transformações

ocorridas nos lugares, nas coisas e em sua própria vida. Como ele mesmo comentou na referida entrevista, o ponto principal da série é:

(...) o confronto entre a ordem imaginada no passado emocional e a desordem do presente; entre a imaginação do lugar e das coisas passadas e o seu reencontro sob o olhar do presente. A busca de algo que se preservou na memória não tem como escapar ao choque entre esse lugar sem tempo – que é a memória – e o tempo da lembrança, da evocação da memória.

Transcriar os haicais dessa série utilizando o vídeo implicou explorar seu caráter imagístico, visto que as imagens são o carro-chefe da linguagem desse meio, sem desmerecer suas manifestações complementares. Se dispensarmos as imagens, definitivamente, não estaremos mais falando de vídeo. A primeira questão que se apresentou diante do desafio desta transcrição foi: de onde tirar as imagens necessárias para transcriar os haicais? Constatamos então que essas só poderiam ser oriundas das sugestões que os poemas suscitam, em suas mais variadas dimensões interpretativas. Uma proposta literal de tradução seria gravar imagens das paisagens citadas pelo autor e inserir os textos dos haicais em caracteres na tela, ou recitá-los no áudio. Mas para os objetivos de uma transcrição se fazia necessário estabelecer analogias novas, com conteúdos que estivessem fora do contexto aparente na obra original. A busca adquiriu, portanto, outro direcionamento, passando a visar imagens que não são citadas nos poemas, mas que com elas dialoguem. Só parecia possível recriar os haicais relacionando suas imagens com outras, do repertório de quem se propõe a transcriá-los.

Durante uma das primeiras leituras que realizei dos haicais, chamou-me a atenção o quanto a situação vivida pelo haicaísta lembra, muito de perto, a condição experimentada pelo personagem Kris Kelvin, protagonista do filme *Solaris*, de Andrei Tarkovski, um clássico de ficção científica baseado na obra de Stanislaw Lem. Tanto na série de haicais quanto no filme, os protagonistas deslocam-se para um lugar onde encontram seu passado e passam a misturar suas memórias ao presente. Isso ocorre na pequena cidade do interior de São Paulo (Matão), e no planeta Solaris, com sua superfície amorfa cuja órbita causa alucinações a Kelvin. No último caso, pessoas da memória do

protagonista se materializam, transformando-se em lembranças vivas que passam a conviver com ele.

A analogia entre essas duas situações foi o *insight* que motivou a transcrição. A idéia foi aproximá-las, compondo uma unidade, de modo que o resultado final apresentasse o original fundido a novos elementos, agregados por relações de similaridade. Assim, a transcrição dos haicais de Viagem à Terra Natal gerou o videoarte Tarkovski Travelling, um *road video* artesanal que intercala planos de uma viagem de automóvel (*travellings*<sup>23</sup>) realizada entre as cidades de Campinas e Matão, com planos do filme de Tarkovski. Além dessa semelhança principal, a transcrição aproveita ainda uma rede de analogias existentes entre os universos das duas obras: a natureza como fonte de reminiscências, o bucolismo das paisagens campestres da infância, o retorno ao lar e a relação dos protagonistas com suas mães.<sup>24</sup>

Na tentativa de exercitar amplamente as possibilidades de tradução através de diferentes mídias, trouxemos para esta experiência os outros dois tipos de tradução citados por Julio Plaza que, juntamente com a transcrição, compõem a tipologia da tradução intersemiótica apresentada pelo autor: a transposição e a transcodificação. (ver item 3.2. da primeira parte) Deste modo, realizamos um exercício que abrange simultaneamente os três tipos, constituindo um exemplo das traduções que, segundo Plaza, proporcionam cruzamentos de tipos ao serem avaliadas sob os parâmetros de sua classificação. Já apresentamos algumas das características que nos permitem classificar esta tradução como uma transcrição, também no sentido atribuído por Plaza. Passemos agora à transposição, que conforme vimos é o tipo de tradução que se caracteriza pelo contato entre original e tradução, onde a forma da original é apropriada e transladada para um novo meio. Em Tarkovski Travelling isso ocorre, pois Franchetti lê seus poemas no áudio, e essa é uma operação que constitui uma relação de contigüidade direta entre o texto escrito e sua leitura em voz alta. Pareceu-nos importante que o original estivesse presente na voz de seu próprio

---

<sup>23</sup>Termo técnico que designa o movimento de câmera onde o suporte que sustenta a câmera realiza um passeio.

<sup>24</sup>Ao nível das coincidências, cabe lembrar que a relação com o passado é um tema freqüente na obra de Tarkovski, e encontra sua representação máxima no filme Nostalgia (1983). O cineasta se interessou também por haicais, e se refere a eles no livro Esculpir o Tempo, alegando que a arte do haikai é um modelo a ser seguido pelo cinema, pelo modo totalizante como o poeta se relaciona com a realidade. (*Op. Cit.*, p. 124)

autor, como se estivéssemos reforçando sua origem e autoria.<sup>25</sup> Para finalizar a abordagem à tipologia de Plaza, lembremos que a transcodificação é o tipo de tradução que depende de uma convenção, de um código composto por correspondências arbitrárias estabelecidas pelo tradutor. No caso de Tarkovski Travelling, foi utilizada como matriz para o código a ser criado a própria estrutura convencional do haikai, com sua estrofe formada por três versos, com 5, 7 e 5 sílabas, respectivamente. A estrutura 5-7-5 foi convertida na duração dos planos de *travelling* apresentados no vídeo, de modo a formarem blocos com seqüências de 3 planos, com 5, 7 e 5 segundos de duração cada.

Claus Clüver se refere aos “arabescos literários” e “poemas sinfônicos” como textos estruturados de acordo com outros, que importam suas técnicas. (ver item 3.3. da primeira parte) Temos nesta transcrição a tentativa de recompor a estrutura do haikai em outra linguagem, através da preservação (simbólica), de traços constituintes da estrutura formal de partida. Essa característica também coincide com os comentários sobre “homologia estrutural” apresentados por Aguinaldo Gonçalves, visto que o procedimento que adotamos busca uma “identidade formal entre diferentes sistemas”, uma “correspondência fisiológica” entre as artes. (ver item 3.3. da primeira parte) Essa não se faz necessariamente presente, como já havia observado o autor, através da “correspondência entre os elementos mínimos constitutivos” de cada uma das artes envolvidas (cor-som, linha-sintaxe, etc.), mas sim por um “princípio consciente de construção” que é homólogo nas duas obras.

Os planos que compõem as estruturas triádicas de Tarkovski Travelling são todos *travellings* de uma viagem de automóvel de Campinas a Matão, que refaz parcialmente o percurso de Franchetti na ocasião da criação da série de haicais. Os blocos de planos gravados se alternam com imagens da superfície do planeta Solaris e suas agitações, que representam a intensidade com a qual o planeta está agindo no momento. No videoarte, à medida que se aproxima a terra natal do haicaísta, as manifestações do planeta começam a se fazer mais presentes e mais intensas, salientando que o encontro com o

---

<sup>25</sup>Quando o autor lê sua obra se estabelece entre os dois, de certo modo, mais uma relação de contigüidade (autor/obra).

passado e a memória está se tornando cada vez maior, até chegarmos à entrada da cidade, onde ocorre o ápice dessa manifestação.

Na mesma entrevista citada anteriormente, o autor dos haicais comentou sua impressão ao assistir Tarkovski Travelling:

Nunca tinha pensado nessa relação (dos haicais com o filme), até a ver no videoarte. Solaris foi um dos filmes que mais me marcou. Então, quando vi o videoarte pensei, como pensamos perante as obras de arte em geral: puxa, como eu não tinha percebido isso antes? Juntar as cenas do filme como intertexto das filmagens daquele caminho rumo ao interior, e nele semear os haicais escolhidos produziu um vídeo que, quando assisti, causou-me profundo impacto e emoção.

Apesar de trazer trechos da obra original para um novo ambiente, a estratégia de transcrição adotada em Tarkovski Travelling busca afrontar as perspectivas de fidelidade para com a obra original. Ficam nítidos os esforços em valorizar a autonomia criativa de quem transcreve, almejando novos horizontes para a original, sem perdê-la de vista. Existe uma disputa colocada em prática com essa transcrição, que instaura uma tensão à medida que esta contém a original em si, mas ao mesmo tempo, dela se desvia.

A analogia ao universo da ficção científica foi completada pela trilha sonora do videoarte, que elaborei utilizando como material as gravações disponibilizadas na internet pela ESA (Agência Espacial Européia), que retratam o momento do pouso da sonda Huygens em Titan, a maior das luas de Saturno. O episódio ocorreu em dezembro de 2004, e representa a concretização de um sonho dos amantes de ficção científica: postar-se em um ponto privilegiado para observar de perto o planeta mais belo do sistema solar. Na trilha, os sons do pouso foram editados, recombinaados, mixados e tratados com efeitos e *plugins* no programa Nuendo.

## 1.2. O Anti-Eisenstein

O videoarte O Anti-Eisenstein é a transcrição de um trecho do livro *Catatau*, de Paulo Leminski, publicado em 1975. A proposta de transcriá-lo em outra mídia me foi atribuída pelo Prof. Dr. Décio Pignatari, na ocasião de uma oficina por ele ministrada sobre tradução de poesia, realizada na UNICAMP, em 2007. A narrativa ficcional de *Catatau* conta que o filósofo e matemático francês René Descartes, cujo nome latino era *Renatus Cartesius* (daí o protagonista do livro chamar-se *Cartésio*), teria vindo para o Brasil com a expedição holandesa do príncipe Maurício de Nassau.<sup>26</sup> Abandonado ao calor do nordeste do país, à espera de resgate, divide seu tempo entre os terrores que lhe causa a fauna selvagem local, as alucinações de um cachimbo de erva e as discussões com o monstro anti-racionalista *Occam*. No trecho do livro selecionado para a transcrição, *Cartésio* lembra sua intimidade com a esgrima durante a juventude, e as transformações ocorridas no período em que deixou de lado essa habilidade para dedicar-se a outras atividades, como a lógica e a escrita. A narrativa das lembranças satiriza a juventude do filósofo francês:

Mal emerso dos brincos em que consome puerícia seus dias, dei-me ao florete, os exercícios da espada absorviam-me inteiros. Mestres suguei escolados na arte. Meu pensamento laborava lâminas dia e noite, posturas e maneios, desgarrado numa selva de estoques, florete colhendo as flôres do ar. Habitei os diversos aposentos das moradas do palácio da espada. O primeiro florete que te cai na mão exhibe o peso de tôdas as confusões, o ônus de um ovo, estertores de bichos e uma lógica que cinco dedos adivinham. Nos florilégios de posturas das primeiras práticas, *Vossa Mercê* é bom. A espada se dá, sua mão floresce naturalmente em florete, a primavera à flor da pele. Todavia de repente o florete vira e te morde na mão. Não há mais acerto; *Vossamercê* não se acha mais naquele labirinto de posições, talhos, estocadas, altabaixos, pontos e formas. Passa-se onde o menos que acontece é o dar-se meivolta e lançar de si o florete: abre-se um abismo entre a mão e a espada. Agora convém firmeza. Muitos desandam, poucos perseveram. Vencido êste lanço, a prática verdadeira começa. É a segunda morada do palácio: muitos trabalhos, pouca consolação. Aí o florete já é instrumento. Longo dura. Um dia, longe da espada, a mão se contorce no seu entender e pega a primeira ponta do fio, a *Lógica*. *Vosmecê* já é de casa, acesso à quarta morada. A conversação com o estilete é sem reservas. O próprio desta morada é o minguido

---

<sup>26</sup>O filósofo realmente serviu ao exército de Nassau, no séc. XVII, mas jamais esteve no Brasil.

pensar: uma geometria, o mínimo de discurso. Tem a mão a espada como a um ôvo, os dedos tão frouxos que o não quebrem e tão firmes que não caia. De que o mesmo destino contempla vosmecê e a espada – você se inteira: inteiro está agora. Aqui se multiplicam corredores, quod vitae sectabor iter? No concernente à minha pessoa, escolhi errado: dei em pensar que eu era espada e desvairar em não precisar dela. As luzes do entendimento bruxuleavam. Não estava longe a medicina dos meus males. Compus o papel de esgrima em que meti a palavreado o resultante de minha indústria passada. O texto escrito, não mais me entendi naquela artimanha. Em idade de milícia pus então minha espada a serviço de príncipes, — estes gêmeos e os Heeren XIX (4) da Companhia das Índias. Larguei de floretes para pegar na pena, e porfiam discretos se a flor ou a pluma nos autorizam mais às eternidades da memória. Hoje, já não florescem em minha mão. Meti números no corpo e era esgrima, números nas coisas e era ciência, números no verbo e era poesia. (*Op. Cit.*, pp. 17-18)

Este trecho faz alusão a uma das atividades prediletas de Descartes em sua juventude, a esgrima. Junto com a equitação, ocupava, segundo as biografias do autor francês, a maior parte de seu tempo nessa época da vida, tendo ele chegado inclusive, a redigir um tratado sobre esgrima. O texto descreve a relação do futuro filósofo com a arte da espada, até o período em que se alistou no exército do Príncipe Nassau, com 22 anos. Em seguida, Descartes desinteressou-se pela esgrima, passando à lógica e à filosofia. O trecho marca, portanto, a transição na sua vida, simbolizada por Leminski pela troca do florete pela pena. Podemos dizer que constitui, de certa forma, uma transcrição da biografia de Descartes, onde Leminski elabora uma livre criação a partir de informações da vida do filósofo. Esse procedimento criativo é recorrente na obra do poeta, conforme vimos no item 2.2. da primeira parte. Podemos percebê-lo também, por exemplo, no livro *Metamorfose: Uma Viagem pelo Imaginário Grego*, onde Leminski reconstrói, numa fábula “à sua maneira”, as *Metamorfoses*, de Ovídio, transformando seus mitos, “desarticulando-os e rearticulando-os numa nova ordem”, como define Régis Bonvicino, no prefácio da referida obra. (1994, p. 10)

Chama a atenção o método “ideogramático” adotado por Leminski para desenvolver a narrativa de *Catatau*<sup>27</sup>, fortemente influenciado por obras como *Finnegans*

---

<sup>27</sup>De acordo com a biografia de Leminski, *Catatau* foi escrito ao longo de oito anos, fato que gerou um acúmulo de papéis dispersos com anotações para o livro, que o poeta muitas vezes carregava consigo. Por

Wake e Ulisses, de James Joyce, parte da produção dos concretistas e The Cantos, de Ezra Pound. Este último, por sua vez, teve seu interesse pelos ideogramas desperto através da leitura do texto Os Caracteres da Escrita Chinesa Como Instrumento para a Poesia, de Ernest Fenollosa. Como o título anuncia, nele o autor apresenta a tese de que a lógica de funcionamento dos ideogramas chineses poderia constituir-se numa grande ferramenta para a produção de poesia nas línguas ocidentais. Segundo Fenollosa, as matrizes de elaboração dos ideogramas contêm traços gráficos primitivos que representam a idéia verbal de uma ação ou um processo, como se fosse uma “pintura” do mesmo. (*In Campos (Org.)*, 2000, p. 115) Esta é combinada então com outro termo presente no ideograma, e a relação entre os dois aponta para uma síntese (significado) que é distinta dos termos tomados isoladamente, mas que adquire sentido pela interação dos mesmos. É a criação de uma metáfora que usa imagens materiais (signos) para representar relações imateriais, a partir do modo como essas ocorrem na natureza. Fenollosa explica essa característica dos ideogramas chineses da seguinte forma:

Toda a delicada substância do discurso se constrói sobre um substrato de metáforas. Os termos abstratos, pressionados pela etimologia, revelam suas raízes antigas ainda mergulhadas na ação direta. Mas as metáforas primitivas não se originaram de processos subjetivos arbitrários. Elas só se tornaram possíveis por acompanharem as linhas objetivas das relações na própria natureza. As relações são mais importantes e mais reais do que as coisas por elas relacionadas. (*Op. Cit.*, p. 127)

Em outro trecho, o autor destaca que a metáfora presente nos ideogramas, que ele considera como “reveladora da Natureza”, é a mesma substância da poesia, o que permite pensar que a dinâmica funcional desses pode ser útil, se importada para essa arte. Fenollosa deixou claro que, para tentar reconstruir esse efeito do ideograma com línguas ocidentais, seria necessário usar palavras “altamente carregadas”, cuja “sugestão vital esteja em interação”, tal como estão as coisas na natureza. (*Ibid.*, p. 135) O autor observa também que, no funcionamento do ideograma, as partes do discurso envolvidas “crescem literalmente”, brotando umas das outras. As palavras, dessa forma, “têm vida e plasticidade,

---

onde ia, os amigos comentavam que lá vinha o Leminski, com aquele “catatau” embaixo do braço. Daí a origem do título. (Vaz, 2001, p. 84)

porque coisa e ação não ficam formalmente separadas.” (p. 122) Esse mesmo procedimento foi adotado pela poesia concreta, e também pela poesia visual, para expandir os limites dos signos verbais ocidentais. Nos livros de Ezra Pound e James Joyce que citamos anteriormente como “ideogramáticos”, ocorre a justaposição de fragmentos de palavras, trechos e frases que cria uma sintaxe baseada em analogias, diálogos e relações, a partir das quais se constrói o sentido. O princípio funcional do ideograma também foi adaptado à montagem cinematográfica, tendo no cineasta russo Sergei Eisenstein seu principal entusiasta, como veremos em seguida.

