

## A Tradução de Poesia Visual

*Mark L. Carpenter*

O tradutor de poesia é um desbravador que abre novos caminhos que levam a destinos parecidos às regiões já visitadas pelos poetas. Mas qual é a tarefa exata do tradutor? É importante não pressupor que há uma única maneira de empreender a tradução de poesia. Antes de mais nada, precisa-se de um objetivo geral claramente definido que passará a nortear todo o conjunto de prioridades e metodologias. O subsequente sucesso da tradução depende do grau de aproximação a esse objetivo.

Se o objetivo for a tradução literal, o tradutor poderá abandonar as características formais do original para favorecer apenas uma explanação – em prosa – da semântica textual. Se o objetivo for o de dar ênfase aos aspectos formais do poema (esquemas rimáticos ou métricos, aliteração, onomatopéia, etc.), o tradutor certamente terá dificuldades em manter precisão no campo semântico-textual. Finalmente, se o objetivo for a criação duma tradução desconstrucionista, o tradutor poderá jogar tudo para o alto para apenas compor novos poemas baseados numa vaga memória dos originais.

Mais comum na tradução de poesia, entretanto, é a busca duma solução “literária”, que tem como objetivo produzir sobre os seus (novos) leitores um efeito similar àquele causado nos leitores do original. Ou seja, o objetivo mais freqüente é procurar a similaridade semântica e formal. (Veja exemplos de tradução literária, literal e desconstrucionista no Apêndice.) Para ser bem-sucedido na busca deste objetivo, o tradutor precisa ter ampla flexibilidade para usar as ferramentas e os artifícios que julga adequados. Necessita ainda de um contexto de generosi-

dade crítica e de jogo de cintura conceitual onde a busca de “equações verbais” (Jakobson) é aceita *a priori* e a criatividade e subjetividade do tradutor é pressuposta e até encorajada.

Esta “flexibilidade conceitual” do objetivo tradutório faz-se necessária, pois uma visão estreita e demasiadamente norteada por metodologia científica fatalmente concluirá que a poesia é fundamentalmente intraduzível. Foi esta a conclusão de Robert Frost, quando afirmou que “poesia é justamente aquilo que se perde na tradução”<sup>1</sup>.

Octavio Paz afirmou que qualquer argumento pela intraduzibilidade da poesia revela uma inoportuna sacralização da palavra:

Confieso que esta idea me repugna, no sólo porque se opone a la imagen que yo me he hecho de la universalidad de la poesia, sino porque se funda en una concepción errónea de lo que es la traducción. No todos comparten mis ideas y muchos poetas modernos afirman que la poesia es intraducible. Los mueve, tal vez, un amor inmoderado a la materia verbal o se han enredado en la trampa de la subjetividad. Una trampa mortal, como Quevedo nos advierte: *las aguas del abismo / donde me enamoraba de mi mismo. . .*<sup>2</sup>

Se na tradução literária de poesia tradicional há sempre o cabo de guerra entre forma estética e conteúdo semântico textual, na tradução de poesia visual esta tensão se complica ainda mais pela preocupação em recriar as formas visuais, observáveis e físicas das letras e linhas impressas na página (ou sobre outra superfície física ou virtual).

Afinal, raramente é possível obter soluções satisfatórias apenas posicionando os elementos textuais como no original: as próprias “equações verbais” são delimitadas pelas extremas de adequação à forma pictórica original. Muitos tradutores se deixam intimidar pela aparente complexidade da tradução que exige certa fidelidade ao original em cada um desses três planos. Esta intimidação se manifesta na tímida

1 Apud Paulo Rónai, *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Educom, 1976, pp. 6, 79.

2 Octavio Paz, *Traducción: Literatura e literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971, p. 11.

produção; há no mercado editorial brasileiro poucas obras de tradução de poesia visual.

Devido às ambigüidades que circunscrevem o termo, qualquer discussão de “poesia visual” deverá iniciar-se com definições claras. Devemos em primeiro lugar especificar que o uso do termo “visual” neste contexto nada tem a ver com as imagens evocadas pela linguagem narrativa ou descritiva. Não nos interessa neste plano as imagens familiares trazidas à mente por intermédio da explanação verbal, tem tampouco a visualização de imagens estimuladas por meios tradicionais de decodificação de texto. O termo “visual” na contextura da poesia visual refere-se à imagem real, literal e pictórica criada pelas formas das letras, linhas e artifícios pontuacionais conforme apresentados na página (ou em outra superfície física ou virtual). Tem a ver, então, literalmente com a visualização real (pelo olho) do poema.

