

## TRADUÇÃO TRANSCRIADORA E MÍDIA DIGITAL EM E. E. CUMMINGS

Autora: Fernanda Pinheiro Arruda (arruda.fp.9@gmail.com)

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Izabela Guimarães Guerra Leal (izabelaleal@gmail.com)

### **Resumo:**

Esta pesquisa visa investigar como o projeto tradutório de Haroldo de Campos é aplicado por Augusto de Campos na tradução de 5 poemas do poeta e. e. cummings, e analisar ainda como o projeto tradutório se aplica no site “The Sweet Old Etcetera” na expansão do projeto estético dos poetas concretos.

**Palavras-chave:** transcrição, e. e. cummings, mídia digital.

### **Abstract:**

This research aims investigate how the translation project of Haroldo de Campos is applied by Augusto de Campos in 5 poems of e. e. cummings, and further analyze how the translation project is applied in the site "The Sweet Old Etcetera" to expand the aesthetic design of the concrete poets.

**Keywords:** trans-creation, e. e. cummings, digital media.

## **O QUE É A TRANSCRIÇÃO**

Faz parte do projeto de renovação da linguagem da Poesia Concreta no Brasil o pensar sobre a tradução de textos literários. É uma maneira até de se repensar as formas de criação de poemas e da própria cultura. O método pensado e criado por Haroldo de Campos chama-se “Transcrição” do qual Augusto de Campos se utilizará para a tradução dos poemas de e. e. cummings.

Como traduzir esta poética sujeita à intraduzibilidade de suas múltiplas significações e esteticidades? Pois para os irmãos Campos, quanto mais difícil for um poema de traduzir, mais poético ele será; mais interessante será a transcrição. Para realizar a transcrição de um texto considerado ‘poético’ por Campos, pensa-se em um cuidado maior com os aspectos visuais e fônicos das palavras – o objetivo é a reconfiguração, no idioma para o qual aquele texto é traduzido, da *forma significante* do poema (pensando na dicotomia significante-significado de Saussure), e não a mera reconstituição da mensagem do poema traduzido. A transcrição visa a “concretude” do poema, aos aspectos sonoros e visuais da palavra na qual está o sentido.

## CUMMINGS TRADUZIDO POR AUGUSTO: A ANÁLISE DOS POEMAS

Para melhor exemplificação, falarei de um poema dentre os cinco poemas de cummings os quais analiso: *l(a*, da coletânea *95 Poems* (1958). Tal poema foi considerado por Augusto de Campos como um dos mais perfeitos da obra de cummings, talvez por sua simplicidade que remete ao estilo japonês de poema denominada *haikai*: estilo que valoriza a concisão e a objetividade. Os poemas do *haikai* possuem três linhas, contendo na primeira e na última cinco caracteres japoneses (totalizando sempre cinco sílabas), e sete caracteres na segunda linha (sete sílabas). Normalmente os temas de um *haikai* referem-se à natureza, assim como muitos dos poemas de cummings. Vamos ao poema:

l(a	so
le	(l
af	f
fa	o
	l)l

ll  s)  one  l  iness  (e.e. cummings)	(ha  c  ai)  itude  (Augusto de Campos)
--	---

Baseio-me na análise que Augusto de Campos fez deste poema, publicada originalmente no livro *E. E. Cummings – 40 poem(a)s* (1986), artigo titulado “Intradição de cummings”. Vemos um poema feito da combinação de uma palavra e uma frase: loneliness (solidão) e a leaf falls (uma folha cai). Trata-se de um poema de 20 letras – 4 vogais com 8 ocorrências, e 4 consoantes com 12 ocorrências, e ainda 2 parênteses. Logo no início do poema, o primeiro parêntese separa a palavra da frase, e assim já faz a oposição do momento, o fato gravado (a folha que cai) com o conceito subjetivo que quer se transmitir por este ato (a solidão).