A proposta da transcrição O Anti-Eisenstein é tentar representar de modo inventivo o personagem jovem esgrimista no exercício de suas habilidades, e simbolizar a mudança de seus interesses. Na tentativa de preservar o espírito de paródia do Catatau e sua influência ideogramática, buscou-se satirizar o célebre modelo de montagem cinematográfica proposto por Eisenstein a partir dos ideogramas. Essa iniciativa propõe “jogar” com o conteúdo do texto original, misturando-o com outras referências do universo de Leminski. O poeta brasileiro conhecia bem as idéias de Eisenstein, em parte através dos artigos do movimento da poesia concreta, o qual acompanhava tenazmente, tendo em Haroldo de Campos seu grande mentor. Na biografia de Leminski intitulada O Bandido que Sabia Latim, o autor Toninho Vaz fala da descoberta dos ideogramas pelo poeta na juventude, chegando a dizer que ele “ficou fascinado pelo poder de síntese dos ícones”. (*Op. Cit.*, p. 41) Influências da cultura oriental acompanharam Leminski durante toda a vida, tendo o poeta estudado japonês, escrito e traduzido haicais, praticado artes marciais, meditação zen, entre outras coisas.

A biografia nos conta também que Leminski assistiu ao Festival Eisenstein, organizado em Curitiba no ano de 1966, pouco antes de começar a escrever Catatau. Vaz<sup>28</sup> destaca que, na Curitiba daquela época, era influente a presença dos cineclubes no cenário cultural, e o cinema russo tinha um prestígio destacado, tendo em Eisenstein seu grande profeta, o representante de um “cinema maduro”. O biógrafo descreve desta maneira a relação do poeta com o cineasta: “profundo conhecedor da cultura russa, até por conta da sua admiração por Wladimir Maiakovski, o Leminski – polaco que era – conhecia muito

---

<sup>28</sup>Entrevista concedida à presente pesquisa.

bem a importância de Eisenstein para a cultura das revoluções, ou para a revolução das culturas.”<sup>29</sup> Esses detalhes, que podem parecer inicialmente pouco relevantes, nos auxiliam a captar o universo de discurso do autor para a transcrição, seu “tempo”, como vimos, na definição de Friedrich Nietzsche, e entender a época e contexto da obra original. (ver item 1.2. da primeira parte).

Voltemos ao modelo ideogramático de montagem cinematográfica proposto por Eisenstein, que é apresentado formalmente no texto intitulado O Princípio Cinematográfico e o Ideograma. (*In Campos (Org.), 2000*) Nele o autor, que utiliza o termo “hieróglifo” para definir as partes que compõem um ideograma, repassa a trajetória da escrita chinesa desde os primeiros passos de sua escrita figurativa, há quase cinco mil anos atrás. Os hieróglifos copulativos recebem especial atenção por parte de Eisenstein, e são adaptados para pensar a montagem cinematográfica:

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples não deve ser considerada como uma soma deles e sim como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, de outro grau; cada um deles, separadamente, corresponde a um objeto, a um fato, mas sua combinação corresponde a um conceito. Do amálgama de hieróglifos isolados saiu o ideograma. A combinação de dois elementos suscetíveis de serem “pintados” permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado. Por exemplo: o desenho da água e o desenho de um olho significa “chorar”. (*Op. Cit.*, p. 151)

Segundo Eisenstein, o mesmo ocorre com a montagem no cinema, onde os planos aparecem individualmente de modo singelo e com conteúdo neutro mas, combinados, ou seja, colocados em relação a outros planos, podem criar o contexto necessário à narrativa. Esse se constitui um princípio e um método “inevitáveis em toda a exposição cinematográfica”, ainda segundo o autor, e que pode gerar um cinema “que busque um laconismo máximo para a representação visual de conceitos abstratos”. (*Ibid.*, p. 151) As observações do crítico e diretor russo tornaram-se bem difundidas no meio do cinema, e são bastante lembradas nas seqüências de luta, onde a ação de um dos adversários, mesmo se registrada individualmente, o coloca em co-relação à ação de seu

---

<sup>29</sup>*Idem.*

oponente. O cruzamento desse princípio com a temática da esgrima, central no trecho selecionado de *Catatau*, constituiu a analogia necessária para deflagrar o *insigth* de O Anti-Eisenstein.

Neste videoarte, trechos intercalados de duas seqüências de planos apresentam o que deveria ser um duelo de esgrima, mas mostrando um esgrimista só de cada vez, em posição contrária ao outro, vestindo uniforme e máscara. Uma cena retratando um duelo de esgrima é um dos melhores casos para compreender o clássico modelo de montagem de Eisenstein. Ao intercalarmos o plano de um esgrimista lutando, visto de um lado, com outro de um esgrimista lutando em posição oposta, criamos automaticamente uma síntese que é a relação direta entre os dois, ou seja, estão lutando entre si, um contra o outro. Mas ao contrário do modelo clássico do cinema, no videoarte temos um esgrimista só, gravado em duas posições contrárias, gerando a impressão de que são dois, um de frente para o outro. Isso é revelado posteriormente, em um *travelling* onde a câmera se afasta do jovem esgrimista e circunda um boneco que está diante dele, com o qual está se exercitando (treinando), tendo ao fundo o áudio de uma luta de esgrima.

Antes desse *travelling*, o esgrimista deixa cair o florete ao som de um golpe, representando o período da juventude em que a esgrima começou a ficar arisca ao futuro filósofo Descartes: “de repente o florete vira e te morde na mão.” A luta continua e, na terceira vez que o jovem esgrimista deixa o florete cair, abaixa-se e, ao invés de juntar o florete, como na vez anterior, levanta uma pena, simbolizando a mudança de seus interesses. Com a pena, escreve o número “7” no peito do boneco, uma referência à matemática<sup>30</sup>, através de um número de especial valor nas tradições ocidentais. Em seguida, o esgrimista acrescenta ao número outros traços, para formar o ideograma (outra referência ao método adotado por Leminski e Eisenstein) copulativo chinês da “saúde”, ou da “ausência de alguém”, simbolizando as reminiscências de Cartésio, que sente falta da juventude que acabou de passar.

A idéia de subverter os princípios da montagem ideogramática do cinema utilizando o vídeo coincide com a finalidade da videoarte, segundo as definições atribuídas por Arlindo Machado a essa modalidade artística. Para o autor, ela se caracteriza pela

---

<sup>30</sup>Descartes é considerado por muitos o “pai” da matemática moderna.

recusa de “cumprir a finalidade figurativa da imagem técnica”, e por isso se constitui num “ataque à ideologia do mimetismo”, que normalmente está associada ao vídeo, no uso convencional desse meio. (1997, p. 120) Mesmo sendo as imagens de O Anti-Eisenstein figurativas, sua montagem é anti-tecnicista e confronta o mimetismo, propondo uma operação metalingüística, dado que usa o meio para desmascarar as suas próprias trucagens.

Os propósitos desta transcrição lembram também as constatações de Claus Clüver (2006, p.17), para quem as transposições intersemióticas são freqüentemente marcadas por seu “caráter subversivo”. O autor observa que, para analisar esses processos, é preciso levar em consideração as razões que levaram o texto-alvo a adquirir aquele formato na nova mídia. Em muitos casos, a fidelidade para com o texto-fonte não é o fator mais relevante, simplesmente porque a nova versão não veio para substituir o original. Sendo assim, ainda segundo Clüver, são as intenções de quem transpõe que definem a importância e o sentido do que será transposto. Daí surgem as imitações, contracriações, versões, adaptações, pastiches, paródias e outras formas de reescritura que carregam em si os vestígios da obra original, e fazem crescer o conceito de tradução. (ver item 3.3. da primeira parte)

Diferentes estratégias de tradução representam diferentes níveis de interferência do tradutor em um processo de reescritura. Haroldo de Campos esclareceu que a “consciência transcriadora” se manifesta em diferentes graus, sendo perceptível que ele particularmente admirava os mais radicais. (ver item 2.2. da primeira parte) Talvez a atitude que represente o mais alto grau de intervenção que observamos seja o modo de traduzir dos romanos, que é caracterizado pelas adulterações no original, por violá-lo, destruir o passado e colocar o novo (romano) em seu lugar.

Podemos ver iniciativas portadoras da “consciência transcriadora” também em atos próximos à tradução, através da reinvenção de estilos, ou da imitação deliberada de traços características de um autor ou obra, ou do estabelecimento de um diálogo com estes, etc. Normalmente são definidas como uma “obra inspirada” em outra, ou uma “adaptação”, ou “versão”, e consideradas fora dos parâmetros da tradução, conforme vimos no item 1.4. da primeira parte. As “homenagens” de Ezra Pound eram exercícios considerados pelo próprio autor como paralelos à tradução, mas diferentes desta. Algo semelhante ocorre com

as “intraduções” de Augusto de Campos, que nascem dos interesses do poeta pela prática da tradução, e com eles dialogam, embora não se tratem precisamente de traduções. Diante das diversas intensidades com as quais a “consciência transcriadora” pode se manifestar, consideramos a questão relativa aos limites, que poderia ser adotada para julgar se procedimentos utilizados em cada caso permitem caracterizá-lo como uma atividade interior a tradução ou exterior a ela, não tem méritos para entrar em nossas análises. Conforme constatamos, o fato de uma reescritura ser considerada tradução ou não vai variar muito, de acordo com as referências adotadas para discutir cada situação.

O Anti-Eisenstein trata-se de uma reescritura que pega um ponto (trecho selecionado) de Catatau e o desprende do livro, inserindo-o num outro contexto, que mantém vínculos com a obra original através de analogias. O videoarte se apresenta como uma interpretação, ou uma “avenida para interpretar”, usando uma expressão de Clüver que apresentamos, o texto ao qual se refere. (ver item 3.3. da primeira parte) A questão da autonomia do tradutor no contexto midiático é levada ao extremo nesta transcrição, tornando proeminente a figura do transcriador, que manipula o conteúdo do original e joga com ele, propondo um notável desvio, sem perder o contexto original de vista. A proposta deste videoarte, como procuramos mostrar, dialoga diretamente com o universo do autor. Mas há a tentativa de apagar qualquer forma de hierarquia entre autor e transcriador, valorizando o papel deste como “elemento ativo, produtor de texto, de discurso”, para lembrar as palavras de Francis Aubert. (ver item 1.3. da primeira parte)

## **CAPÍTULO 2**

### ***TRANSCRIANDO POESIA COM ANIMAÇÃO DIGITAL***

## 2.1. Poubelle

Os poemas digitais apresentados neste capítulo, intitulados Poubelle e Sim / Oui, foram realizados para as edições do festival bienal internacional de poesia eletrônica E-Poetry, em 2007 e 2009.<sup>31</sup> O evento é o mais representativo da área, e permite diálogos e interlocuções entre os produtores e críticos de poesia e mídia.<sup>32</sup> O poema digital Poubelle, com co-autoria do Prof. Dr. Fábio Oliveira Nunes, é uma transcrição que toma como ponto de partida a obra Luxo, poema visual de Augusto de Campos apresentado pela primeira vez em 1965, realizado em um desdobrável de papel cartonado medindo 64 x 13 cm., com quatro folhas, e tiragem de 300 exemplares. Na primeira folha, em macroforma, com uso de fotoletas<sup>33</sup> em preto-e-branco, está escrito LI, na segunda, X, na terceira, O, na quarta o título do poema, em letras pequenas. Cada letra da palavra grande “Lixo”, distribuída em três folhas, é composta por pequenas palavras “Luxo” em seu interior. (ver anexo 1)

Para Augusto de Campos<sup>34</sup>, “era essencial que o poema não fosse mostrado de uma vez só, mas desdobrado em três etapas, para criar o suspense, dar um *timing* adequado para a recuperação em *feedback* e o choque da palavrapoema final.” A semelhança visual entre as palavras “luxo” e “lixo” proporciona um “isomorfismo” ao poema, a partir do qual este opera sua “precisão funcional”, segundo o próprio autor. Por sua vez, essa precisão se complementa com o confronto semântico dos significados antagônicos das duas palavras. A obra baseia-se na tensão estabelecida entre contraste e similaridade, no jogo entre os

---

<sup>31</sup>É importante lembrar que todas as transcrições presentes nesta tese foram feitas através do uso do computador, e são, portanto, também “digitais”.

<sup>32</sup>A State University of New York da cidade de Buffalo é sede de um dos maiores centros de pesquisa e produção de poesia digital na atualidade, o EPC (Electronic Poetry Center). Os pesquisadores do centro, que pertence ao Programa de Poéticas da universidade, foram os idealizadores do festival E-Poetry, que acontece desde 2001.

<sup>33</sup>Forma de composição a frio com seleção manual dos matizes e cópia, por fotografia, dos caracteres em papel sensibilizado.

<sup>34</sup>Entrevista concedida à presente pesquisa.

elementos que aproximam e distanciam as duas palavras. No trecho a seguir, Augusto de Campos comenta as condições de criação de Luxo<sup>35</sup>:

O poema foi inspirado num anúncio de apartamentos de alto luxo no bairro de Higienópolis, que vi no jornal O Estado de São Paulo. Estávamos, os concretos, em plena fase do “salto participante”, e os meus poemas da época eram fortemente politizados: Greve, Plusvalia, Cubogramma, os “popcretos” e o poema Psiu! (1965), em que aparece a frase do Arrais partindo para o exílio: “saber viver, saber ser preso, saber ser solto”. Para mim, Luxo tinha uma forte conotação política, dentro do contexto do golpe militar de 1964. Eu queria escarnecer da gente abastada, que apoiara o golpe, degradar as suas ambições e o seu egoísmo. E a idéia de fazer um poema cuja palavra-tema era “lixo” deturpando o anúncio e exponenciando o *kitsch* das letras, me pareceu ao mesmo tempo desafiadora e ofensiva, inclusive em termos estéticos. Não se tratava de “introduzir no poema a palavra x...”, mas de fazer um poema-lixo, o que era também uma forma de eu exorcizar o meu desgosto diante da humilhação que a ditadura-banana-republic nos infligia.

O poema foi recriado em diversas mídias: em 1966, o tipógrafo alemão Hansjörg Mayer realizou uma proeza tipográfica com o poema, reconstruindo-o com centenas de letras da fonte Futura Light de corpo 10 ou 12, num enorme folheto desdobrável. Em 1975 Luxo reapareceu com fontes douradas sobre fundo preto, no livro-objeto Caixa Preta, uma parceria de Augusto de Campos com Julio Plaza. Na exposição Arte pelo Telefone, realizada em 1982 no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, o poema ressurgiu em videotexto, novamente numa parceria dos dois. No DVD Poesia Concreta: o Projeto Verbivocovisual, de 2007, Luxo foi recriado novamente, dessa vez numa espécie de “música concreta” de Cid Campos, com leituras de Augusto de Campos sincronizadas a uma animação videográfica.

A primeira vez que traduzi Luxo foi em 2002, como parte de uma atividade de aproveitamento de curso na disciplina Arte e Mediação Cultural, ministrada pelo professor Jacques Donguy na Universidade Paris 1 - Sorbonne. Na ocasião, o poema foi impresso em papel e integrava uma revista-objeto de poesia chamada Arts et Sciences, com poemas de minha autoria e versões para poemas de outros autores. As palavras em português ‘lixo’ e

---

<sup>35</sup> *Idem.*

“luxo” foram substituídas pelas francesas “*poubelle*” (lixeira) e “*plus belle*” (a mais bela), na tentativa de aproximar-se do sentido original da obra. Essa versão impressa (ver anexo 2) foi apresentada em 2007 na Mostra Internacional de Poesia Visual e Eletrônica, realizada em Itu, no interior de São Paulo. Poubelle se trata de uma tradução interlingual de poesia que segue as finalidades convencionais dessa atividade, no sentido de buscar compensações em palavras equivalentes em outra língua, onde o tradutor raramente encontra palavras do mesmo valor, mas é forçado a fazer opções entre diferentes possibilidades e escolher aquela que reconstrói mais aproximadamente os valores sintáticos e semânticos do original.