Preferimos utilizar o termo “poesia visual” no seu sentido mais amplo considerando esses limites léxicos, de modo a incluir toda a linguagem (textual) poética cujo principal meio de intensificação seja visual, e não apenas sintática ou semântica. É evidente que o aspecto visual na poesia visual não se sobrepõe à importância de seus elementos sintáticos, formais, textuais e semânticos. No entanto, o gênero necessariamente incluirá recursos visíveis e pictóricos para que a composição seja de fato poesia visual. Neste sentido o termo inclui muitas composições poéticas classificadas em subgêneros da poesia visual, tais como poesia concreta, poesia material, poesia de contorno (pattern poetry), poesia de altar, poesia pictórica, *Bildgedicht*, letrismo, hipergrafia, poesia efrástica, *technopaegnon* (poesia de formatos externos limítrofes), caligramas e congêneres. Cada um destes gêneros afixa importância básica aos aspectos visuais das letras, palavras, linhas, pontuação, espaço em branco, tipografia e outros elementos gráficos. Paralelamente, priorizam o posicionamento intencional de cada um desses elementos sobre a página (ou outra superfície física ou virtual) de modo a criar uma imagem de estética realista e/ou abstrata.

O campo da poesia visual, na sua abrangência mais ampla, naturalmente inclui também a utilização pelo poeta de elementos icônicos

que não se limitam ao campo da ortografia, da grafia léxica e da tipografia. Alguns gêneros de poesia visual complementam os signos léxicos com ícones ou signos literais e não-léxicos, como, por exemplo, no poema "OS DOIS ( 0 0) ZEROS DO", de Melo e Castro. Embora estes gêneros abranjam conjuntos iconográficos mais amplos (e, portanto, mais carregados de possibilidades de leituras paralelas e transsemióticas), para as finalidades deste ensaio limitaremos o termo "poesia visual" de modo a excluir poemas cujos elementos visuais extrapolem (1) os limites naturais dos símbolos gráficos, léxicos, pontuacionais e diacríticos da linguagem, e (2) o posicionamento (convencional ou heterodoxo) dos mesmos sobre a página de modo a construir palavras e significação textual. Esta limitação não denota nenhum favorecimento seletivo nem *juízo a priori* normativo ou preferencial relativo aos gêneros de poesia visual. A restrição tem como objetivo a especificação precisa em relação ao gênero a ser tratado.

É necessário termos o cuidado de evitar a pressuposição de que os elementos visuais são os mais importantes na composição de poesia visual. Embora a orientação deste gênero seja por definição sempre visual, freqüentemente há uma forte complementaridade de texto e imagem. Deste modo, o elemento poético na poesia visual é textual, e não apenas metafórico. O poeta visual por excelência é ao mesmo tempo poeta e artista plástico:

A poesia tradicional é visão pessoal, uma interpretação pessoal de uma cosmovisão, enquanto a poesia visual é mais relacionada a uma espécie de empreendimento de engenharia entre linguagem e imagem – ou, para descrevê-la em termos mais modestos, trata-se de uma abordagem artesanal.<sup>3</sup>

Para os fins deste ensaio, limitaremos nossos comentários à tradução interléxica de poesia visual. Isto é, à tradução de um poema visual para um sistema semântico paralelo em outra língua. Não nos

---

3 Alain Arias-Misson, in *American Writing Today*, Richard Kostelanetz, ed. Troy, NY: Whitston, 1991, p. 464.

interessa nesta altura a tradução intersemiótica de poesia, ou seja, a tradução de poemas visuais conforme descritos acima para sistemas semióticos distintos (i.e., a tradução de poesia visual para poesia sonora, etc.).

Sustentamos que o tradutor de poesia visual precisa possuir – além de capacidade de procurar equações verbais e formais, e de conhecimento íntimo das línguas fonte e alvo – sensibilidade estética-plástica para lidar com os problemas que naturalmente surgirão no campo visual. Para auxiliar o tradutor no quesito “similaridade estética”, propomos a utilização de uma ferramenta conceitual âncora. Há diversas ferramentas que poderão ser utilizadas para este fim<sup>4</sup>; contudo, acreditamos que um dos mais úteis é a metáfora do “bloco semântico”.

A imagem do bloco semântico é tomada da criação da escultura, ou mais precisamente, da escultura por talhamento. É possível e, acreditamos, útil imaginar que um poeta visual cria inicialmente um bloco semântico paralelo a um bloco de granito ou madeira que é talhado para produzir a obra acabada. O poeta visual começa com uma proposta semântica/sintática/formal, e “talha” esta idéia inicial para produzir o poema visual final.

Tomemos como exemplo a poesia visual do americano E. E. Cummings (1894-1962). Assim como o escultor começa com uma substância sólida para criar, imaginemos que Cummings também começava com uma espécie de bloco semântico. Isto é, antes de começar a compor, tinha em mente a mensagem ou o efeito que desejava transmitir. A partir deste bloco semântico inicial, é possível imaginar o trabalho de Cummings, “talhando” a idéia central de modo que idéias complexas transformavam-se em imagens simples e concretas (mas cheias de carga semântica e poder associativo). Assim, por exemplo, a idéia de solidão e saudade foi expressa com a imagem forte de uma folha que cai da árvore no poema “l(a”.