O poema se organiza em “estrofes” ou “grupodelinhas” (termo cunhado por cummings), com alternância de 1 e 3 linhas. Para criar o efeito icônico que o fato objetivo e o conceito subjetivo, juntos, trazem para este poema, o poeta usa de algumas técnicas: primeiramente, usa ‘estrofes’ curtas, com poucas letras/sinais de pontuação; segundo, usa o ícone das letras “l” e “f”, e em menor grau “s” e “i”, além dos próprios parênteses; em terceiro, a ambiguidade do ícone “l”, que pode remeter tanto à letra “ele” quando ao numeral “um”. Ainda, no recorte das estrofes, o poeta representa o movimento da folha caindo: o “l” que vem da primeira linha, passando pelos “f” seguintes, dando a ideia que

a folha gira, na inversão das letras “af” (final de *leaf*) e “fa” (começo de *falls*), até cair por terra na última estrofe, no “i” de *iness*.

No nível semântico, repete-se a ideia de “um, sozinho”, quando cummings propõe divisões a palavra *loneliness* – há, isolado, o verso “one”, reforçada pelos “éles” que lembram o numeral “um”; pode-se ler a palavra “alone” (só) a partir do “a” de *l(a*, e juntando às estrofes “one” e o “l” isolado logo abaixo. Pode-se também ler a palavra “oneliness” (unicidade), ao juntar as estrofes mencionadas ao último verso (análise que A. de Campos aponta ser de Norman Friedman). Ainda, a exploração da ambiguidade tipográfica de “l” permite que o poeta transforme *loneliness* em “l-one-l-iness”, que reforça a ideia de isolamento transmitida pelo poema (GROSSMAN, 1966).

Augusto de Campos comenta sua própria tradução – a nomeia de intradução, e procura soluções para tal problema, admitindo a intraduzibilidade do que seria a essência da poesia. Uma solução possível é quando o teórico se esforça para tornar sua tradução mais próxima possível dos jogos poéticos que cummings faz em sua obra. Sua tradução tem menos letras (16), e dois parênteses a mais, sendo 5 vogais com 8 ocorrências e 7 consoantes com 8 ocorrências. Procura adotar o mesmo método espacial de isolar segmentos de letras e outros ícones. Assim, é adotada também a leitura de camadas (sobressaem as palavras “so’ – que pode ser lida como “só” – e “ai”) e a evidência dos dois “l”, para remeter à ideia da solidão; o desenho das letras que, por associação, pode contaminar de alguma maneira outras letras (o “o” e o “c” isolados em especial), além dos “l” e “f” privilegiados. E a tal folha parece cair, dentro e fora dos parênteses, da segunda à quinta linha. Há, ainda, se passarmos um rápido olhar, uma possível leitura da palavra “haicai” a partir do penúltimo ‘verso’ – uma escolha de Augusto de C. para fazer uma pequena homenagem metalinguística a essa poética japonesa. (CAMPOS, 1999, p. 42).

## A POESIA VISUAL NAS MÍDIAS DIGITAIS

Paul Dencker (2012) demonstra que a história da poesia visual começa no século XVII, nos poetas barrocos tais como Georg Philipp Harsdörffer que em seu texto *Poetischen Trichter*, postula exemplos da tese: “O pintor deveria ser um poeta, ou o poeta deveria ser um pintor; não com o pincel, mas com a pena de ganso. Ambos, contudo, estão juntos; este ajuda aquele, e aquele ajuda este” (DENCKER, 1972, p. 41). Aqui, o olhar do artista ultrapassa os limites de seu próprio gênero; a aproximação da literatura às artes visuais, já que as imagens também assumiam determinadas formas e apareciam nas metáforas literárias (DENCKER, 1992, p. 159). Na própria origem da escrita já se observa exemplos de mistura de imagem e texto, como o alfabeto pictórico, os papiros da Grécia até os primeiros poemas com pinturas dos poetas bucólicos gregos; ou nos poemas em forma de grade de Porfiry, nas variantes desses poemas no Renascimento Carolíngio, nos textos barrocos, nos arabescos do século XVI até as imagens em formas de texto, como as obras de Mallarmé. A experiência das escolas do Futurismo e Dadaísmo continuaram esta tendência de hibridização, que então culminou na poesia concreta, na segunda metade do século XX. A poesia concreta foi uma maneira que alguns poetas encontraram, a partir da década de 1950, para repensar as estruturas de criação poética vigentes naquele tempo. Era a busca de uma linguagem poética que deveria ter como pano de fundo a expansão das fronteiras dos gêneros literários, a mistura dos gêneros, bem como para se desvencilhar da crise da linguagem do começo do século.