O poema em francês, por sua vez, é o ponto de partida para uma nova criação, o poema digital homônimo, realizado com uso do programa Macromedia Flash. Nesta transcrição a obra ganha outras qualidades, compatíveis com sua existência virtual, que é baseada na combinação dos *pixels* que tornam visíveis na tela as transformações processadas pelo programa, que determina a posição, o deslocamento e a coloração do poema. No campo da poesia, programas como o Flash trazem possibilidades ágeis de mudança de códigos, com uma dinâmica de trânsito entre o verbal e o não-verbal. Segundo Julio Plaza e Monica Tavares, no ambiente virtual o conteúdo expressivo encontra seu lugar “como extensão do caráter intersemiótico do pensamento, pois este atua por imagens, diagramas e metáforas.” (1998, p.34)

Na transcrição de Poubelle para o meio digital houve uma preocupação especial com o uso do espaço virtual, ambiente onde se cria o poema e, com uso de programas adequados, os signos podem adquirir proporções múltiplas, através da aplicação de funções que chegam a modificar intrinsecamente suas propriedades habituais, permitindo gerar também combinações inesperadas. Nesse ambiente n-dimensional, as co-relações entre o espaço, os objetos e sujeitos virtuais possuem aquilo que Ladislao Pablo Györi chama de “existência lógica”, que, baseando seus princípios no caráter matemático e numérico, pode manifestar-se abertamente, excedendo as limitações das categorias habituais (reais) da experiência. Para o autor, os poemas digitais são obras que têm como característica marcante a capacidade de integrar-se a um mundo virtual, a partir de programas que lhes

conferem diversos modos de manipulação, navegação, alternativas de comportamento, e propriedades como evolução espaço-temporal, emissão sonora e transformação animada.<sup>36</sup>

Já Ernesto de Melo e Castro ressalta na poesia digital os traços da materialidade e da criatividade:<sup>37</sup>

Sendo imagens virtuais, os infopoemas são desmaterializados – são luz – e por isso facilmente transformáveis; daí resulta que a seqüência do processo de criação seja enfatizada, e as transformações sucessivas gerem uma interatividade crítica entre o sistema informático e o operador/autor até se chegar a uma imagem/poema considerada naquele momento, como aceitável, face aos objetivos estéticos desejados. (...) a utilização de meios informáticos traz consigo um aumento incomensurável do grau de complexidade das imagens/poema, elevando a utilização simultânea de vários códigos verbais e não-verbais ao nível de uma “poiesis” transpoética, implicando insuspeitadas problemáticas de leitura. (1998, p.157)

Na leitura do poema digital Poubelle, ao contrário de aproximar-se do texto para observar seus detalhes, o leitor aproxima o texto de si. Em seguida, o texto maior alterna suas letras com as do menor, dando a todas o mesmo valor no conjunto da obra. No áudio são apresentados pequenos trechos de discursos de Hugo Chávez e George W. Bush, presidentes rivais que mobilizaram grande polêmica, cujo ápice foi o discurso de Chávez na Assembléia Geral da ONU em 2006, presente nesta transcrição. O jogo de oposição e similaridade entre as ideologias políticas dos dois é também representado nas cores utilizadas no poema, as mesmas presentes nas bandeiras dos dois países. O objetivo principal desta transcrição é colocar a obra em um contexto novo, introduzindo outras possibilidades de interpretação e, sobretudo, questionando se existem diferenças entre as noções de “autoritarismo democrático” praticadas por parte desses representantes políticos.

---

<sup>36</sup>Crerios para una poesia virtual. *in* Revista Dimensão nº 24, Uberaba (MG), 1995.

<sup>37</sup>O autor também apresenta um conceito geral que denomina o uso de recursos digitais para a produção de poesia no “tempo” presente: a “tecnopéia”. Esta, segundo ele, é fruto de todas as experiências de infopoesia, que alargam o universo das capacidades da poesia definido por Pound como “melopéia”, “fanopéia” e “logopéia”. Dentro da concepção de uma expansão dos limites da poesia, o autor define a “tecnopéia” como uma qualidade “que impregna todas as criações resultantes de um processo interativo entre homens e máquinas informáticas”, onde “a metamorfose e o virtual se projetam na mente humana como agentes da própria instabilidade e plasticidade da invenção e da percepção.” (Revista Dimensão nº 28-29, Uberaba (MG), 1999, p. 262).

Se o governo de George W. Bush constitui-se um ícone do conservadorismo republicano, outro governo, que se apresenta como porta-voz da esquerda e da democracia internacional, mas concentra-se na figura de um ditador populista obcecado pelo poder como Hugo Chávez, não é muito diferente.

O início do processo de elaboração do poema digital<sup>38</sup> Poubelle foi marcado por questionamentos sobre como transportar sua forma impressa para um contexto diferenciado. Havia inúmeras possibilidades de interpretá-lo, uma vez que a lógica por ele apresentada se aplica a diversos setores da vida social. A situação, entretanto, exigia que, para consolidarmos o exercício de transcriar, a obra se dirigisse a um rumo interpretativo específico, que iria determinar as soluções visuais a serem adotadas, o conteúdo do áudio, a interatividade, enfim, toda a estrutura a ser criada. Sobre essa situação num processo criativo de tradução, o professor Philippe Bootz,<sup>39</sup> da Universidade Paris 8, observou que, em certos casos, o tradutor se vê obrigado a eleger “uma das opções” interpretativas da obra para a continuidade do processo, em detrimento das demais, que são anuladas. Bootz define esse ato como uma “emulação”, e propõe um modelo ideal de tradução que conteria em si uma “coleção de traduções”, onde cada uma privilegiasse explorar uma característica da obra original.<sup>40</sup>

A transcrição digital Poubelle foi elaborada para a ocasião do festival E-Poetry 2007, realizado em Paris.<sup>41</sup> O evento, que estava em sua quarta edição, era realizado pela segunda vez consecutiva fora dos Estados Unidos, seu país de origem. Na época, chegou a

---

<sup>38</sup>Os termos usados para definir as faturas digitais de poesia variam muito, e a expressão “poema digital” que usamos é bastante genérica para definir nossas iniciativas. Provavelmente, estas poderiam encaixar-se em classificações mais específicas, que por sua vez, também variam bastante na bibliografia sobre o assunto. Numa publicação recente, Jorge Luiz Antonio (2008) apresenta uma dissociação fundamental entre os poemas que são feitos no espaço simbólico de um computador, isoladamente, e os que são feitos para a rede de computadores, e apresenta uma tipologia geral que os divide em: poesia-programa, infopoesia, poesia-computador, poesia hipertextual e hiperímia, poesia-internet, poesia interativa, colaborativa e performática, poesia-código, poesia migrante e poesia cíbrida. O autor salienta que as categorias não são rígidas, mas “apenas um recurso para entender diferentes propostas poéticas nos meios digitais”. Lembra também que ocorrem muitos casos onde fica clara a reunião de diferentes modalidades dessa tipologia. (*Op. Cit.*, pp. 155-157).

<sup>39</sup>Entrevista concedida à presente pesquisa.

<sup>40</sup>Essas diferentes relações que as traduções podem construir com um original no modo de reescrevê-lo, e os variados laços de intertextualidade que podem gerar, coincidem com aquilo que Clüver chamou de “versões da tradução”, que o autor aponta como um dos objetos dos estudos interartes. (ver item 3.3.)

<sup>41</sup>O poema consta no site do evento: <http://www.epoetry2007.net>

ser cogitada a possibilidade de realizá-lo nesse país, o que gerou uma grande polêmica junto aos participantes, dados os transtornos e situações constrangedoras às quais os estrangeiros freqüentemente são submetidos ao ingressar nos Estados Unidos, desde 2001. Ocorreu-nos, portanto, a idéia de tecer no poema digital uma crítica às medidas autoritárias do governo estadunidense, personificado no cinismo do discurso de George W. Bush. Em seguida, foi agregada a essa abordagem o diálogo com Hugo Chávez, complementando o contexto da obra. A transcrição começou a ser pensada dentro de um viés específico, que criou uma delimitação indispensável para a continuidade do trabalho. Nas reuniões virtuais e presenciais com Fábio Oliveira Nunes foram surgindo os rascunhos e raves que, aos poucos, concederam forma ao poema em seu novo ambiente. Analisando o resultado final, Augusto de Campos considerou-o um “*tour de force* interessante”. O poeta lastima que “não se possa ter a economia e a comunicabilidade do português, que as outras línguas não permitem.” Para ele, “o original se vale de uma idiosincrasia paronomástica do nosso idioma, inencontrável em outros”, e nossa transcrição “tem méritos pela tentativa praticamente impossível de converter o texto em outro idioma.”<sup>42</sup>

O contexto criado nesta transcrição tem as marcas características do início do século XXI, tanto no que diz respeito à presença das técnicas contemporâneas, como à temática abordada. Baseados nas idéias que vimos de Friedrich Nietzsche, podemos afirmar que esta transcrição busca traduzir o “tempo” do original, adequando-o ao nosso próprio “tempo”. (ver item 1.2. da primeira parte) Neste tempo presente, a atração pelas possibilidades de fundir num suporte multimídia os aspectos verbais, visuais e sonoros de um poema, ou mesmo de explorá-los isoladamente, somada a uma enorme e ainda crescente gama de manipulações e dispositivos de interatividade oriundos de diferentes *softwares*, aproxima cada vez mais os poetas das tecnologias digitais.

Podemos observar na transcrição digital Poubelle dois pontos importantes no que diz respeito à temporalidade. O primeiro é relativo aos aparatos técnicos utilizados, distantes cerca de trinta anos daqueles empregados no poema Luxo. Na época em que Augusto de Campos realizou seu poema visual, havia um grande frisson em torno do uso de letraset para a elaboração de projetos gráficos, uma vez que esta permitia mobilidade,

---

<sup>42</sup>Entrevista concedida à presente pesquisa.

dinamismo e novas possibilidades de composição gráfico-espacial. No tempo de chegada, por sua vez, o *software* Flash que utilizamos é também um dos grandes atrativos desta década para o desenvolvimento de animações. São, portanto, duas ferramentas que carregam fortemente consigo as marcas da sua temporalidade, cada uma com suas qualidades, mas representando o interesse dos poetas em usar instrumentos característicos do seu tempo.

O segundo ponto relativo à temporalidade diz respeito aos contextos históricos com os quais as obras de partida e de chegada dialogam. O viés histórico abordado no poema Luxo retrata a posição conservadora da elite durante a ditadura militar no Brasil nos anos 1960, enquanto Poubelle digital trata do confronto entre o imperialismo dos EUA e as novas vertentes bolivaristas, no início do século XXI. Essa mudança de contexto histórico, que determina uma readequação semântica dos enunciados apresentados no poema original, deixa nítida a disputa de poder entre o autor do original e o transcriador, sobretudo em virtude da necessidade do segundo mostrar-se como autor, sobre a qual este trabalho se debruça.

Ainda sobre a contemporaneidade como tempo de chegada para a transcrição de poesia, cabe observar alguns aspectos colocados por Suzana Lages. (ver item 1.1. da primeira parte) Se a consciência da impossibilidade da tradução interlingual trazia aos tradutores da modernidade, segundo a autora, um sentimento de angústia e melancolia, na pós-modernidade se sobressai o lado eufórico e maníaco da bipolaridade melancólica, caracterizado pelo entusiasmo e pela violência. Esse lado se revela à medida que a prática da tradução permite questionar e violar a originalidade, renunciando buscá-la. A tradução intersemiótica com mídias eletrônicas, um exercício típico da pós-modernidade, nos parece bem propício para produzir situações concernentes a essa atitude maníaca, motivando a revisão das próprias noções de tradução. A priori, se a tradução interlingual de poesia é impossível, a intersemiótica também o é, e não resta ao tradutor ou transcriador desse tipo senão entregar-se aos mirabolantes saltos inventivos que as obras originais, combinadas com os meios técnicos do tempo de quem traduz, propõem.

## 2.2. Sim / Oui

Outro poema visual que integrava a revista-objeto de poesia Arts et Sciences era Sim / Oui, de minha autoria, que aborda o tema da “aceitação” no contexto da filosofia taoísta. (ver anexo 3) No livro chave do taoísmo, Tao Te King, o autor Lao Tse, um filósofo chinês que teria vivido cerca do séc. VII A.C., faz diversas referências ao assunto. Ele aconselha uma postura passiva em relação às coisas e acontecimentos que nos cercam, uma “não-ação”, um “deixar ser agido” que substitui a ação. (*Op. Cit.*, p. 31) Simplesmente aceitar as coisas como são no universo, conforme fica claro nos trechos seguintes da referida obra: “o sábio governa pelo não-agir / e tudo permanece em ordem”, “Tao não age / e por esse não-agir tudo é agido”, “quem se une a Tao / conhece cada vez menos / e não deseja nada / e graças a esse não-fazer-nada / tudo é feito através dele”, “as coisas ora perder é ganho / ora ganhar é perda”, ou ainda “quem, nos labores agrícolas / suporta as imundícies da terra / esse é o senhor da colheita”.

Vários outros trechos do Tao Te King que fazem alusão ao assunto poderiam ser citados, pois a aceitação passiva é uma postura que caracteriza o taoísta. Ele não busca compreender as coisas, mas as aceita. Voltando ao poema visual, para elaborá-lo partimos da constatação de que, pensando em termos simbólicos, a palavra que melhor representa a aceitação é “sim”, ou “oui”, em francês, pois cabe lembrar que o poema bilíngüe foi realizado para uma atividade de curso na Universidade Paris I. A sobreposição das iniciais dessas duas palavras (na realidade, a mesma palavra em duas línguas) desencadeia a metáfora poética visual que dá fundamento ao poema: a criação do símbolo do Yin e Yang (diagrama do Taiji Tu), um ícone taoísta que representa outra postura de suma importância nesta filosofia, o equilíbrio. O percurso proposto pelo poema cria, portanto, a noção de chegar ao equilíbrio através da aceitação. Isso se dá a partir da interação entre o código verbal e o visual. Podemos dizer, inclusive, que neste caso o código verbal (temporal) da poesia adentra o meio espacial (plástico). O procedimento é muito pertinente com a noção que Claus Clüver apresentou ao definir o texto intermedia, como aquele que se desenha em mais de um sistema simultaneamente. (ver item 3.3. da primeira parte)

A transcrição de Sim / Oui para o ambiente digital, realizada em parceria com Fábio Oliveira Nunes e Soraya Braz, foi feita com uso do programa Macromedia Flash, e apresenta uma animação dividida em diferentes momentos<sup>43</sup>. No começo, as palavras “sim” e “oui” começam a surgir lentamente, com diferentes tamanhos, sobre um fundo branco, em diversas posições na tela. As mesmas palavras chegam em seguida aos pares, e depois em grupos, e ocupam todo o espaço da tela, formando um emaranhado de signos. As iniciais S e O sobrepõe-se no centro da tela e, em seguida, começam a girar. Ícones são agregados às letras que giram, formando nitidamente o diagrama do Taiji Tu. Depois de um tempo, o emaranhado de palavras em torno do signo central vai desaparecendo, enquanto ele continua em movimento, flutuando no centro de um espaço vazio, que outrora havia sido abarrotado de signos, o que gera a sensação de “esvaziamento”, que é outro conceito recorrente na filosofia taoísta. Em seguida, o espaço desocupado começa a mudar de cor e, aos poucos, constrói um passeio de tonalidades cambiantes, uma narrativa icônica baseada simplesmente nas nuances de cor, como um elemento fundamental, sobre o vazio. Cabe observar também que, no diagrama do Taiji Tu, as duas forças (Yin e Yang) se complementam, e de seu equilíbrio dinâmico surge todo o movimento e mutação. No poema digital isso também ocorre, através da rotação do diagrama (movimento) e das trocas de cores (mutação).

Comparando o poema visual de partida com sua reescritura no meio digital percebe-se que ocorre nesta a preservação da idéia original, que é a sobreposição das letras iniciais das duas palavras. Entretanto, no ambiente virtual ela é apresentada de uma maneira diferenciada, que conta com a superpovoação do espaço da tela com signos, que será fundamental para que ocorra o posterior “esvaziamento”. O passeio cromático também é outro fator novo, que concede originalidade à reescritura. Conforme já dissemos, o exercício de transcriar pressupõe imaginar novas situações para a obra, agregando fatores da leitura do transcriador ao contexto original. Lembrando Claus Clüver, é a interpretação de quem transpõe que define a importância e o sentido do que será transposto, e isso ocorre através de opções, ou emulações, como vimos anteriormente. (ver item 3.3. da primeira

---

<sup>43</sup>Este poema digital foi concebido com o propósito de ser projetado durante a performance do coletivo Olho Caligari no festival E-Poetry 2009.

parte) É normal que traduções deste tipo comecem pela busca de equivalentes em um sistema semiótico diferente, mas isso é apenas um passo inicial, que vai complementar-se com os acréscimos criativos necessários para reinventar a obra de partida. Neste caso, a estratégia utilizada agregou outros elementos à obra original, mas não mudou seu contexto. Se tomarmos em consideração a tipologia proposta por Julio Plaza para a tradução intersemiótica, podemos considerar esta reescritura uma tradução indicial, ou transposição, porque até certo ponto, ela repete o mecanismo do poema de partida. Mas é inegável também a existência de elementos de inovação, o que também permite defini-la como uma tradução icônica, ou transcrição.