Este “talhamento” acontecia não somente no puro campo semântico mas também no aspecto visual. Definidas as imagens verbais,

---

4 Duas delas foram exploradas em detalhes na nossa dissertação de mestrado, *A Tradução da Poesia Visual de E. E. Cummings*. Tese não-publicada. FFLCH/USP, 1997.

Cummings passava a reestruturar as letras, as palavras, a ortografia e a pontuação da sua mensagem para que a forma física do poema contribuísse para enfatizar elementos ocultos, para ilustrar algum movimento ou imagem e, como afirma Spencer, para controlar a própria leitura do poema.<sup>5</sup> Cummings era sem dúvida um exímio escultor de imagens verbais e de tipografia. Seus poemas visuais são ilustrações de si próprios, dotados inclusive de *scripts* intrínsecos que orientam a leitura, indicando pausas e ênfases sem os tradicionais artifícios lingüísticos e ortográficos.

O tradutor de Cummings que se preocupa com a criação de versões semanticamente e visualmente parecidos com os originais poderá utilizar esta metáfora – ou analogia – da escultura. Ele poderá buscar naquilo que Walter Benjamin denomina “linguagem pura”<sup>6</sup> – a língua platônica e ideal de expressão comum a todos os seres humanos – um “bloco semântico” igual ou parecido com o bloco talhado pelo poeta original. Sua maneira de talhar este bloco será diferente, mas paralelo. Diferenças lingüísticas e idiomáticas farão com que o tradutor opte por artifícios, ferramentas e soluções novas para comunicar a mesma idéia. A tradução bem-sucedida comunicará o mesmo gênero de idéias mantendo semelhança visual. O poema traduzido terá a mesma relação com o original que uma versão cubista da Mona Lisa, feita por Picasso, teria com “La Gioconda” de Leonardo. Terá a mesma relação com o original que o logotipo da sopa Campbell’s tem com a versão da lata serigrafada por Andy Warhol.

Para ilustrar este método de tradução, reproduzimos abaixo um dos poemas mais famosos de Cummings, “l(a”. Ao lado do poema original está a tradução de Augusto de Campos:

---

5 Spencer, in Stanley Virgil Baum, *Esti: eec: E. E. Cummings and the Critics*. East Lansing, Michigan: Michigan State University Press, 1962, p. 120.

6 Walter Benjamin, “The Task of the Translator”, traduzido por Harry Zohn, em *Illuminations*, org. por Hannah Arendt (Nova York: Schocken, 1969), p. 74.

1	l(a	so
2	le	(l
3	af	f
4	fa	o
5	ll	l l
6	s)	(ha
7	one	c
8	l	ai)
9	iness	itude

O “bloco semântico” original de Cummings incluía a intenção de comunicar ao leitor a força e o isolamento da solidão. Cummings “talhou” este bloco de modo a criar a imagem de folha que cai, assim isolando-se da árvore e das outras folhas. Talhou mais ainda para dar ao leitor uma imagem visual da folha que cai, vira no ar, e finalmente pousa sozinha no solo. Separa as letras de modo a reforçar a idéia do “um” e do “único”. Na linha 1, a primeira letra que aparece é “l”, que, nesta fonte tipográfica, é idêntica ao número 1. Nas linhas 2-4, há em cada linha uma única letra com haste ascendente, sempre acompanhada por uma vogal. As letras com ascendentes trocam de lugar, de modo a sugerir a folha que rodopia ao vento enquanto cai. A linha 5 é composta de duas letras “l” ou, por conseqüência, dois números 1, enfatizando assim o drama da solidão. A linha 7 é a palavra (embutida na palavra principal) “one”. A linha 8 repete a letra “l” ou o número 1. A última linha contém a expressão “iness”, que poderá ser lida “i-ness”, ou seja, o estado de ser apenas eu, único e solitário.

Augusto de Campos talha este mesmo bloco semântico de forma similar. Chega a usar uma imagem parecida:

Cummings: loneliness (a leaf falls)  
 Campos: solitude (1 fol)(ha cai)

Na sua tradução, Campos usa na linha 1 apenas a palavra so (“só”), parte da palavra “solitude” mas também significativo independentemente. Nas linhas 2-4 perde o efeito da folha que rodopia, mas chega a uma outra solução: opta por grafar “uma” simplesmente pelo número 1. Na linha 5 utiliza os dois “eles” (ou dois números 1) mas, surpreendentemente, separados por um fechamento de parênteses. Nas linhas 6-8 não é possível reproduzir os mesmos efeitos que Cummings conseguiu no inglês, mas Campos talha por outro caminho: na linha 8 usa a interjeição de dor “ai”, que bem pode ilustrar sonoramente a solidão. A linha 9, mais comprida que os demais, ilustra a horizontalidade da folha já caída no chão.