Foram analisadas no capítulo anterior as maneiras de criação poética de e. e. cummings, considerado poeta concretista, e as soluções que Augusto de Campos encontrou para traduzir/transcriar alguns poemas de cummings. Para o processo criativo de e.e. cummings, assim como para o trabalho de tradução de Campos dos poemas analisados, parecia que a máquina de datilografar, o instrumento, o suporte que o poeta dispunha na época, limitava a criação poética visual em sua plenitude, o que os irmãos Campos lamentam em seus textos da coletânea *Teoria da Poesia Concreta*. Mas com as novas

mídias digitais advindas da década de 1990, tornou-se então possível que este processo criativo que orienta a produção do poema concreto pudesse se expandir.

Infelizmente e. e. cummings não pôde aproveitar a mídia digital para a expansão da proposta de sua poética; mas uma britânica, Alison Clifford, arquitetou um interessante trabalho com a fortuna literária do poeta. Esta nova forma de trabalhar poemas concretos, visuais, pode ser vista no site intitulado *The Sweet Old Etcetera*, batizado inclusive com o título de um dos poemas de cummings traduzidos por Augusto de Campos. Na apresentação do site, consta que se trata de um web-projeto criado pela britânica, que concebeu o conceito e design visual e a programação do site, e Graeme Truslove concebeu o design sonoro - que posiciona a poética de cummings contra uma paisagem imaginária. Inicialmente, a paisagem é nua, mas com a gradual interação do leitor/espectador, a poesia “cresce” do “solo” da paisagem e letras isoladas tornam-se protagonistas de cada história-poema. Justificando, Clifford explica no site *The Sweet Old Etcetera* que a poesia de e. e. cummings é altamente visual, lúdica e experimental. Cummings brincaria com a linguagem do modo como uma criança tomaria um brinquedo, o quebrasse em pedaços e brincasse com tais pedaços. A quebra das estruturas da sintaxe nos poemas, alega Clifford, faz com que essa poética se aparente muito mais a códigos de computador do que poderia exibir um poema de poética convencional, e o ritmo que o poeta toma aparenta ter muito mais “tom” de conversa, da fala cotidiana, do que as consagradas regras de métrica. Clifford acredita que talvez pelo resultado direto do fato de cummings ter sido também pintor, a poesia dele deve ser lida em um nível visual onde é preciso atentar para a forma e para o conteúdo simultaneamente. É neste espírito de inventividade e experimentação, combinado com um conteúdo altamente visual que estes poemas são manipulados pela web arte. As tecnologias de interação oferecem a possibilidade de fazer com que objetos gráficos, textos e signos reajam ao movimento do mouse do usuário, criando uma experiência multimídia dinâmica. Clifford afirma que a poética de cummings, sendo tratada desta forma, removeria os poemas dos confinamentos da página impressa estática, oferecendo um nível maior de engajamento para o leitor. Neste site são apresentados cinco poemas

do poeta norte-americano: *the sky was, l(a, um(bee)mo, D-re-A-mi-N-gl-Y e r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r*, mostrando as possíveis expansões criativas permitidas com as novas tecnologias, e colocando assim o projeto dos irmãos Campos e de Pignatari num patamar além do que fora possível, quando iniciavam os estudos sobre a poesia concreta.