O caráter intermediático do poema Sim / Oui, oriundo da fusão plástico-verbal, é reconstruído em sua versão digital, conforme vimos. Podemos definir essa repetição do modelo estrutural do poema impresso no meio digital como uma relação de “intersemiotividade” estabelecida entre as duas obras, aproveitando um conceito de Aguinaldo Gonçalves. (ver item 3.3. da primeira parte) Nela, os sistemas envolvidos estabelecem intercâmbios, e a transcrição reproduz a estrutura original de modo homólogo, valendo-se dos procedimentos que são próprios de seu meio.

Para entender o trabalho com uma mídia como o uso de um sistema semiótico que transmite mensagens culturais, como definiu Claus Clüver na apresentação do conceito de intermedialidade, é preciso observar que cada mídia apresenta uma série de opções criativas e operacionais inerentes às suas características como meio. Somente conhecendo-as o transcriador pode elaborar seu percurso inventivo. Na contemporaneidade ele depende, portanto, da inserção de seu conhecimento em uma “cultura das mídias”, como denomina um conceito explorado por Lucia Santaella. (2003) Para a autora, as novas formas de consumo cultural proporcionadas pelas tecnologias disponíveis a partir dos anos 80, caracterizadas por suas heterogeneidades simbólicas “fugazes” e “personalizadas”, acompanham uma tendência para os trânsitos e hibridismo dos meios de comunicação entre si, promovendo redes de complementaridades. Isso caracteriza o ambiente que ela denomina como a “cultura das mídias”, que faz emergir uma dinâmica cultural que se alastra “nas relações das mídias entre si”, e onde as informações transitam de uma mídia a outra, em movimentos fluidos. (*Op. Cit.*, pp. 52-53) Como define Santaella:

A dinâmica da cultura midiática se revela assim como uma dinâmica de aceleração do tráfego, das trocas e das misturas entre as múltiplas formas, estratos, tempos e espaços da cultura. Por isso mesmo, a cultura midiática é muitas vezes tomada como figura exemplar da cultura pós-moderna. (...) a cultura midiática propicia a circulação mais fluida e as articulações mais complexas dos níveis, gêneros e formas de cultura, produzindo o cruzamento de suas identidades. Inseparável do crescimento acelerado das tecnologias comunicacionais, a cultura midiática é responsável pela ampliação dos mercados culturais e pela expansão e criação de novos hábitos no consumo de cultura. (*Op. Cit.*, p. 59)

Essas características definem bem a cultura de chegada de toda a transcrição contemporânea: um espaço marcado pela confluência de informações oriundas de mídias e linguagens diversas. Retomando a perspectiva da intertextualidade da forma como foi abordada por Claus Clüver na primeira parte da tese, a partir de questões relativas às fontes e influências nas quais os artistas se baseiam para fazer suas obras, observemos o caso da transcrição no ambiente da cultura das mídias. O autor chamou a atenção para as vias pelas quais os artistas recebem “textos” que foram criados em diferentes sistemas de signos, e o modo como se apropriam deles para atividades intersemióticas. O repertório de quem transcreve no contexto da cultura das mídias é povoado por textos oriundos das mais diferentes mídias e linguagens. O percurso de uma transcrição, neste sentido, acaba gerando transferências de conteúdo estético influenciadas por diferentes sistemas, apontando para uma perspectiva onde não importa mais de onde vem a informação de origem, mas sim o trânsito de conteúdo através das mídias.

Na breve reconstituição histórica das traduções de poesia através de diferentes mídias realizadas no Brasil que apresentamos no item 3.1. da primeira parte, um fator que caracterizou as iniciativas citadas foi o ímpeto de trazer os poemas da “era impressa” para o ambiente das mídias eletrônicas. Mas a maioria dessas realizações buscava reconstruir literalmente a obra de partida no novo meio, coincidindo com a observação de Philadelpho Menezes sobre os primeiros tempos do uso das novas tecnologias, quando os poetas continuavam vinculados às velhas fórmulas, importadas dos poemas bidimensionais. (ver item 3.1. da primeira parte) Já a idéia de reescrever o texto de um poema original em outra mídia agregando-lhe novos textos, e ampliando suas relações de intertextualidade e

intersemiotidade, como buscamos propor, parece muito mais pertinente às características da cultura das mídias, com sua diversidade e heterogeneidade simbólica.

## **CAPÍTULO 3**

### ***TRANSCRIANDO POESIA COM RECURSOS ELETRÔNICOS DE ÁUDIO***

### 3.1. Leve

As transcrições deste capítulo são baseadas no uso da voz, e inspiradas num gênero específico do universo da poesia conhecido como “poesia sonora”. O livro *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*, publicado por Philadelpho Menezes em 1992, considera os fonetismos dadaístas o marco inicial desse gênero. Esse livro, que é introduzido por seu organizador (Menezes), apresenta um conjunto de manifestos e textos críticos de 16 autores internacionais, das vanguardas do início do século XX aos anos 90, constituindo-se uma referência no Brasil para a discussão e a prática da poesia sonora. Menezes reuniu esforços para sistematizar pioneiramente no país o conhecimento acerca deste gênero e, através de suas pesquisas, aproximou-se da tradição que envolve essa poética, difundindo no Brasil seus autores mais conhecidos, manifestos, textos teóricos e obras fundamentais.<sup>44</sup>

A obra de Menezes despertou meus interesses pela prática de poesia sonora, levando-me a pesquisar mais sobre o assunto e realizar experiências domésticas despreziosas. Com a formação do coletivo Olho Caligari, em 2005, as oportunidades de exercitar poesia sonora ampliaram-se. O grupo surgiu a partir de um encontro entre amigos e colegas do Instituto de Artes da UNICAMP oriundos de diferentes áreas e linhas temáticas de pesquisa, como composição, performance artístico-musical, poesia visual, sonora e multimídia e construção de instrumentos. Era formado por mim, Denis Koishi, Julio Oliveira, Marcel Rocha e Marco Scarassatti. O grupo tinha como proposta não se preocupar em vincular-se a qualquer nicho musical específico, buscando inspiração no maior número possível de influências do universo da música, poesia, literatura, pintura, audiovisual, entre outros.

---

<sup>44</sup>É importante destacar também o papel impulsor do curso intitulado *Poesia Visual e Sonora*, oferecido por Menezes em 1993 no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, com a participação dos poetas sonoros Harry Polkinhorn (EUA) e Enzo Minarelli (Itália). Esse curso gerou as primeiras discussões teóricas e projetos práticos para a produção de poemas sonoros no Brasil.

O resultado poético-musical do Olho Caligari vinha da interação de timbres e texturas sonoras provenientes de um trio de cordas elétricas com processamentos eletrônicos, somado ao uso de técnicas de execução “expandidas”, que aproveitavam todo o corpo dos instrumentos. Combinado a isso, sons de objetos (roldanas, polias, garrafas, interruptores, isopores, ferramentas, etc.) e esculturas sonoras de metal e cerâmica tocadas ao vivo, além da performance vocal (poesia sonora) e projeções visuais. As composições surgiam de um plano de improvisação em torno de algum tema de criação do grupo – um poema, um vídeo, ou simplesmente uma idéia musical elementar. Não eram feitas partituras nem outras formas de notação, e os integrantes mentalizavam uma espécie de roteiro construído para nortear as execuções. Esse formato abria espaço para uma busca permanente de diversificação do material sonoro. Nesse contexto, os trabalhos de poesia, por mim representados, exploravam as dimensões verbais, visuais e sonoras das palavras, alternando momentos pré-elaborados com improvisações. Alguns poemas recebiam tratamento sonoro de *live-electronics*, outros eram projetados no telão, entre outras formas exploradas. Durante a escolha das obras que funcionariam como “gatilho” disparador para iniciarmos as improvisações, pensei em propor a “leitura” de alguns poemas visuais de minha autoria, o que foi acatado prontamente pelo grupo. Era grande minha curiosidade em descobrir como eles “renasceriam” nesse novo contexto.

Alguns desses resultados, por se tratarem de casos típicos de transcrição, serão tomados para análise no âmbito do presente estudo, usando como material a ser avaliado trechos de uma gravação realizada no estúdio Síncopa, em Campinas, no ano de 2006. O primeiro deles é *Leve*, transcrição baseada num poema homônimo, de 2003. No poema são claras as influências da poesia concreta, sobretudo no que diz respeito à economia de palavras e sua disposição gráfico-sintática.

LEAVE

LIVE

LEVE

LEAVE

LIVE

LEVE

VE

VE

VE

LEAVE

LIVE

LIGHT

O poema bilíngüe busca criar simbolicamente o processo de chegar-se à iluminação através da leveza, baseado na proposta da doutrina Zazen, ou a versão japonesa da filosofia Zen, que tem na prática da meditação silenciosa e contemplativa um de seus princípios fundamentais. A prática da meditação Zazen, da qual sou adepto, traz inicialmente uma sensação de leveza, que aos poucos invade quem medita, colocando-o em estado de relaxamento, que é o começo do caminho para conduzir a mente à iluminação. O aprofundamento desse estado e a tentativa de vivê-lo no cotidiano é o caminho para se encontrar a iluminação permanente, por isso, a prática de meditação Zazen é também definida por alguns mestres Zazen como a “experiência de iluminação”. Para eles, tentar transportar esse estado de iluminação para a vida diária é o grande desafio da doutrina. Não deve haver diferença entre a prática Zazen e a vida diária, ambas estão fundidas.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup>Zen Master Dōgen: An Introduction with Selected Writings. New York: Weatherhill Inc., 1990.

O poema *Leve* aborda a necessidade de trazer iluminação aos seres (*leave / live / lighth*), com *leave* como o verbo “deixar”, e *live* como o adjetivo “vivo”. De acordo com o percurso apresentado na obra, o “deixar vivo leve”, ou deixar leve o que é vivo, é o princípio para se conseguir a “iluminação”, representada pelo substantivo *lighth*. O poema começa fazendo referência à busca pela leveza (*leave / live / leve*), em seguida tenta mimetizar essa leveza com o esfacelamento do verso, que se reduz a leves fragmentos (*ve / ve / ve*), até culminar na estrofe com a iluminação.

Para transcriá-lo no contexto do uso das tecnologias eletrônicas de áudio foi proposta uma leitura interpretativa em voz alta, com uso de efeitos que redefiniram a voz, acompanhada pela performance instrumental. Essa leitura interpretativa não se reduz à mera oralidade conversacional, normatizada, mas busca inserir fatores diferenciadores, contrapondo-se à tradicional declamação de “poesia de salão”. Como define Giovanni Fontana, a poesia sonora busca pôr em jogo o “patrimônio paralingüístico da oralidade”. Para o autor, a oralidade na poesia sonora não sobrevém como uma consequência da poesia escrita, mas com ela intervém, sendo-lhe um elemento constitutivo fundamental, que “não está só com a voz e na voz, mas atrás da voz, dentro do próprio corpo, de onde vêm dominados o canto, os suspiros, os sopros, os arquejos (...)”. (*Apud* Menezes, 1992, pp. 130-131) Esses fatores diferenciadores são responsáveis pela iconização do texto escrito, demonstrando uma busca pelo uso inventivo dos atributos da voz. No caso da transcrição sonora do poema *Leve*, a altura (musical) da voz e sua timbragem, combinados com os diálogos com o improviso instrumental, são os fatores responsáveis por determinar o uso da oralidade de modo distinto de uma recitação convencional.

O timbre da voz foi obtido através do uso de uma pedaleira digital X-Vamp (Behringer). Buscou-se uma voz distorcida, fruto da simulação de um pré-amplificador Numetal Gain, combinado com os efeitos Cathedral e Chorus, que alteram a continuidade e a profundidade da voz. Os efeitos foram utilizados ao vivo, com a finalidade de fundir a voz com mais facilidade à amálgama de sons da improvisação. O improviso instrumental acompanha a variação de intensidade das estrofes, dialogando com os versos em alguns momentos, ora complementando e ora contrastando com a dinâmica da voz. O poema é lido na íntegra duas vezes, seguindo a ordem da escrita, e a palavra final “*light*” é lida em uma

nota vocal mais aguda que as demais, buscando simbolizar a iluminação como ascensão, sublimação, passagem para aquilo que está mais alto. A dinâmica da leitura lembra propositalmente a performance de Décio Pignatari no poema sonoro *Life*, presente no CD *No Lago do Olho*, de Cid Campos. Essa semelhança, além de deixar claras mais uma vez as influências da poesia concreta neste trabalho, constrói um diálogo com o conhecido poema de Décio Pignatari, cuja temática tem muito em comum com *Leve*.<sup>46</sup>

Ao contrário dos outros casos que serão analisados neste capítulo, o poema original *Leve* não proporciona um acontecimento visual que nos permita considerá-lo um poema visual. As características visuais exploradas nele são vinculadas à sua espacialidade gráfica no sentido de determinação do ritmo, valorização das semelhanças morfológicas entre as palavras e uso do branco como ausência, silêncio e pausa. Mas os fundamentos do poema não dependem de uma operação visual que poderia ser adaptada ao meio sonoro, como nos outros casos que veremos em seguida. Foi necessário, portanto, criar uma nova operação, para que esta tradução não fosse considerada simplesmente uma mera leitura literal do original acompanhada de fundo musical, o que estaria fora dos propósitos deste trabalho. O fator de inovação presente na transcrição realizada é o “*light*” agudo do final do poema, uma iconização obtida com a elevação da altura da nota, conforme dissemos. Além disso, deve-se destacar como outro fator inventivo os diálogos entre o verbal e o não verbal-instrumental, num improvisado que caracteriza a performance realizada durante a gravação como um momento único.

Como observou Roman Jakobson (ver item 2.1. da primeira parte), na poesia “a semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico”, e esse recurso é um dos princípios operacionais do poema *Leve*. À parte das semelhanças visuais nele presentes, as semelhanças fonológicas obtidas com a consonância das letras “L” ficam facilmente perceptíveis na leitura em voz alta, concedendo ao poema sonoro uma sensação de constância, que só é rompida no desfecho da transcrição. Voltando a Jakobson, para que esta se tratasse de uma “transposição criativa”, era necessário reinventar *Leve* no sistema de chegada, com os atributos que são próprios deste. A elevação da nota final é um recurso

---

<sup>46</sup>No poema de Pignatari, publicado em 1957, as letras da palavra “*life*” se sobrepõem formando o ideograma chinês do sol, que pode simbolizar luz, ou iluminação.

que utiliza um atributo próprio da linguagem sonora, que é a altura do som (notas) para complementar o sentido proposto pelo poema.

O exercício de “jogar” com o conteúdo do poema original, depositando nele uma estratégia de tradução que promova mudanças, é igualmente buscado na transcrição de Leve. A geração de uma estratégia é facilitada pelo fato do poema original tratar-se de um texto aberto a uma grande quantidade de leituras interpretativas. Mas para reler um poema de sua própria autoria, é necessário distanciar-se momentaneamente dele e, em seguida, retomá-lo em outro sentido, dirigido pelas opções do sistema de chegada. A noção de “leituras continuadas” na tradução, apresentada por André Lefevere e Suzan Bassnett (ver item 2.1. da primeira parte), se aplicada a este caso gera uma situação curiosa, pois temos o autor na condição de leitor da sua própria obra, com a finalidade de tradução. Cabe a ele escolher uma das interpretações de sua obra para fornecer o viés necessário à transcrição, e definir o modo como irá “jogar” com o original.

### **3.2. Sim / Oui**

As próximas duas transcrições, Sim / Oui e Poubelle, utilizam o recurso de tentar reinventar na linguagem sonora procedimentos adotados em poemas visuais. O poema visual Sim / Oui funciona fundamentalmente, conforme vimos, a partir da proposta de sobreposição das letras iniciais dessas duas palavras referentes à temática da aceitação, para formar o símbolo taoísta do Yin e Yang. Recriar esse procedimento no ambiente das tecnologias de áudio, durante uma performance ao vivo, foi um desafio instigante. Como é impossível transformar o espacial (imagem) em temporal (sons), partimos em busca de equivalências, ou seja, de um mecanismo para simular a metáfora do poema em outro meio.