Para melhor compreender o exercício de Campos, decidimos também traduzir o mesmo poema:

1	l(a	s(e
2	le	af
3	af	ol
4	fa	ha
5	ll	ca
6	s)	i)
7	one	óso
8		
9	iness	itude

Decidimos “talhar” o bloco semântico desta forma inicial:

Carpenter: só solitude (e a folha cai)

Na primeira linha não pudemos recuperar o duplo sentido utilizado por Cummings e Campos. Há, no entanto, outro sentido: Há duas letras solitárias separadas por um início de parênteses. Desconsiderando o parêntese, poderá ser lida a palavra condicional “se” (“se a folha cai, ó solitude”). Nas linhas 2-4, mantivemos a configuração de duas letras por linha – uma vogal e uma letra com haste ascendente – embora a

posição das ascendentes tenha sido alterada. Assim, a folha rodopia mas de forma mais irregular.

Na linha 5 há o mesmo número de letras que há no original, mas sem nenhum duplo sentido. Na linha 6 há a letra "i" seguida pelo fechamento das parênteses. O "i" lembra um "I" menor, mais obscuro, ainda mais solitário. Lembra também o I ("eu") americano, ou seja, a nacionalidade do poeta original. A linha 7 contém três letras: "óso", ou seja, um "s" solitário entre duas letras idênticas. A linha 8 recupera a dupla imagem do "l". Na linha 9, há como em Cummings e em Campos, a horizontalidade do final da história. Na nossa versão decidimos manter dois elementos gráficos e visuais do original: (1) apenas um par de parênteses e (2) a mesma quantidade de letras contidas no original.

Não queremos com esse exercício estabelecer a superioridade de uma ou outra tradução. Desejamos apenas demonstrar o valor da metáfora do talhamento do bloco semântico como ferramenta funcional e utilitária para o tradutor. Quando o objetivo final do tradutor inclui a manutenção da similaridade visual do poema visual, acreditamos que a aplicação deste recurso servirá como elemento norteador para o seu trabalho.

Os tradutores que "ousam" traduzir poesia visual têm uma infinidade de caminhos à sua disposição, desde a paráfrase didática e facilitadora até a tradução literária empreendida utilizando a analogia da criação escultural, conforme descrita e ilustrada aqui. Julgamos não ser necessário o tradutor labutar para produzir a tradução perfeita e definitiva de cada poema. Há, como sempre, muitas soluções. Como diz o tradutor Gregory Rabassa, "Na minha opinião, nunca se termina uma tradução; a tradução é aberta e pode estender-se pelo infinito, como a figura da velha negra Aunt Jemima na caixa de farinha para panquecas (Aunt Jemima segurando uma caixa que mostra a Aunt Jemima segurando uma caixa que mostra a Aunt Jemima segurando uma caixa. . .)".<sup>7</sup>

7 Gregory Rabassa, "No Two Snowflakes Are Alike: Translation as Metaphor", in John Biguenet e Rainer Schulte, *The Craft of Translation*. Chicago: University of Chicago Press, 1989, p. 7.



l l a  
a i  
e u  
a b r e  
s a  
a s  
f i s a  
r e l  
á g e  
l  
êxTasE(eMORte u ade u (s  
a i  
a i  
a i a  
l e l u

---

TRADUÇÃO DESCONSTRUCIONISTA

gafanhoto.  
enquanto observamos, o gafanhoto se junta  
e pula!  
aterriza e, recompondo-se, volta a ser  
gafanhoto.

---

TRADUÇÃO LITERAL

CARPENTER, Mark L. *A Tradução de Poesia Visual*.

## Referências Bibliográficas

ARIAS MISSION, Alain. In Richard Kostelanetz, ed. *American Writing Today*. Troy, N.Y.: Whitston, 1991.

BAUM, Stanley Virgil. *Esti: eec: E. E. Cummings and the Critics*. East Lansing, Michigan: Michigan State University Press, 1962.

BENJAMIN, Walter. "The Task of the Translator", trad. por Harry Zohn, in *Illuminations*, org. por Hannah Arendt. Nova York: Schocken, 1969.

CARPENTER, Mark L. *A Tradução da Poesia Visual de E. E. Cummings*. Tese de mestrado não publicada. São Paulo: FFLCH/USP, 1997.

JAKOBSON, Roman. "On Linguistic Aspects of Translation", in Reuben A. Brower, ed. *On Translation*. Nova York: Oxford, 1966.

PAZ, Octavio. *Traducción: Literatura e literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Educom, 1979.