O livro *Paideuma*, organizado por André Dick, (2010) é uma coletânea de artigos compostos por diferentes autores sobre os poetas-marco da poesia concreta, citados como referência pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos & Décio Pignatari. Dentre os artigos, encontra-se um de autoria de Daniel Lacerda, dissertando acerca do poeta cummings. Lacerda (in. DICK, 2010) aponta dois autores, Marshall McLuhan e Antonio Risério, que falam sobre um novo meio de comunicação para a expansão do poético de cummings – os textos midiáticos. McLuhan, em seu texto *Understanding Media*, traduzido por Pignatari como *Os meios de comunicação como extensões do homem* (1975), analisa os efeitos da máquina de escrever sobre a escrita moderna. Ele afirma que “a máquina funde composição e publicação, o que altera a atitude em relação à palavra escrita e impressa” (MCLUHAN, 1975, p. 292). O teórico da comunicação afirma ainda que, na linguagem de cummings, a mídia teria suas potencialidades exploradas ao máximo, pois usa a máquina de escrever para produzir um poema como uma partitura musical fala para o coro; “o poema cummingsiano, quando lido em voz alta, com todas as variáveis e possíveis pausas e inflexões, duplica o processo perceptivo de seu criador datilográfico”(MCLUHAN, 1975, p. 293). Aqui também se vê a ideia de partitura trazida ao movimento por Mallarmé, citado anteriormente, na interpretação do poema cummingsiano. Antonio Risério (1998) parte da reflexão de Mcluhan, mas de certa forma para refutá-la. Não é a máquina a mola propulsora da escrita singular de cummings. Para o autor, o poeta parece querer extrapolar as páginas datilografadas:

(...) na verdade, cummings fez milagres com a máquina de escrever, Seus poemas pareciam pedir mais. Lutar contra limites. Fazer ‘caretas tipográficas’, gesticular, mas com gestos calcificados, estáticos.

Fragmentos petrificados de gestos. Ou gestos que anseiam por algum sopro, algum ânimo. Letras que aspiram a alguma liberdade, ou mesmo à chinesa. (RISÉRIO, apud LACERDA, 1998, p. 128)

Essas letras poderiam alcançar este quase estado de chinês, segundo Risério, por outro meio, outra mídia, repotencializando a técnica da máquina de escrever:

É com o computador que o poeta pode realmente fazer com que sua escrita dê saltos nijinskianos e passinhos chaplinianos. (...) não é com ela [máquina de escrever] que vamos encontrar a liberdade escritural, a coreografia dos signos num monitor. (...) Não tem jogo de cintura para a dança das palavras. Dança é com a palavra eletrônica. A computação/animação da linguagem. O texto digital. (RISÉRIO, apud LACERDA, 1998, p. 128)

Através do meio digital, os desejos dos irmãos Campos poderiam se concretizar: repensar a Poesia Concreta, quando a imagem, a ação, a vivacidade das palavras são alteradas e subvertidas, permitindo explorar seus limites para além do campo semântico.

Considerando essas novas tecnologias, um dos recursos que o poeta da ‘tipografia inusual, não ortodoxa’ – ou “tortografia”, como Augusto de Campos prefere chamá-la (apud Lacerda 2010, p.149) –, poderia ter utilizado encontra-se no site *The Sweet Old Etcetera*. Estes poemas parecem ganhar vida própria, saltitando como gafanhotos, cuspidos luzes e sons, num labiríntico clicar de mouse. Traduzir este tipo de poética fora projeto do grupo de *Noigandres* por anos, e agora há a possibilidade de refletir acerca de uma nova ferramenta para a criação poética dentro da poesia concreta.

Consideremos este novo suporte que contém diversas mídias – o computador, e a rede da internet trazendo maior conexão entre os usuários desta rede; e o projeto poético da poesia concreta, em especial verificando a poesia cummingsiana. É possível chamar de



uma “tradução” a operação de transposição dos poemas de um suporte, o papel impresso, para o suporte da mídia digital? Ou, como previam os irmãos Campos, uma transcrição? Uma questão importante é pensar se a alteração no suporte implica uma alteração na significação; ou seja, se o suporte imanta significação ao texto que ele veicula. Pensemos nos poemas de Cummings, impressos no papel, como disponíveis na coletânea *Poem(a)s* traduzidos por Augusto de Campos. Pensemos, agora, os mesmos poemas analisados no capítulo anterior, apresentados no site *The Sweet Old Etcetera* em formato *flash*. Comparando-os, são os mesmos cinco poemas, inclusive na mesma língua, o inglês – não se encaixariam em uma tradução como costumamos pensar a tradução de uma língua falada para outra língua falada. Nesta transposição à mídia digital são acrescentados aos poemas cor, som, movimento, recursos disponíveis no suporte ‘computador’ e não disponíveis no papel; estes recursos agora potencializam a proposta concretista de uma linguagem poética dinâmica, comunicativa, mais compreensível ao público ao misturar as letras a recursos visuais-sonoros. A materialidade da forma do poema está mais à mostra, bem mais visual.