A sobreposição dos sons vocais que compõem as duas palavras foi realizada com uso de recursos eletrônicos de manipulação de sinal sonoro, na referida sessão de improvisação. A voz repete prolongadamente as duas palavras, com ênfase nas vogais, que são mais sonoras, compondo, em alguns momentos, uma textura semelhante ao “Om”

(sílabas sagradas) de um canto tibetano.<sup>47</sup> A manipulação eletrônica ao vivo (*live-electronics*) da voz ficou por conta do músico Marcel Rocha, que tratou-a com uso de uma pedaleira Boss GT8. Essa interferência procura dialogar com a idéia central do poema e também com os demais instrumentos e elementos sonoros da improvisação, que vão se agrupando gradualmente à voz, definindo o resultado sonoro da peça. Cada reinício da voz é marcado por um som semelhante ao de um sino, como os usados nas meditações do budismo tibetano, configurando uma citação bem ambientada ao contexto temático e sonoro. Devemos considerar a transcrição sonora de Sim / Oui como uma unidade, sem dissociar seus traços verbais e não-verbais, pois o texto e a música se constroem juntos e estão fundidos.

A tentativa de recriação do fenômeno visual proposto pelo poema Sim / Oui através do uso de signos acústicos concede um caráter sinestésico à tradução, que explora o intercurso existente entre os sentidos da visão e da audição, gerando um trânsito entre os espaços da escrita, da iconografia e da fala. Esse procedimento vai diretamente ao encontro daquilo que observou Kandinsky sobre uma arte aprender com outra o modo com que se serve de seus meios para utilizar os seus da mesma forma. (ver item 3.3. da primeira parte) Devemos lembrar que o poema sonoro Sim / Oui se trata de uma imitação que busca copiar os mecanismos internos que definem o funcionamento do poema original. O gesto vocal sugerido na entonação do poema busca construir a leitura de algo naturalmente ilegível em voz alta por uma só voz, uma vez que carece da sobreposição de sons, ou polifonia, que só é possível realizar com a voz de uma única pessoa através da mediação tecnológica.

Para chegar a um resultado pretendido numa transcrição se tem de passar inicialmente por um momento de leitura da obra, caracterizado pela geração de uma interpretação predominante, a partir da qual o transcritor irá definir as diretrizes para “jogar” livremente com seu conteúdo. Lembremos sempre que se trata de uma percepção individual, entre tantas outras possíveis. Suzana Lages (2007, p. 69) observa que o tradutor ocupa um papel de leitor privilegiado da obra, que não pode ser comparado aos leitores em geral, de seu ambiente cultural. Entretanto, essa condição não pode levar-nos a exigir, ainda

---

<sup>47</sup>A pronúncia da letra “O” no poema sonoro, que não ocorre na língua francesa, é mais um fator que reforça a origem visual da transcrição.

segundo a autora, que ele seja capaz de identificar todo o inatingível “espectro das intenções comunicativas de um autor”. Uma visão como essa pressuporia que o texto original é um produto fechado e imutável, o que seria um grande equívoco.

Julio Plaza se referiu à leitura como o momento de apreensão do objeto a ser traduzido, de diálogo entre autor e leitor/tradutor, para criar uma interpretação e buscar uma síntese, que será recriada em outro sistema. (ver item 3.2. da primeira parte) A partir disso, podemos entender o ato de leitura como uma tradução da obra original, uma manifestação do estado ativo do receptor, que se transforma em co-autor da informação nela contida. Como definiu Octavio Paz, um poema é uma metáfora do que o autor sentiu e pensou, e sua leitura reproduz esse duplo movimento novamente no mundo. (ver item 2.1. da primeira parte) A apresentação do poema visual Sim / Oui aos demais integrantes do coletivo Olho Caligari antes da realização da performance de improvisação serviu para disseminar interpretações. Cada improvisador, ao seu modo e de acordo com seu repertório pessoal, elaborou sua leitura para a idéia representada no poema, já tendo em vista o passo seguinte, da criação, aplicada ao uso dos instrumentos e outros recursos técnicos de mediação.

Referindo-nos novamente a Paz, é interessante observar a amplitude de sua visão, segundo a qual se pode concluir que traduções ocorrem sempre que uma leitura é realizada. Esse enfoque sobrepõe-se a outras questões sobre o tema, que passam a ser irrelevantes, como a traduzibilidade, ou os limites da tradução. Lembremos que para o autor, a criação é a cristalização da linguagem em movimento, e a tradução é colocar esse cristal de seleções novamente em movimento, fixando-o em outro sistema. (ver item 3.2. da primeira parte) Percebe-se um particular dinamismo nessa concepção, que aponta para a força revitalizante da tradução. A obra original ressurgiu através de um gesto que representa um movimento, uma mudança, uma alteração em sua forma. É este gesto que a anima e revigora, como ocorreu na transcrição de Sim / Oui, onde a inserção de novos fatores revitalizou o poema visual.

Segundo Plaza, o momento da leitura é sucedido pelo da invenção, quando o tradutor, tomando a obra original como ponto de partida, busca um *insight* para recriá-la em outro meio técnico. (ver item 3.2. da primeira parte) Essa busca constitui-se o problema central de uma transcrição, e as opções adotadas revelarão as intenções de quem transcreva.

O caso de uma transcrição coletiva é marcado pela diversidade de repertórios e leituras que interagem. Nessa interação, é importante observar também o papel dos meios técnicos utilizados (no caso, instrumentos musicais e interfaces digitais), pois a exploração intuitiva de suas possibilidades pode nortear o direcionamento da obra, sobretudo no contexto de uma improvisação, onde não existe uma meta definida e tudo está por acontecer. As finalidades dos transcriutores são representadas por sua tomada de posição em relação à obra original, a partir do que o poema lhes suscitou.

Trabalhamos a transcrição de *Sim / Oui* para a linguagem sonora com as intenções de renovar o poema original e imprimir nele os traços nítidos de nossa participação criativa, de nosso tempo e dos estilos que nos influenciam. A busca do improviso coletivo foi, mais uma vez, “jogar” com este original, tomando-o como possibilidade aberta de recriação, e considerando sua tradução em outra linguagem, sobretudo como um exercício de invenção. Como observou Paz, “tradução e criação são operações gêmeas”, e há “um incessante refluxo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação”. (ver item 3.2. da primeira parte) Essas considerações derrubam o mito da hierarquia entre original e tradução. Nesta transcrição tomamos o original como ponto inicial para um novo impulso criativo, onde afloram, através de analogias e livre-associações, a presença dos transcriutores e os traços próprios de seus repertórios, estimulados pela obra de partida.

### **3.3. Poubelle**

As traduções intermediáticas que se propõem a construir em outros sistemas estruturas análogas às das obras nas quais se baseiam, podem ser definidas através de diferentes conceitos, conforme vimos na primeira parte desta tese. Rogério Prestes de Prestes usou as denominações “vínculos paramórficos”, e “paramorfismo” para falar das relações de similaridade entre textos de Haroldo de Campos e obras de artistas plásticos. (ver item 3.3. da primeira parte) Prestes se referia ao modo como o poeta articulava estruturalmente a função poética nos seus textos, que era semelhante ao dos artistas em suas

obras. O autor fala também de “isomorfia” e “sinergia dialógica” para dizer que as “transcrições interpoéticas” de Haroldo de Campos representam semelhanças operativas, traços “mutualmente referenciais” com as obras plásticas a que se referem. Aguinaldo Gonçalves também apresenta, como vimos, um conceito que tem muita semelhança com esses de Prestes, o de “homologia estrutural” entre as artes. (ver item 3.3. da primeira parte) Para o autor, os artistas podem reproduzir “procedimentos construtivos” semelhantes em diferentes sistemas artísticos, onde os elementos de cada sistema são utilizados de forma similar, ou seja, buscando o mesmo processo de composição.

Esses diferentes conceitos podem ser aplicados para definir o que ocorre na transcrição do poema visual Poubelle com uso de recursos eletrônicos de áudio. Cabe lembrar que o poema de partida é uma versão francesa para Luxo, poema de Augusto de Campos que se baseia no modo contrastante como as fontes gráficas das palavras “Luxo” e “Lixo” são apresentadas, no que diz respeito à sua ornamentação e tamanho. No poema sonoro, o gesto vocal criado pela leitura busca simular a organização estrutural visual, tentando fazer o sintagma “*plus belle*” crescer, ao espichar, sobretudo a fala do seu primeiro fonema, e reduzindo a rápidas pronúncias curtas e repetidas a palavra “*poubelle*”. Também foi trabalhada a altura da voz, de modo que, ao gesto de expansão da primeira palavra, soma-se um glissando agudo (elevação da nota dentro de um som contínuo) e a chuva de fragmentos “*poubelle*” é ilustrada com notas agudas.

Foram usados novamente na voz os recursos da pedaleira digital X-Vamp, com simulação de pré-amplificador Brit Hi Gain. Combinado a ele, o efeito Stereo Delay, que exerce a multiplicação do som repetidamente, com intervalos de tempo programáveis, mais o efeito Long Echo, que como o próprio nome designa, produz ecos prolongados. O uso do Stereo Delay se justifica, sobretudo, em virtude da busca da multiplicação sonora dos pequenos fragmentos de “*poubelle*”, baseada, mais uma vez, na estrutura visual da obra original. Os sons instrumentais e de objetos tocados durante este improviso, além de construírem a paisagem sonora, ou o ambiente onde é inserida a leitura do poema, apresentam momentos marcantes de diálogo com a voz. Isso ocorre, sobretudo, com as guitarras, que ora trabalham com o glissando, ora com o estilhaçamento de sons agudos.

O poema original, por ser de natureza “verbivocovisual”, explora em sua operação também a dimensão sonora das palavras envolvidas, sobretudo a semelhança vocal existente entre elas. Essa semelhança, somada à visual, formam um bloco de uniformidade (isomórfico) que contrasta com o paradoxo semântico, definindo a dinâmica funcional da estrutura do poema. A tensão estabelecida entre os contrastes e semelhanças ganha destaque também na estrutura do poema sonoro, dado que as duas palavras, com pronúncias tão semelhantes, são ditas de modo tão distinto. A iconização do signo verbal pelo uso da voz busca reinventar a estrutura operante na forma visual do poema, imitando-a no modo como seus signos se apresentam e funcionam.

Mais do que analisar comparativamente as semelhanças entre original e transcrição sonora, nos casos de Poubelle e Sim / Oui propomos mostrar entre elas uma “equivalência de essência”, no sentido que Clüver atribui, ao citar a anedota da academia chinesa de pintura. Cabe lembrar que neste exemplo, o objetivo do desenho não era o de substituir o original, mas interagir criativamente com ele, através da criação de outro signo que continha uma “essência” equivalente. Constitui-se mais uma pintura a partir do verso do que propriamente a sua tradução para a pintura, no sentido convencionalmente atribuído ao termo tradução.<sup>48</sup> É como se o pintor captasse uma essência no texto original e a reconstruísse com outros meios e, porque não, com outras metáforas. A questão da essência imanente a uma obra e sua transferência para outra através da tradução, nos remete à visão metafísica de Walter Benjamin em A tarefa do Tradutor, e essa discussão será retomada no próximo capítulo.

Por ora, cabe lembrar que esse modo de interagir ao qual estamos referindo-nos pode dar-se de diferentes maneiras, conforme vimos, e é o transcriador quem decide quais aspectos serão indispensáveis à estratégia que está adotando em sua recriação. Esta se constitui, portanto, uma leitura pessoal da obra propulsora, e carrega os vestígios dela em sua própria apresentação. Neste conjunto, destacamos a função essencial das distorções em relação à obra original, como atos calculados para obter efeitos e dar vazão especial à voz do transcriador.

---

<sup>48</sup>Nesse sentido, cabe observar que nossa meta ao abordar concentradamente o conceito de tradução ao longo deste estudo foi mostrar, sobretudo, as dimensões de seu campo não-convencional.

## **CAPÍTULO 4**

### ***TRANSCRIBIENDO POESIA COM NANOTECNOLOGIA***

## 4.1. Nanotecnologia e Nanoescrita

Em 1959 o físico estadunidense Richard Philips Feynman proferiu a palestra intitulada Há Muito Lugar Lá Embaixo, na qual discutia as possibilidades e vantagens do trabalho com materiais em escalas muito pequenas. Mesmo sem anunciar formalmente a palavra “nanotecnologia”, Feynman alertou que pesquisas sobre o assunto poderiam auxiliar no desenvolvimento de computadores mais rápidos e na produção de materiais inéditos a partir da combinação de átomos, além de trazer possíveis avanços para as ciências biológicas, entre outros setores. O termo nanotecnologia, por sua vez, foi concebido no Japão por Norio Taniguchi, em 1974, e se difundiu bastante a partir da década seguinte.<sup>49</sup> Consiste na construção e manipulação de estruturas a partir dos átomos, ou em termos técnicos, em escala nanométrica. Seus desdobramentos são úteis a diversas áreas como a medicina, eletrônica, física, química, biologia, engenharia dos materiais, entre outras, gerando produtos como semicondutores, biomateriais, chips de computadores, dispositivos para testes clínicos em miniatura, entre diversos outros. O prefixo “nano”, que vem do grego *nánnos*, significa anão, e corresponde, no contexto da nanotecnologia, à organização e controle da matéria átomo por átomo, molécula por molécula.<sup>50</sup>

A unidade de medida utilizada nas estruturas nanométricas é o “nanômetro” (nm), que corresponde a  $10^{-9}$  metros, ou seja, um milionésimo de milímetro, ou um bilionésimo de metro. Para se ter uma noção da dimensão que representa, imaginemos um grão de areia de um milímetro em uma praia de mil quilômetros de extensão. Essas proporções coincidem com o que representa um nanômetro no espaço de um metro. A palavra nanotecnologia popularizou-se com a publicação do livro *Engines of Creation*, do cientista Eric Drexler, em 1986. O livro, embora contenha algumas especulações próximas

---

<sup>49</sup>As explicações históricas e técnicas relativas à nanotecnologia que constam neste item têm a finalidade de situar o leitor em relação a esta tecnologia, visto que ela não é tão habitual quantos as demais abordadas nesta tese.

<sup>50</sup>Fontes de referência utilizadas neste item: <http://pt.wikipedia.org/wiki>, visitado em 16/02/09, <http://singularityhub.com/tag/nanowriting/>, visitado em 15/11/09, <http://www.comciencia.br/reportagens/nanotecnologia/nano10.htm>, visitado em 18/02/09, <http://www.cmdmc.com.br/pesquisa/nanotecnologia/>, visitado em 25/02/09 e jornal Folha de São Paulo de 27/04/09 (“Brasileiros fazem seu primeiro nanopoeema”, por José Alberto Bombig).

da ficção científica, baseou-se num trabalho sério de pesquisa desenvolvido por Drexler, que acabaria culminando posteriormente em seu doutorado, o primeiro da história em nanotecnologia, defendido no Massachusetts Institute of Technology, em 1991. A meta proposta no livro seria a criação de um “montador universal”, um dispositivo capaz de construir átomo a átomo qualquer máquina concebível pela mente humana, a partir das instruções de um programador.

Ainda distantes deste ponto, um grande marco para o desenvolvimento da nanotecnologia foi a invenção, em 1981, do microscópio de varredura por tunelamento eletrônico, o Scanning Tunneling Microscope (STM), que permitiu observar pela primeira vez com qualidade o relevo da superfície de um objeto a nível atômico. A resolução dos microscópios ópticos era grosseira para a visualização de átomos, e somente a evolução dos microscópios eletrônicos, que culminaria na produção do STM, tornou-a possível. Nos microscópios eletrônicos, a imagem reproduzida em um filme ou na tela de um computador é gerada a partir da atuação de um feixe de elétrons que incide sobre o objeto a ser observado, que é colocado numa cápsula de vácuo. O STM deu origem a outros instrumentos que, além de permitirem a visualização de átomos e moléculas, possibilitam também manipulá-las. Entre eles está o microscópio eletrônico de transmissão em varredura (STEM), utilizado no experimento que apresentaremos neste capítulo.

As pesquisas sobre nanotecnologia movimentam atualmente investimentos de bilhões de dólares ao ano, sobretudo nos EUA, Japão e Europa. Cylon Gonçalves da Silva, ex-diretor do Laboratório Nacional de Luz Síncrotron e idealizador do Centro Nacional de Referência em Nanotecnologia, descreve as possíveis aplicações dessa ciência:

(...) aumentar espetacularmente a capacidade de armazenamento e processamento de dados dos computadores; criar novos mecanismos para entrega de medicamentos, mais seguros e menos prejudiciais ao paciente dos que os disponíveis hoje; criar materiais mais leves e mais resistentes do que metais e plásticos, para prédios, automóveis, aviões; e muito mais inovações em desenvolvimento ou que ainda não foram sequer imaginadas. Economia de energia, proteção ao meio ambiente, menor uso de matérias primas escassas, são possibilidades muito concretas dos

desenvolvimentos em nanotecnologia que estão ocorrendo hoje e podem ser antevistos.<sup>51</sup>

No Brasil, trabalhos com nanotecnologia vêm sendo desenvolvidos em universidades e centros de pesquisa, e abordam desde a química e petroquímica, à entrega de medicamentos, produção de sensores, materiais magnéticos e computação quântica. Entre esses centros, destacamos o Laboratório Nacional de Luz Síncrotron (LNLS), em Campinas, que abriga em sua estrutura laboratórios que trabalham com nanotecnologia, com destaque para o recém-inaugurado Centro de Nanociência e Nanotecnologia Cesar Lattes (C2Nano), e o Laboratório de Microscopia Eletrônica (LME), onde o experimento que será apresentado em seguida foi realizado.

