

A TRANSCRIÇÃO DE POESIA ATRAVÉS DE DIFERENTES MÍDIAS NO BRASIL

POETRY'S TRANSCREATION THROUGH DIFFERENT MEDIA IN BRAZIL

GIULIANO TOSIN ¹

1 Doutor em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), professor de Artes Visuais e Comunicação Social na Universidade Nove de Julho (UNINOVE) e na FAAT Faculdades – Brasil. (e-mail: giulianotosin@gmail.com)

Resumo

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, propomos neste artigo abordar a transcrição de poesia através de diferentes mídias no Brasil. O trabalho concentra-se inicialmente na análise do material bibliográfico que aborda o conceito de transcrição, situando-o no âmbito da tradução de poesia e, em seguida, no da tradução entre meios de comunicação distintos.

Palavras-chave: poesia digital, poesia eletrônica, transcrição.

Abstract

The use of electronic and digital media is a milestone in the contemporary production of poetry and the issues it raises have been the subject of numerous questions. On the set of efforts in order to foster this kind of initiatives and open new ways of reflection, we propose in this article to approach the transcreation of poetry through different mediums in Brazil. This paper focuses initially on the analysis of bibliographic material about the concept of transcreation, placing it in a translation of poetry and then in the translation between different media.

Keywords: digital poetry, e-poetry, transcreation.

Poesia e o conceito de transcrição

No livro *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (1981), 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.*: 179) A transcrição é a “transgressão dos limites sígnicos” de um gesto que seria “pecaminoso”, se pensado apenas 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 desfça qualquer hierarquia entre as duas (*Ibid.*: 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.*: 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” (*Ibid.*: 185). A “consciência transcriadora” pode, segundo ele, manifestar-se em diversos graus, e até mesmo “numa prática do traduzir não regulada por essa ideia 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. (*Ibid.*: 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.*: 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, frequentemente, é a ruptura, a quebra, a descontinuidade, a dessacralização pela leitura ao revés.” (*Ibid.*: 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” (*Ibid.*: 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* (1992). O autor inicia o texto afirmando a impossibilidade da tradução, com base na ideia de Albrecht 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.*: 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 ideia de Fabri é complementada por outra, de Paulo Rónai, que demonstra a impossibilidade da tradução literária, salvo 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.” (*Ibid.*: 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. (*Ibid.*: 34-35).

Como exemplo máximo do tradutor-criador, Haroldo de Campos (*Ibid.*: 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 linguístico, 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” (*Ibid.*: 36). O poeta brasileiro lembra os comentários de T. S. Eliot sobre a tradução de Pound para a obra de 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: 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. As 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 sequência poética de imagens do original e ao tom da obra. (*Op. Cit.*: 36) A reconstrução da sequência 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 *Odisseia* 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.*: 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.” (*Ibid.*: 47).

As traduções de Pound voltam a ser abordadas por Haroldo de Campos em *A Arte no Horizonte do Provável* (1997), 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.*: 97). Como exemplo disso, cita um trecho onde Hoelderlin traduz, no lugar de “palavra vermelha”, “purplejar uma palavra”, tomando uma metáfora para refazer o efeito do original de outra forma, o que escandalizou críticos e poetas na ocasião. (*Ibid.*: 99).

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 orientistas mais conspícuos nem de longe possuíam” (*Ibid.*: 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 Hölderlin teria de “litúrgico”, por intencional 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.” (*Ibid.*: 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” (*Ibid.*: 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 frequentemente 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 frequentemente 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. (*Ibid.*: 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. (*Ibid.*: 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: 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 (1987:141). 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: 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: 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: 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 ideias 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.¹ (2003: 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

¹ 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).

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 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.*: 89)

Em *A Operação do Texto* (1976), 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.*: 43-44)

Nas obras dedicadas à tradução de poemas provençais, *Traduzir e Trovar* (1968) e *Mais Provençais* (1987), 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.” (*Campos & Campos*, 1968: 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.” (*Op. Cit.*: 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.” (*Ibid.*: 64) Avançaram na ideia 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. (*Ibid.*: 65)

Em *Mais Provençais* (1987), o poeta Augusto de Campos 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.*: 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.” (*Ibid.*: 149).

Outro exemplo que ilustra bem a perspectiva pela qual entendemos o conceito de transcrição na poesia é o poema *O Corvo*², de Edgard Allan Poe (1986), traduzido por Paulo Leminski, numa 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 à presente análise. Vejamos as quatro primeiras estrofes traduzidas 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.”