Seria possível afirmar que há, sim, uma transcrição, porém com algumas ressalvas. Devemos pensar em um conceito mais amplo da tradução, no qual toda operação de linguagem já consiste em uma tradução. Um exemplo disso seria este próprio trabalho acadêmico: ora, minha compreensão do que constitui a Transcrição, a Poesia Concreta e seu papel nas mídias digitais é filtrado por minha quantidade de conhecimento acerca destes assuntos, pelo modo como disserto sobre tal conhecimento aos que estão lendo esta tese. Não é este o trabalho do tradutor, apresentar ao seu espectador/leitor aquele conhecimento que antes não estava ao seu alcance, através de seu modo de enxergar este conhecimento? Esta transposição de certa forma altera a significação que o leitor formularia do poema impresso, pois a sua participação está bem mais evidente. A significação imanente dos poemas, criada por Cummings, intrinsecamente não mudou. As formas de demonstrar esta significação é que se tornam mais evidentes. E é preciso lembrar que a interpretação da obra de arte nos gêneros das mídias digitais é construída na co-produção entre o autor e o leitor/espectador. Alison Clifford torna-se

desde então uma co-produtora dos poemas de cummings, ao transportá-los à internet. O modo como ela interpretou os poemas cummingsianos faz toda a diferença para os espectadores de seu web-projeto. Afinal, será que cummings, estando vivo hoje e podendo transpor um poema seu para este formato em animação *flash*, ele o faria exatamente como esta transposição foi efetuada? Decerto não. Então entra a interpretação de Alison Clifford.

A diferença da visualidade do papel para a do pc é que o leitor pode participar dessa visualidade no computador. Claro que essa modificação é limitada; porém é de início prevista pela produtora do site e, além disso, necessária para construir o poema. No papel, o poema está estático, e o leitor não pode modificar a sua visualidade (a não ser com uma caneta ou lápis); no entanto, essa modificação, imagino, não seria prevista pelo autor dos poemas do livro. Então a questão é: como Clifford estabeleceu as possibilidades de modificação dessa visualidade? Por que programou, por exemplo, uma letra "a" pra mudar de cor e não uma letra "b"? Pois a produtora do site interpretou à sua maneira os poemas de cummings, e os transcreveu em suas próprias formas. Há a questão do diálogo com o poema do livro e com o pensamento do autor do livro, mas provavelmente cummings não previria alguns efeitos que a programadora do site atribuiu aos elementos gráficos dos versos. O texto de Clifford está marcado por suas características de interpretação, de sua transcrição acerca dos poemas de cummings; os poemas cummingsianos ganharam mais vida, movimento, cores, e o leque de significações foram expandidos a grandes níveis – mas deve-se sempre lembrar que nos gêneros digitais a obra nunca terá suas significâncias e formas totalizáveis, fechadas em poucas linhas hermenêuticas. A obra de arte concreta, no meio digital, agora está aberta a expandir seu projeto poético. Com a citação de Paul Dencker:

Poesia visual: altera literário e arte terminologia; reage ao desenvolvimento das mídias; define outra vez o papel do produtor; procura pelo destinatário como produtor; desenha então novos modelos de comunicação, estética, e conteúdos; coloca em questão regras artísticas recebidas; abre-se para todos temas; trabalha com

matérias inventados e encontrados; não reivindica nenhum valor eterno. (DENCKER, 2012, p. 144)

A tradução-transcrição junta-se então a esta poesia visual, para criarem formas de expressão que nunca se fecharão em um único sentido, e enriquecerá a linguagem poética.