A escrita em nível nanométrico (*nanowriting*) não é uma novidade, e a própria palestra inaugural de Richard Feynman sobre nanotecnologia já fazia referência a essa possibilidade. Segundo o físico, seria possível, no futuro e com os avanços da nanoescrita, copiar os 24 volumes da Enciclopédia Britânica na cabeça de um alfinete, ou todos os volumes da Biblioteca do Congresso dos EUA, da Biblioteca do Museu Britânico e da Biblioteca Nacional da França no espaço de três metros quadrados. Caso a biblioteca da “Universidade do Brasil” pegasse fogo, exemplificou o físico, esse material poderia ser enviado para lá.

Embora exista hoje tecnologia suficiente para realizar as previsões de Feynman sobre a nanoescrita, elas não foram concretizadas. Outras tecnologias de armazenamento de texto se mostraram mais eficazes, e a nanoescrita acaba sendo usada, atualmente, só para etiquetar e identificar amostras muito pequenas de material. Existem basicamente três maneiras de escrever em nível nanométrico: agrupando átomos, entalhando a superfície de um material com um feixe de elétrons, ou através do uso de projeção holográfica. O primeiro modo foi posto em prática pioneiramente em 1990, quando pesquisadores escreveram o nome da marca IBM usando 35 átomos de xenônio sobre uma superfície metálica. É uma técnica cuja complexidade reside, sobretudo, na manipulação dos átomos isoladamente, até conseguir deixá-los em posições equidistantes. A tarefa é difícil, dado

---

<sup>51</sup><http://www.comciencia.br/reportagens/nanotecnologia/nano10.htm>, visitado em 23/08/09.

que os átomos, nessas condições, apresentam comportamento imprevisível. Sobre o segundo modo, o veremos mais detalhadamente no próximo subcapítulo, dado que foi a técnica utilizada em nosso experimento. O terceiro modo, que usa uma técnica chamada “*electronic quantum holography*”, foi desenvolvido recentemente (2009), quando cientistas da Universidade de Stanford escreveram as iniciais da universidade usando ondas de elétrons em uma peça de cobre, projetadas em um holograma minúsculo. As letras medem 0,3 nanômetros (nm.), provando que esse procedimento é o que pode gerar as menores medidas de escrita possíveis na atualidade. (Moon *et al.*, 2009, p.1)

A nanoescrita, salvo suas aplicações restritas, é uma atividade de caráter experimental, uma busca motivada pelo desafio tecnológico de escrever no menor espaço possível. Novos recordes devem ser atingidos nos próximos anos, com uso de técnicas que sequer são imaginadas hoje, e que se desenvolverão paralelamente a descoberta (talvez infinita) de novas subpartículas atômicas, chegando a divisões possíveis de matéria cada vez menores. Referimo-nos a nanoescrita como um meio de comunicação eletrônico, no contexto da presente tese, pelo fato de que sua elaboração e visualização são mediadas por equipamentos eletrônicos, mesmo que a amostra com o nanotexto exista fora deles. Para se observar a obra original, entretanto, é necessário recorrer ao microscópio eletrônico e aos computadores a ele ligados, usados também na sua criação.

## **4.2. Infinitozinho**

A nanoescrita me foi apresentada pelo Dr. Giancarlo Tosin, físico responsável pela Divisão de Magnetos do Laboratório Nacional de Luz Síncrotron, no início de 2009. A tecnologia me chamou atenção por seu possível vínculo com a poesia, visto que, na ocasião, eu procurava uma mídia diferenciada, inusitada ou pouco usada, para tentar realizar uma das transcrições deste presente trabalho. Imediatamente após conhecê-la, pus-me a procurar na internet referências a poemas elaborados com nanoescrita, encontrando apenas dois casos. O primeiro deles consta de versos de Bai Ju-yi (séc. XIX) entalhados em substrato de silício através do uso de um microscópio de força atômica (AFM). Cada uma

de suas linhas mede cerca de 100 nm., e as informações sobre seus autores não foram encontradas na internet.<sup>52</sup> Já o segundo nanopoeema encontrado é um haikai do poeta contemporâneo Kim Pham, que foi elaborado por cientistas da Cardiff University, no País de Gales, em 2007.<sup>53</sup>

Quando Giancarlo falou-me da possibilidade de realizarmos uma experiência semelhante no Laboratório de Microscopia Eletrônica (LME-LNLS), lembrei-me imediatamente do poema Infinitozinho, de Arnaldo Antunes, que conheci na ocasião da II Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL, em Porto Alegre, no ano de 1999. Constava de um poema-instalação com a palavra “infinitozinho” escrita em letras de metal gigantes penduradas, presas por um eixo e amarradas ao piso e ao teto. Media cerca de quatro metros, e a disposição das letras formava diferentes ângulos em relação ao eixo central do poema, criando uma sensação de rotação e induzindo o leitor a circular em torno da obra para lê-la. Era um totem para ser lido de baixo para cima (de modo oriental), gerando outras sugestões de palavras que estariam embutidas ali.

Antunes fez inicialmente o poema em versão gráfica (ver anexo 4), nos anos 80, mas este só foi publicado muitos anos depois, no capítulo de escritos inéditos intitulado Nada de DNA, da antologia Como É que Chama o Nome Disso, de 2006. A primeira versão tridimensional do poema foi elaborada por Antunes para a II Bienal do MERCOSUL. Recentemente foi feita outra versão, bem mais reduzida, com a mesma palavra escrita numa escultura de metal,<sup>54</sup> medindo 1,20m. (ver anexo 5) O autor considera Infinitozinho “uma obra que pode ser feita em diversas escalas, é meio aberta nesse sentido”.<sup>55</sup>

A associação entre o poema de Antunes e a nanoescrita se deu através das relações de semelhança entre o conteúdo deste e o novo ambiente que estava sendo gerado para a transcrição, entre o diminutivo do poema e o muito pequeno da mídia. As

---

<sup>52</sup>A obra serve como ilustração no site que contém a programação do congresso Frontiers of Photonics Research, realizado na Chinese University of Hong Kong, em 2004.

[http://www.ee.cuhk.edu.hk/ASI\\_Photonics/html/asi\\_agenda.html](http://www.ee.cuhk.edu.hk/ASI_Photonics/html/asi_agenda.html), visitado em 03/03/09.

<sup>53</sup>[http://www.nanotech-now.com/news.cgi?story\\_id=20475](http://www.nanotech-now.com/news.cgi?story_id=20475), visitado em 03/03/09. As medidas do nanopoeema não constam na internet.

<sup>54</sup>Obra em exposição até janeiro de 2010 no Paço da Liberdade, em Curitiba.

<sup>55</sup>Entrevista concedida à presente pesquisa.

propriedades semânticas do poema pareciam coincidir perfeitamente com o contexto da nanoescrita. Subjazem a esta realização outros sentidos, como a busca “infinita” pelo armazenamento de informação em estruturas cada vez menores, ou a física subatômica e seus horizontes também “infinitos”. Tudo isso dialoga com a concentração atômica que é a palavra-poema, um núcleo verbal altamente atomizado de significação, que reside numa palavra inexistente, num neologismo, numa invenção do nosso vernáculo.

A palavra inventada é formada pela junção de uma palavra existente com um sufixo, que aciona a função poética e figurativa, transformando o enunciado em poema. No trecho a seguir, Antunes comenta sua obra<sup>56</sup>:

Tornar possível uma impossibilidade, ir ao limite do possível através do exercício de linguagem. Esse poema vem um pouco nesse sentido, de afirmar uma impossibilidade e isso criar um paradoxo, um *nonsense*: como o infinito pode ser pequeno? Um contraste de medidas e o *insigth* que isso pode dar em quem recebe. Além disso, uma palavra que não existe, uma invenção vocabular. Você dá um atributo de grandeza a uma coisa que é imensurável, esse é o jogo.

Decidido o poema que seria transcrito, passamos a analisar a técnica a ser empregada para realizar a nanoescrita. As diferentes opções ao nosso alcance foram avaliadas em uma primeira reunião com o Prof. Dr. Daniel Ugarte, do Departamento de Física da Universidade Estadual de Campinas. O encontro foi realizado em fevereiro de 2009, quando ficou definido que a melhor alternativa que possuíamos era realizar furos em um nanofio com um feixe de elétrons gerado por um microscópio eletrônico de transmissão em varredura.

A amostra (nanofio) foi preparada pela Profa. Dra. Mônica Cotta e pela Dra. Thalita Chiaramonte. O procedimento de escrita foi realizado no dia três de março, durante mais de cinco horas e após algumas tentativas, por Luiz Henrique Tizei, pesquisador e doutorando no Instituto de Física da UNICAMP. O material utilizado foi um microscópio eletrônico de transmissão em varredura (STEM) modelo JEOL2100F-URP, e um nanofio de Fosfeto de Índio (InP), no qual a palavra-poema foi escrita, de trás para diante. As medidas do poema são da ordem de 35 X 440 nanômetros (nm), ou seja, ele é cerca de mil

---

<sup>56</sup>*Idem.*

vezes mais fino do que um fio de cabelo. A ausência de outras referências na internet e na bibliografia especializada nos leva a crer que se trata do primeiro nanopoeema em língua portuguesa, e o primeiro feito no Brasil. As fotos digitais tiradas pelo microscópio foram armazenadas em arquivos de formato jpg e posteriormente divulgadas em sites e jornais brasileiros. Foi feita também uma apresentação das fotos em Power Point, registrando os diferentes momentos da elaboração do nanopoeema. (ver anexo 6)

No trecho a seguir, Antunes comenta o resultado da experiência realizada<sup>57</sup>:

Quando o poema original é grafado numa escala tão micro-micro-microscópica, dá uma nova dimensão de compreensão muito interessante, porque é como se realizasse aquela impossibilidade que o poema propõe, através de uma nova forma de grafia. Essa versão dialoga com o paradoxo do poema de uma maneira interessante e criativa. (...) Você pode pensar na extensão do cosmos ou na das micropartículas, que você vai dividindo, existem os dois infinitos. De qualquer forma, são grandes, para dentro ou para fora. (...) Eu achei o resultado gráfico muito interessante. Quando você pega um meio novo e tenta grafar com ele, não sabe como isso vai resultar visualmente. O resultado gráfico é interessante porque lembra a coisa da corrosão, da ação do tempo, de ser um suporte muito frágil e ter o risco de rompê-lo, a precariedade toda do meio, tudo isso traz uma informação muito interessante. De alguma forma, cria aspectos sensíveis para a escrita, além do fato de se saber que é uma escala muito pequena, a própria imagem traz uma informação que é diferente e que achei muito interessante. Achei muito bonito, antes de tudo, a coisa irregular da escrita, meio corroída nas bordas do nanofio. (...) Fiquei surpreso com a repercussão que o trabalho teve, acho que isso é porque junta o ineditismo da ação com os meios científicos e a escolha de um poema que dialoga diretamente com a questão desse ineditismo.

O uso de suportes variados e o trânsito por diferentes meios são práticas recorrentes no conjunto da obra de Antunes. Podemos perceber, em várias ocasiões, o exercício de reinvenção de poemas de sua própria autoria em outras mídias. Isso iniciou no primeiro livro publicado pelo autor, *Ou / E*, de 1983, no qual o poeta traduziu intersemioticamente alguns poemas seus para a linguagem da caligrafia, e os traços gráficos manuscritos concediam aspectos expressivos que interferiam na leitura das obras. Outras versões de seus próprios poemas estão presentes no videoarte *Nome*, em instalações,

---

<sup>57</sup>*Idem.*

performances, no site<sup>58</sup> e nos CDs do poeta e compositor. A transcrição de Infinitozinho, realizada dez anos após a primeira exibição do poema, é um caso típico de tradução entre diferentes meios onde as características materiais do suporte empregado propõem um direcionamento criativo para a reinvenção do original. O próprio Antunes percebe isso: “o nanopoema é diferente das versões que fiz, e dá ao sentido do poema uma dimensão em que o meio acaba interferindo no sentido, com uma novidade surpreendente, de poetizar a ciência”. Se Infinitozinho é um poema que pode ser feito em diversas escalas, então “o nanopoema é mais uma leitura, em outra escala”.<sup>59</sup>

Cabe aqui resgatarmos a discussão em torno das afirmações de Antonio Risério citadas no item 3.2. da primeira parte desta tese. Para o autor, “as tecnologias não têm natureza nem essência, são mutáveis, de acordo com a nossa vontade, isto quer dizer que não se pode pensar ‘vou produzir assim porque estou usando determinado meio.’” (1998, p. 9) Essa visão deposita toda a iniciativa e responsabilidade da realização na criatividade do artista, mas queremos chamar a atenção para o fato de que as tecnologias também, com suas qualidades materiais e especificidades históricas, sugerem e propõem, criando um diálogo com a imaginação de quem produz arte. Como salienta Arlindo Machado:

As técnicas, os artificios, os dispositivos de que se utiliza o artista para conceber, construir e exibir seus trabalhos não são apenas ferramentas inertes, nem mediações inocentes, indiferentes aos resultados, que se poderiam substituir por quaisquer outras. Eles estão carregados de conceitos, eles têm uma história e derivam de condições produtivas bastante específicas. (2007, p. 16)

Conforme vimos, através do próprio Machado, a relação com a mídia traz ao artista a oportunidade de, ao mesmo tempo, viver o desafio de abrir-se às formas tecnológicas de produzir do tempo presente, e contrapor-se ao determinismo técnico, recusando o “projeto industrial já embutido nas máquinas”. (ver item 3.1. da primeira parte) Ainda segundo o autor, com essa atitude o artista evita que sua criação “resulte simplesmente num endosso dos objetivos de produtividade da sociedade tecnológica”.

---

<sup>58</sup><http://www.arnaldoantunes.com.br>, visitado em 19/11/09.

<sup>59</sup>Entrevista concedida à presente pesquisa.

(2007, p. 16) É a oportunidade de desprogramar o caráter utilitário da mídia através de seu uso poético, de conceder ócio, contemplação e reflexão sobre os aparelhos de natureza produtiva, iluminando-os pela criação crítica para revelar outros vieses das linguagens em que se manifestam. Como frisou Philadelpho Menezes, a arte permite ver o que a mídia “tem de programado que pode ser desprogramado”, dado que não se restringe a explorar seu caráter utilitário. (ver item 3.1. da primeira parte)

Machado observa que o “desvio” do projeto tecnológico original das mídias permite que a arte proponha uma “metalinguagem” da sociedade midiática, à medida que apresenta, “no interior da própria mídia e de seus derivados”, alternativas críticas às formas de normatização e controle da sociedade para as quais as mídias são convencionalmente idealizadas. (*Op. Cit.*, p. 17) Como esclarece o autor:

(...) a apropriação que a arte faz do aparato tecnológico que lhe é contemporâneo difere significativamente daquela feita por outros setores da sociedade, como a indústria de bens de consumo. Em geral, aparelhos, instrumentos e máquinas semióticas não são projetados para a produção de arte, pelo menos não no sentido secular desse termo, tal como ele se constituiu no mundo moderno a partir mais ou menos do século XV. Máquinas semióticas são, na maioria dos casos, concebidas dentro de um princípio de produtividade industrial, de automatização dos procedimentos para a produção em larga escala, mas nunca para a produção de objetos singulares, singelos e “sublimes”. (*Op. Cit.*, p.10)

Existe atualmente certo modismo no meio científico em torno da nanotecnologia, fomentado por especulações em torno das promessas que seu uso aprimorado pode consagrar em diversas áreas. Conseqüentemente, essa tecnologia acaba virando a vedete dos fundos e orçamentos destinados à ciência, no Brasil e no mundo. A proposta de reinventar um poema em escala nanométrica busca utilizar o equipamento e aparato nanotecnológico em prol de uma finalidade não produtiva.<sup>60</sup> Em termos práticos, esta realização não pode fornecer mais do que um lampejo ao intelecto, ou um sentimento à alma de quem a frui, como qualquer obra de arte. Procura encaixar-se no perfil dos projetos

---

<sup>60</sup>Cabe ressaltar aqui que essa experiência não trouxe nenhum retorno financeiro para seus realizadores, do mesmo modo que, praticamente não gerou despesas, dado que utiliza uma estrutura que já está pronta, sem causá-la prejuízos.

que usam a “arte como tecnologia” no lugar de “tecnologia como arte”, como distinguiram Julio Plaza e Mônica Tavares (ver item 3.2. da primeira parte), dado que busca aliar criatividade e originalidade às potencialidades oferecidas pelo meio, fazendo surgir de sua materialidade o *insight* que leva à realização. Para isso, a iniciativa transcende o fato de simplesmente tratar-se de escrever qualquer poema com uso da nanoescrita. Foi necessário buscar uma obra que criasse um diálogo intenso com as qualidades da mídia, que justificasse o porquê de estar grafada ali, naquele meio. As relações semânticas existentes entre a palavra-poema Infinitozinho e o suporte nanotecnológico no qual está inscrita responsabilizaram-se por consagrar essa busca, concedendo sentido e consistência à transcrição.