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

² Presente como apêndice no livro *O corvo* (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 “aguenta 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 de Leminski 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, atizando 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.

Transcrição de poesia com mídias eletrônicas e digitais

Até este ponto tratámos de questões relativas à transcrição de poesia entre diferentes línguas, mas a partir de agora iremos direcionar nosso percurso rumo à transcrição de poesia através de diferentes mídias. Trata-se de um universo de produção muito amplo, a começar pela variedade de definições que podem ser atribuídas 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 transcrições 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 (Machado, 2007: 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: 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: 49) cita uma ideia 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.*: 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.” (Menezes, 1998: 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: 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 letrismo 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 transcrição 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 deste trabalho. Os casos citados, longe de buscar representar todas as transcrições realizadas no Brasil, servem para ilustrar um pouco da grande quantidade de iniciativas unindo poesia, transcrição e mídias no país.

Em 1975, o poema *Cidade/City/Cité*, de Augusto de Campos, recebeu uma primeira transcrição “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 transcrito 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 holografo 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 transcreveu e teve seus poemas transcritos 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 transcrições de poemas impressos de sua autoria, como *Metamorfose*. Durante os anos 80, Julio Plaza transcreveu poemas de Paulo Leminski, Bashô e outros, para videotexto. No início dos anos 90, Augusto de Campos transcreveu seu poema *Cidade* para uma versão animada em seu Macintosh pessoal.³ 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 transcrição 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

³ 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*.

centro da cidade (1982). A mostra *Skyart*, realizada na USP em 1985, apresentou uma 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 transcrições 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 transcriutores 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 transcrição 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 *Tensão*, *Lygia Fingers*, *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 transcrições “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 transcritora 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 transcrição 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 *Mnemozine 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 à 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 transcritos para a ocasião. No conjunto total, foram recriados poemas de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grunewald 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.

Conclusão

Longe de pretender esgotar todos os casos deste tipo de produção no Brasil, a retrospectiva apresentada serve para situar o leitor em relação a uma prática crescente, que constitui um ponto de referência da poesia brasileira na atualidade. Entendê-la e fundamentá-la teoricamente é uma preocupação pertinente aos propósitos de quem pesquisa novas possibilidades para a realização de poesia, inserindo-a no panorama dos códigos e linguagens da sociedade midiática. Nossa opção pelo uso do termo transcrição se deu porque parece ser o que representa melhor aquilo que ocorre em

muitos dos casos descritos. 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. O processo de transcrição coloca em cena uma nova 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 como o transcriador leu o original.

Diante da constatação da impossibilidade da tradução literal do poema original, o transcriador preserva seu espírito, mas altera sua forma, deixando explícitas as marcas de sua intervenção. 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 transcreve, 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 a obra original. Esta é quem serve à transcrição, fornecendo-lhe o conteúdo a ser modificado, com uso de outras mídias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amorim, Lauro Maia (2005). *Tradução e adaptação: Encruzilhadas da textualidade em "Alice no país das maravilhas", de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora Unesp.
- Bassnett, Susan (2003). *Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Campos, Augusto de (2001). *Viva a vaia*. Cotia (SP): Ateliê Editorial.

- _____.(1994). *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva.
- _____.(1987). *Mais provençais*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Campos, Augusto de & Campos, Haroldo de (1968). *Traduzir e trovar*. Campinas: Papyrus.
- Campos, Haroldo de (1992). *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva.
- _____.(1987). *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Cadernos PUC, São Paulo: EDUC, pp. 53-74.
- _____.(1981). *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva.
- _____.(1977). *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva.
- _____.(1976). *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva.
- Carvalho, Audrei Aparecida Franco (2007). *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.
- Machado, Arlindo (2007). *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Menezes, Philadelpho (1998). *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática.
- Paz, Octavio (1991). *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____.(1986). *Transblanco*. Rio de Janeiro: Guanabara.
- Poe, Edgar Allan (1986). *O corvo*. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Expressão.
- Pound, Ezra (1997). *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix.
- _____.(1995). *Cathay*. Trad. De Gualter Cunha. Lisboa: Relógio D'Água.
- _____.(1963). *Translations*. New York: New Directions Books.
- Risério, Antonio (1998). *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, Copene.

Recebido: 5 de dezembro de 2013.

Aceite: 16 de abril de 2014.