Cabe aqui retomarmos também a discussão proposta por Aguinaldo Gonçalves sobre a “supremacia da orientação estética” que pode apresentar-se em diferentes ramos da criação artística, independente da variedade de materiais envolvidos e dos objetivos. (ver item 3.3. da primeira parte) O autor observa que as diretrizes que regem uma determinada obra podem fazer-se presentes também numa obra realizada em outro meio, caracterizando o uso de procedimentos semelhantes adotados por artistas de áreas distintas, conforme vimos. Para Gonçalves, isso só é possível porque existe um “componente mobilizador” que se manifesta nas diferentes linguagens, e é quem determina o que ele chama de “a natureza da obra”, ou “natureza do poético”. Quando Gonçalves estabelece suas análises comparativas entre diferentes sistemas artísticos, sua meta é sempre encontrar essa “natureza”. Para tanto, detecta algumas unidades não explícitas, mas latentes nas criações realizadas em diferentes mídias, que o permitem pressupor a existência de uma “linguagem total”, através da qual essa “natureza” se manifesta.

Quando Claus Clüver declara que o grande tropeço dos estudos disciplinares das artes foi sempre terem se voltado mais para suas especificidades do que para o que há de comum entre todas, constrói uma idéia que coincide parcialmente com a de Gonçalves. Podemos supor que a “linguagem total” está ancorada no que há de comum entre as formas de arte, e somente fazendo uso dela uma operação como a tradução pode transferir a natureza de uma obra para outra forma. O resultado de um processo de transcrição de poesia em diferentes mídias é decorrente da captura de uma essência, que é aplicada a um

novo suporte. A obra que surge constitui analogias com o poema anterior a si, que são responsáveis por produzir uma “equivalência de essência” entre eles, aproveitando mais uma vez a expressão usada por Claus Clüver. (ver item 3.3. da primeira parte)

No caso de Infinitozinho o poema recebeu, como vimos, versões em diferentes meios plásticos, com proporções contrastantes. Cabe perguntar “o que” está transitando através dos diferentes meios, e reconstrói seus aspectos semânticos a partir da interação com esses suportes. Podemos afirmar que existe um poema que transita por esses meios, ou há um poema novo a cada transferência? Se existe, onde está esse poema, além dos meios em que se materializa? Existe alguma “essência” além dos limites e fronteiras de cada mídia, uma manifestação que pode coincidir com aquilo que vimos como a “natureza” da obra? É ela que é deslocada para a concretude de cada mídia, a cada diferente versão, dialogando com seu novo ambiente?

O debate que se debruça sobre essas questões nos remete também a noção de Walter Benjamin, para quem a tradução é a busca da “Língua pura”, que é a relação íntima existente por detrás das diferentes línguas. (ver item 1.1. da primeira parte) Para Benjamin, a tradução revela a “Pura linguagem”, que contém a intenção de tudo o que quer ser dito. Por essa intenção (não-comunicável), que é a “Idéia”, no sentido puro, passam as diferentes linguagens na ocasião da tradução. Se compararmos as diferentes línguas e suas particularidades aos diversos sistemas artísticos, tendo em vista relacionar os princípios da tradução interlingual de Benjamin com a tradução através das diferentes mídias, poderemos constatar que a relação íntima só pode dar-se onde estas se assemelham: na linguagem total existente por detrás dos diversos meios.

## Conclusões

Percorridos os passos que nos levaram à elaboração de um arcabouço teórico e efetuadas as realizações práticas e suas respectivas análises utilizando esse conjunto de referências, partiremos em busca de uma síntese dos principais aspectos abordados, que contribua com as reflexões sobre a transcrição de poesia através de mídias eletrônicas. Optamos por organizar a abordagem dos tópicos neste último item seguindo a ordem pela qual se processa um exercício de transcrição, que parte da leitura da obra a ser traduzida, passando pelo *insight* que define a estratégia que será adotada, até sua concretização na nova mídia. A abordagem dos assuntos será acompanhada de ilustrações práticas, tomando como exemplo as transcrições que realizamos. A finalidade é gerar um resumo coeso das proposições em questão neste trabalho, tentando aproximar ainda mais as duas partes que o compõem. Esperamos com isso deixar claros os apontamentos que definem as diferentes estratégias de transcrição aplicadas, e nos permitem interpretar uma vez mais seus resultados. É importante destacar que estamos referindo-nos a nossa noção particular do conceito de transcrição, que é uma síntese interpretativa e crítica do material pesquisado e das experiências realizadas. As expectativas são de que este item de encerramento auxilie na compreensão de aspectos gerais desse tipo de processo, e também algumas de suas especificidades, presentes nos casos analisados.

O processo de transcrição coloca em cena uma obra cuja essência estabelece analogias com outra, anterior a si. Para que isso ocorra, o transcriador inicia sua prática capturando a essência dessa obra anterior, deixando-se intoxicar por suas exalações. Através da leitura, que pode repetir-se em diversas ocasiões e diferentes momentos durante uma transcrição, o transcriador absorve a natureza da obra, fruindo de suas possibilidades interpretativas e sensoriais. A transcrição mostra-se, por conta disso, como uma via de interpretação pela qual pode ser percebido o modo que o transcriador leu o original. Esse modo será sempre uma síntese particular de alguns dos fatores representados na obra, que

despertaram maior interesse no transcriador. Certos aspectos da obra podem chamar-lhe mais atenção por razões de afinidade com seu repertório pessoal, ou por estabelecerem contrastes marcantes com o mesmo, trazendo-lhe ineditismo de informação. A exigência de que o transcriador, por estar na posição de leitor diferenciado em virtude de seus interesses para com a obra, deveria ser capaz de absorver todo seu espectro de possíveis interpretações, é despropositada. Sua interpretação se trata de uma leitura particular entre tantas outras cabíveis, que promove o contato entre seu repertório e a obra, determinando os focos de interesse que servirão para o processo transcriativo.

A leitura é em si própria, uma tradução do original. Numa transcrição ela coloca em movimento o que está cristalizado na obra de partida, e gera subsídios para uma nova criação. A transcrição, portanto, irá conceder forma à leitura, carregando os traços da interação que a originou. Por sua vez, essa nova forma estará suscetível a outras interpretações, em uma perspectiva de continuidade de leituras, como um processo de proliferação. Em uma atividade de transcrição a leitura da obra original se complementa com a pesquisa de informações sobre, pelo menos, seu autor, seu período histórico e o contexto que cerca sua elaboração. Esses permitem captar o universo de discurso da mesma, vinculado-a ao tempo em que está inserida.

O universo discursivo do original é transformado com a transcrição, e a obra resultante desse processo passa a carregar características do tempo de chegada. Seja como parte proposital do projeto estético ou não, em uma transcrição o tempo de partida sempre acaba sendo, de alguma forma, adequado ao de chegada. A atualidade como tempo de chegada para traduções é marcada pela presença de um temperamento maníaco, segundo o qual o tradutor, diante da constatação da impossibilidade da tradução literal da obra original, concentra suas potencialidades em violá-la, deixando explícitas as marcas de sua intervenção. A transcrição se estabelece como uma iniciativa sintomática desse contexto. Seu gesto caracteriza uma tomada de posição ativa, que gera a reivindicação de uma nova autoria, à medida que o resultado do processo que proporciona se desprende dos compromissos de fidelidade para com a obra anterior. O que se sobressai nessa situação é a ansiedade, por parte de quem transcria, em influenciar no resultado. Isso decorre de uma

consciência transcriadora que rege esse tipo de atividade, manifestando-se em variados níveis, que coincidem com diferentes graus de interferência na obra de partida.

Criação original e transcrição são operações gêmeas. A segunda se abastece da primeira e nela interfere, trazendo à tona uma nova invenção. Consta de uma realização motivada por outra, que utiliza esta como uma fagulha para sua criação. Para definir os aspectos da nova obra o transcriador necessita de um *insight* fundamental, que determinará as estratégias e diretrizes a serem adotadas, e deixará claras as intenções de um determinado projeto. Independente do nível de interferência aplicado a um caso, para que este seja considerado uma transcrição precisa deixar explícito que se opõe à tradução literal e servil, e rompe com qualquer comprometimento em transmitir fielmente o conteúdo da obra original. Esta é quem serve à transcrição, fornecendo-lhe o conteúdo a ser subvertido.

O *insight* principal de uma transcrição, que a coloca em funcionamento, demonstra a autonomia criativa do transcriador nessa operação, revelando seus traços autorais através dos desvios que proporciona em relação à obra original. Essas mudanças representam uma disputa de poder entre autor e transcriador, e põem em cheque eventuais visões que busquem compará-los hierarquicamente. Ambos passam a integrar ativamente um único processo de significação, no qual é muito arriscado e despropositado tentar supor o quanto cada um participa, ou quem o faz de forma mais relevante. Isso é bem nítido também em iniciativas como a versão, a adaptação, ou a paródia, mas é o caráter subversivo da transcrição que a difere dessas. Sua necessidade de mostrar-se uma operação radical de renovação, exatamente para desmitificar a ideologia da fidelidade. Por esse motivo, talvez se assemelhe mais à definição de uma “obra inspirada em” outra, mas que carrega o compromisso de desta desvincular-se, através de um impulso criativo que prioriza, acima de qualquer outro fator, a autonomia de quem transcria.

A transcrição é uma atividade que nasceu com a tradução, mas tende a desprender-se dela. No modo como a apresentamos, os propósitos de interação criativa com a obra original já não cumprem mais as finalidades de tradução, num sentido estrito. Nossa opção pelo uso do termo transcrição se deu porque parece ser o que representa melhor a perspectiva que propomos, além de ter sido quem motivou a nossa busca. Esse conceito

está no centro desta pesquisa, que se dedicou a entender aquilo que está por detrás dele e o originou, e por outro lado, a abrir perspectivas futuras para o mesmo. O passo além das definições comumente atribuídas à transcrição, que estamos propondo em nossa abordagem, pode encaminhar futuramente a formulação de um novo conceito, que defina as intervenções que levaram o espírito radical da consciência transcriadora adiante. Talvez algumas de nossas iniciativas tenham tomado a transcrição como um ponto de partida, mas agora apontam para novos horizontes, que podem culminar em novas definições e em uma nova terminologia. O momento presente, no entanto, nos parece ainda precoce para tentarmos novos conceitos, dado o risco que as múltiplas interpretações para qualquer neologismo podem gerar. Mas os resultados desta pesquisa apontam perspectivas de continuidade, abertas a serem investigadas. Por ora achamos fundamental chamar a atenção para esse território extremo da transcrição, que se constitui um campo fértil de realização, sobretudo para projetos que proponham a interface entre poesia e mídias eletrônicas.

Para reinventar o original, o transcriador propõe estabelecer com este um jogo de inter-relações regido pela estratégia adotada na transcrição. Diferentes estratégias podem apresentar-se no início de um processo, mas num momento oportuno é necessário optar por uma, em sacrifício das demais. A estratégia escolhida define o perfil da operação, e deve deixar claras as intenções do transcriador. O conjunto de transcrições que realizamos demonstra a aplicação de diferentes estratégias, com variadas finalidades. No caso da animação Poubelle, por exemplo, a estratégia aplicada visa recriar o caráter político do poema Luxo em outro tempo e contexto. Já Tarkovski Travelling propõe explorar as analogias existentes entre uma série de haicais e um filme, enquanto O Anti-Eisenstein constrói um diálogo entre uma narrativa sobre a juventude de Descartes e um fundamento do cinema. A animação Sim / Oui preserva a idéia principal da obra que a origina, acrescentando-lhe novos elementos criativos. Por sua vez, a estratégia aplicada em Infinitozinho permitiria considerá-la uma tradução intermediática literal, mas o vínculo criativo que o poema estabelece com o meio escolhido para sua realização revela um caráter de invenção. Estratégia semelhante ocorre na transcrição sonora Leve, que parte de uma tradução literal e propõe uma nova forma de iconização para seu desfecho. Alguns procedimentos adotados buscam reinventar em outro código o mecanismo de

funcionamento de poemas visuais, como no caso das transcrições sonoras Sim / Oui e Poubelle. Em certas ocasiões, adotamos estratégias que permitem que o original seja conhecido através da transcrição, uma vez que trazem a sua forma para o novo contexto, como Tarkovski Travelling e a animação Sim / Oui. Já outras não permitem isso, vide O Anti-Eisenstein, ou o poema sonoro Poubelle.

As estratégias que empregamos para jogar com as obras originais demonstram diferentes níveis de interferência de nossa parte. Enquanto o poema sonoro Leve e a animação Sim / Oui parecem mais apegados às obras de partida, os casos da animação Poubelle e O Anti-Eisenstein, por exemplo, são marcados por grandes desvios em relação aos originais. Todos os casos, entretanto, possuem características inventivas que nos permitem qualificá-los como transcrições, pelo modo como reinventam os poemas de partida. Diversas formas de manifestação da consciência transcriadora, com diferentes intensidades, foram colocadas em prática através dessas realizações, compondo uma amostragem representativa do tipo de procedimento que buscamos caracterizar.

As análises das transcrições que realizamos auxiliam na compreensão das diversas maneiras como a transposição criativa de poesia pode ocorrer, quando envolve diferentes mídias. Tentamos esclarecer o modo como se relacionam um poema original e sua transcrição, adaptada às características de outro meio, e a maneira como essa incorpora os traços deste novo suporte. As formas de reescrever poemas em mídias eletrônicas baseiam-se fundamentalmente no estabelecimento de analogias e associações. A seleção dos signos próprios de cada meio, sejam imagens, sons, ou outros, não se reduz à finalidade de ilustrar literalmente o conteúdo do original, num exercício de redundância, mas propõe inserir em seu contexto fatores de diferenciação. A transposição literal de um poema impresso para um meio eletrônico, ou a mera imitação de sua estrutura de funcionamento num novo suporte, prescinde do impulso criativo que buscamos destacar. A transcrição, na maneira como propomos, busca elementos significantes do universo das mídias que dialoguem criativamente com o contexto proposto num poema, estabelecendo vínculos e relações que envolvam conteúdos inéditos. Com isso, transforma os componentes da obra que a inspira, iconizando-os através do emprego de atributos da nova mídia utilizada.

Nos processos transcriativos as analogias podem ser evocadas a partir de dois aspectos: estruturais e semânticos. O videoarte Tarkovski Travelling, por exemplo, constrói uma analogia estrutural com os haicais nos quais se inspira, à medida que busca imitar os traços que definem a duração dos versos na estrutura destes, em sua própria estrutura. No mesmo sentido, a animação Sim / Oui reelabora os procedimentos da estrutura do poema visual que a originou, criando com esta uma correspondência fisiológica, no sentido de parecerem-se na maneira como se apresentam. Já o nanopoeema Infinitozinho, por outro lado, é fruto de uma analogia semântica, visto que o *insight* que o gerou é proveniente das propriedades semânticas do poema original, colocadas em diálogo com a nova mídia.

Reinventar a estrutura da obra original numa transcrição não necessariamente condena esse processo à literalidade, dado que a reinvenção deve ser complementada por fatores que acrescentem novidades à antiga forma, que não estejam previstos nela. Construir uma estrutura homóloga ou isomórfica à original, portanto, pode ser um ponto de partida, como ocorre na animação Sim / Oui. Do mesmo modo, adotar procedimentos construtivos semelhantes aos do original pode ser um recurso útil, como mostram os poemas sonoros Sim / Oui e Poubelle, que buscam reconstruir, respectivamente, a dinâmica da sobreposição de letras, e a contraposição entre a palavra grande e as pequenas. A equivalência obtida em outro sistema semiótico com o uso desse tipo de recursos não compromete as características da transcrição como uma poética de invenção, desde que ela não se restrinja simplesmente a isso. Quando uma criação realizada num determinado sistema artístico importa de outro seu princípio composicional, ocorre um intercâmbio entre códigos pelo qual uma arte aprende com a outra o modo como utilizar seus dispositivos, dando vazão ao caráter relacional existente entre as diferentes artes, as variadas mídias que utilizam e os conteúdos que veiculam. Aproveitar as relações intermediáticas como possibilidades expressivas é um dos princípios fundamentais da transcrição. No tempo da cultura das mídias, explorar artisticamente essas relações proporciona um vasto campo de realizações, e a visualização dessa perspectiva foi um dos principais fatores de motivação deste trabalho.

Buscamos estabelecer no universo de nossas experiências práticas uma série de analogias e outras formas de relações associativas, oriundas das mais diversas fontes de

referência, tendo em comum o fato de todas serem motivadas por poemas. O Anti-Eisenstein usa o vídeo para propor, através da transcrição do trecho de uma prosa poética ideogramática, uma reflexão sobre as influências do ideograma na montagem cinematográfica. Tarkovski Travelling cria uma ponte entre as lembranças bucólicas de uma série de haicais e a questão da memória em uma obra antológica do cinema. A animação Poubelle parte do paradoxo apresentado em um poema contextualizado no início da ditadura militar e o reconstrói, tendo em vista um dos mais polêmicos embates políticos do começo do século XXI, que é o tempo da mídia de chegada. Além dessas, outras analogias que nossas transcrições promovem são inspiradas nas relações entre os meios escolhidos e os conteúdos semânticos que estes veiculam.

Por sua vez, esse repertório de conteúdos colocado em ação pelas analogias e outras formas de associação revela o transcriador que está por detrás de todas as máscaras usadas, e que possui objetivos que justificam essa seleção e combinação de informações. Estabelecemos um modo de operar que demonstra finalidades comuns para todo nosso conjunto de realizações, constituindo-se como um procedimento que as norteou. Isso não significa que haja uma padronização nesse conjunto, pelo contrário, ele contém contrastes nas obras entre si, mas todas demonstram ser guiadas por um mesmo fundamento: a busca por colocar em prática nossa noção de transcrição.

A opção por uma determinada mídia sugere caminhos e propõe decisões em um processo de transcrição. A sinergia entre a criatividade e o repertório do transcriador e as características técnicas, históricas e conceituais do meio empregado define novos aspectos para a recontextualização da obra de partida. A concretização de uma transcrição na mídia de chegada é consequência de um *insight* fundamentado nas características desta, no sentido de ser por elas motivado e, ao mesmo tempo, buscar explorá-las. Esse processo utiliza as relações entre as diferentes mídias como conteúdo criativo, de modo que a própria escolha da mídia para transcriar já interfira na definição da estratégia a ser utilizada. O resultado dessa atividade fomenta o crescimento da mídia de chegada, fazendo-a renovar-se à medida que explora seu caráter não-usual, as possibilidades de utilização que não são previstas em sua idealização produtivista. Por isso, a transcrição com mídias eletrônicas, bem como alguns outros procedimentos artísticos que usam esses meios, constituem-se

iniciativas possíveis para subverter o modo como eles são percebidos e utilizados convencionalmente. Para tanto, devem desviá-los do projeto industrial do qual são oriundos, abrindo espaço para a reflexão acerca de sua natureza não-utilitária. Essas atitudes desprogramam o determinismo tecnológico e expurgam a mídia de seu caráter servil.

A convergência dos meios na cultura das mídias direcionou a produção simbólica a uma posição onde as formas expressivas incorporam procedimentos e conteúdos umas das outras, construindo um único território híbrido, e deslocando o enfoque dos debates que se concentram nas especificidades de cada mídia. As abordagens teóricas disciplinares, sobretudo aquelas que se debruçam sobre objetos artísticos, cedem lugar a perspectivas que priorizam as relações entre os meios. Interdisciplinaridade, intersemiotividade, intermedialidade e interartes são algumas das expressões sintomáticas das transformações às quais nos referimos, e representam visões imprescindíveis para quem se propõe a analisar objetos artísticos na contemporaneidade. No caso da transcrição de poesia através de diferentes mídias, esses conceitos fornecem os subsídios mais pertinentes para pensar o trânsito de conteúdo estético e outras relações entre os meios que a mesma propicia.

A preservação de alguns aspectos dum poema original, como seus traços compositivos, o perfil de seu autor, ou o contexto onde ele está inserido, entre outros fatores, suscita a busca de equivalências em outra mídia. Não se tratam de equivalências literais na forma de apresentar o conteúdo, mas de equivalências de essência, o que é mais sutil e, à parte do significado, prioriza carregar para o novo ambiente o teor, o tom particular da obra original. Uma vez no universo de uma nova mídia, a essência de uma obra original desencadeia relações com outros elementos dessa, dialogando com o novo ambiente. Essa permanência de uma essência nas transcrições através de diferentes mídias pode ser observada de forma ainda mais nítida em casos que propõem a reinvenção de um poema em mais de uma mídia, como nos poemas impressos Poubelle e Sim / Oui, que receberam duas versões cada, em animação digital e linguagem sonora. Nesses conjuntos, a essência da criação original transpassa as produções e forma laços de identidade, unindo-as. Podemos imaginar o mesmo ocorrendo no caso da transcrição de uma transcrição, o que

proporcionaria uma perspectiva de continuidade da natureza inicial, à qual todas as produções posteriores estariam vinculadas, sem estabelecer hierarquias.

Aquilo que existe em comum entre os diversos meios, os pontos onde se relacionam, seja pelo conteúdo que veiculam ou pela forma de representar, constitui uma unidade. Esta faz pensar a existência de uma linguagem total, que atravessa as diferentes mídias e expõe as relações existentes entre elas, no sentido de representarem algo possível dentro de um sistema semiótico maior, um ponto de unificação para onde todos os meios convergem. A transcrição de poesia através de variados sistemas proporciona alcançar esse ponto e, em contato com ele, fazer fluir a essência do poema original para outra mídia. Esse contato ocorre num instante breve e fugidio, no qual essa essência é elevada a instância superior da linguagem, antes de alcançar a plenitude de seu ciclo e estabelecer-se num novo meio. No seio da linguagem total, original e transcrição firmam seu casamento, repleto de planos para manter aceso um contrato de transgressão e infidelidade.

## BIBLIOGRAFIA

ALVAREZ, Román & VIDAL, M. Carmen Africa. *Translation, power, subversion*. Multilingual Matters LTD, 1996.

AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: Encruzilhadas da textualidade em "Alice no país das maravilhas", de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

ANTONIO, Jorge Luiz. *Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais*. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2008.

ANTUNES, Arnaldo. *Como é que chama o nome disso: antologia*. São Paulo: Publifolha, 2006.

\_\_\_\_\_. *Nome*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Ou / E*. São Paulo: Edição do artista, 1983.

AUBERT, Francis Henrik. *As (in)fideliades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.

BARBEITAS, Flavio Terrigno. *Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia*. Revista Per Musi, Belo Horizonte, v.1. 2000. pp. 89-97.

BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

\_\_\_\_\_. & LEFEVERE, André. *Constructing cultures: Essays on Literary Translation*. Multilingual Matters LTD, 1998.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Revista Humboldt, ano 19, 1979, núm. 40. pp. 38-45.

BIGUENET, John & SCHULTE, Rainer. *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.

CAMPOS. Augusto de. *Viva a vaia*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2001.

- \_\_\_\_\_. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Mais provençais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Não*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CAMPOS, Augusto de & CAMPOS, Haroldo de. *Traduzir e trovar*. Campinas: Papyrus, 1968.
- CAMPOS, Augusto de & PLAZA, Julio. *Caixa preta*. São Paulo, Edições Invenção, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma: Lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Cadernos PUC, São Paulo: EDUC, 1987, pp. 53-74.
- \_\_\_\_\_. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Signantia quasi coelum*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- \_\_\_\_\_. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CARVALHO, Aurei Aparecida Franco de. *Poesia concreta e mídia digital: o caso Augusto de Campos*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2007.
- CASTRO, E. M. de Melo e. *Algoritmos*. São Paulo: Musa, 1998.
- CHOPIN, Henri. *Poésie sonore internationale*. Paris, Jean-Michel Place Éditeur, 1979.
- CLÜVER, Claus. *Inter textus, inter artes, inter media*. Revista Aletria, vol. 14, UFMG, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Interarts studies: an introduction*. Swedish Version, 1993.
- \_\_\_\_\_. *On intersemiotic transposition*. Poetics today, vol. 10, n. 1, 1989.
- COSTA, Luiz Angélico da. (Org.) *Limites da traduzibilidade*. Salvador: Editora da UFBA, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.

DREXLER, Eric. *Engines of creation: the coming era of nanotechnology*. Anchor Books, 1986.

DOMINGUES, Diana. (org) *A Arte no Século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo, Fundação Editora da Unesp, 1997.

FRANCHETTI, Paulo. *Haicais*. São Paulo: Massao Ohno, 1994.

GIÖRY, Ladislao Pablo. *Critérios para uma poesia virtual*. Revista Dimensão nº 24, Uberaba (MG), 1995.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado*. São Paulo: Edusp, 1994.

\_\_\_\_\_. *Transição e permanência: Miró / João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1971.

JOYCE, James. *Finnegans Wake* vol. 5. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. *Ulisses*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1996.

LAGES, Suzana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

\_\_\_\_\_. *Babel revisitada: reler e re-traduzir "A tarefa do tradutor"*. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. Universidade de São Paulo, 2008.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Edusp, 1993.

LEFEVERE, André. *Translation, history, culture: a sourcebook*. London: Routledge, 1992a.

\_\_\_\_\_. *Translating literature: practice and theory in a comparative literature context*. New York: The Modern Language Association of América, 1992b.

LEMINSKI, Paulo. *Metamorfose: uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

\_\_\_\_\_. *Catatau*. Porto Alegre: Sulina, 1989.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 2001.

\_\_\_\_\_. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *Interpoesia: definições, indefinições, antecedentes e virtuais conseqüências*. Texto integrante do CD-Room Interpoesia. São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_. (org.) *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992.

MOON, Christopher R. et al. *Quantum holographic encoding in a two-dimensional electron gas*. Texto disponível no site [www.nature.com/naturenanotechnology](http://www.nature.com/naturenanotechnology), publicado em 25 de janeiro de 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre o problema da tradução*. In HEIDERMANN, Werner. (Org.) *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, 2001.

PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

\_\_\_\_\_. *Transblanco*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. & TAVARES, Monica. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.

POE, Edgar Allan. *O corvo*. São Paulo: Expressão, 1986.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1997.

\_\_\_\_\_. *Cathay*. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.

\_\_\_\_\_. *Poesia*. São Paulo: Hucitec, 1993.

\_\_\_\_\_. *Translations*. New York: New Directions Books, 1963.

\_\_\_\_\_. *Literary essays*. London: Faber and Faber, 1960.

\_\_\_\_\_. *The Cantos*. New Directions, 1995.

PRESTES, Rogério Prestes de. *Um poeta de vanguarda dialoga com as artes visuais: a transcrição interpoética de Haroldo de Campos*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 1997.

RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, Copene, 1998.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

\_\_\_\_\_. *Cultura das mídias*. São Paulo: Razão Social, 1992.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

TSE, Lao. *Tao Te King*. São Paulo: Alvorada, 1982.

VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VIEIRA, Josalba Ramalho. *Duas leituras sobre “A tarefa do tradutor” de Walter Benjamin*. Cadernos de Tradução, Florianópolis, UFSC, n. 1, pp. 107-113, 1996.

XU, Shengyong et al. *Nanometer-scale modification and welding of silicon and metallic nanowires with a high-intensity electron beam*. Revista Small No. 12, 2005.

## **FILMES CITADOS:**

*Nostalgia* (Nostalghia), direção e roteiro de Andrei Tarkovski (Itália/Rússia), lançamento: 1983.

*Solaris* (Soliaris), direção e roteiro de Andrei Tarkovski (Rússia), lançamento: 1972.

*O encouraçado Potemkin* (Bronenosets Potyomkin), direção de Sergei Eisenstein, roteiro de Sergei Eisenstein e Nina Agadzhanova (Rússia), lançamento: 1925.

## **ENTREVISTAS:**

Arnaldo Antunes: entrevista realizada pessoalmente em São Paulo, dia 16/11/09.

Augusto de Campos: entrevista feita por e-mail em outubro de 2009.

Paulo Franchetti: entrevista feita por e-mail em julho de 2008.

Philippe Bootz: entrevista feita por e-mail em agosto de 2007.

Toninho Vaz: entrevista feita por e-mail em novembro de 2009.

# **ANEXOS**

## **LISTA DE ANEXOS**

ANEXO 1 – Poema original Luxo

ANEXO 2 – Poema Poubelle

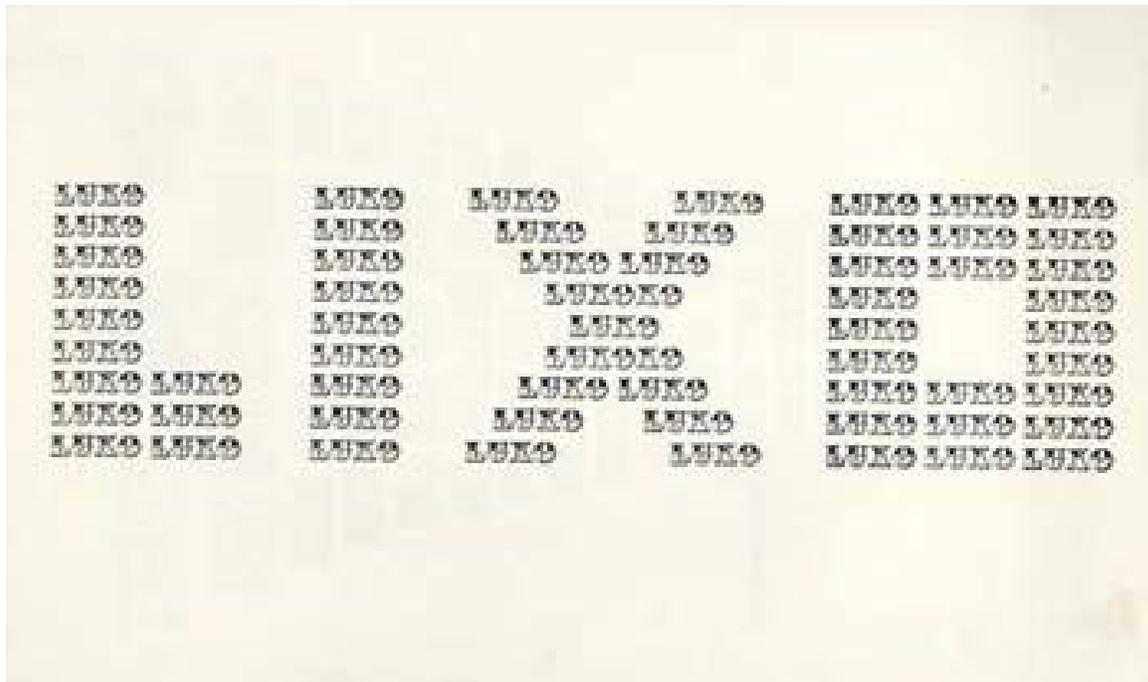
ANEXO 3 – Poema original Sim / Oui

ANEXO 4 – Poema gráfico Infinitozinho

ANEXO 5 – Escultura Infinitozinho

ANEXO 6 – DVD com transcrições

ANEXO 1 – Poema original Luxo



## ANEXO 2 – Poema Poubelle

POUBELLE POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE

POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE

POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE

POUBELLE POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE POUBELLE

POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE

POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE

POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE

POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE

POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE  
POUBELLE POUBELLE

ANEXO 3 – Poema original Sim / Oui

**sim**

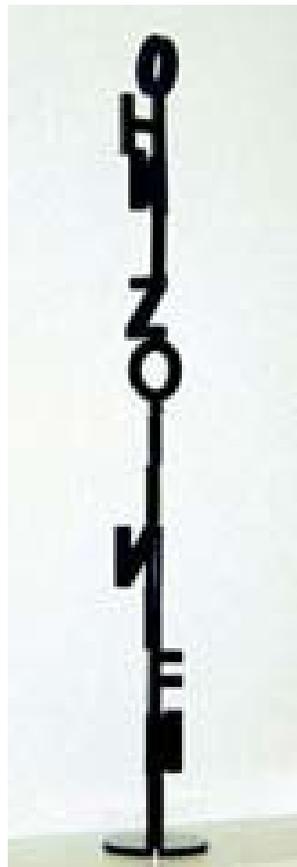
**e**

**oui**

ANEXO 4 – Poema gráfico Infinitozinho

Z I N Z I O  
Z I N Z I O  
Z I N Z I O

ANEXO 5 – Escultura Infinitozinho



Cole o DVD aqui

ANEXO 6 – DVD com transcrições