Videoarte e Transcriação de Poesia no Contexto Digital: Descrição e Análise de Dois Casos Teórico-Práticos[1]

Giuliano TOSIN[2]
Universidade Nove de Julho / FAAT Faculdades (São Paulo)

Resumo

Este trabalho apresenta dois casos de transcriação com videoarte digital realizados a partir de obras dos poetas Paulo Leminski e Paulo Franchetti, que foram reinventadas através do uso de vídeo. O processo de elaboração dos dois videoartes é descrito neste *paper*, desde a leitura e interpretação das obras originais, passando pela apresentação das diferentes opções criativas adotadas, e suas relações com as características da mídia videográfica. Conforme será demonstrado, este exercício teórico-prático propicia a abordagem de assuntos como homologia estrutural, tradução intersemiótica, estudos interartes e intermídia, consciência transcriadora e fidelidade e autoria nos processos de tradução.

Palavras-chave

Arte-mídia; videoarte; transcriação; tradução

Introdução

O conceito de transcriação foi abordado por diferentes autores em estudos dedicados à tradução, tanto no âmbito da tradução literária quanto no da tradução intermidiática, ou intersemiótica. Julio Plaza (1987) refere-se à transcriação como aquela onde se traduz de modo inventivo, recriando a obra original, e Haroldo de Campos (1981) considera que a transcriação é uma operação radical que transgride a tradução servil, abrindo espaço para a participação criativa do tradutor. Lauro Amorim (2005), André Lefevere e Susan Bassnett (1998) situam a transcriação em um conjunto de tendências que têm se reforçado na contemporaneidade, e que expandem os limites da tradução, como: imitação, adaptação, versão, reescritura, recriação, entre outras.

1 Trabalho apresentado no GP Conteúdos Digitais e Convergências Tecnológicas, XVII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2 Doutor em Arte e Mediação pela UNICAMP. Professor de Comunicação Social na UNINOVE e na FAAT, e-mail giulianotosin@gmail.com

Apresentaremos neste trabalho duas transcriações de poemas, ambas realizadas com uso de vídeo digital, intituladas Tarkovski Travelling e O Anti-Eisenstein. Tratam-se de homenagens a dois diretores de cinema russos que constituíram traços autorais personalíssimos no uso da linguagem cinematográfica: Andrei Tarkovski e Sergei Eisenstein. Os videoartes (transcriações) tomam como ponto de partida a obra poética de dois autores brasileiros: Paulo Franchetti e Paulo Leminski. De início, é imprescindível deixar bem clara a diferença entre tentar repetir os poemas em outro meio, e reinventá-los, ou transcriá-los. Neste trabalho, optamos pela segunda alternativa, que diferencia-se da anterior por propor um acréscimo de novas informações à obra original. Desse modo, transcriar em outros suportes técnicos não é satisfazer-se em emoldurar a obra original num novo formato, mas agregar novidades à ela. 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 transcriação 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. Daí a origem das experiências que ora são trazidas para a ocasião deste trabalho. O acesso à captação, edição e finalização em vídeo digital, e a relativa facilidade em lidar com sua operacionalidade, foram critérios determinantes para a escolha dessa mídia para a realização das transcriações, propiciando-me elaborar por conta própria todas as etapas de produção dos dois videoartes apresentados a seguir.

Tarkovski Travelling

O videoarte 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 haicai no final dos anos 1970, a partir de sua pesquisa de mestrado sobre poesia concreta, movimento para o qual a escrita chinesa, e consequentemente 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 frequentes, os pássaros mais comuns, entre outros detalhes, seguindo as temáticas que caracterizam o haicai e seu vínculo com a observação da natureza. Em entrevista concedida para a presente pesquisa[3], 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 transcriação 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,

3 Entrevista concedida em 31/01/2010.

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 nessa 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 transcriação foi: de onde tirar as imagens necessárias para transcriar os haicas? 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 transcriação 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 Stanislav 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 transcriação. 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 transcriação 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*[4]) realizada entre as cidades de Campinas e Matão, com planos do filme de Tarkovski. Além dessa semelhança principal, a transcriação 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.[5]

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 (1987) que, juntamente com a transcriação, compõem a tipologia da tradução intersemiótica apresentada pelo autor: a transposição e a transcodificação. 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

4 Termo técnico que designa o movimento onde o suporte que sustenta a câmera realiza um passeio.

5 Ao nível das coincidências, cabe lembrar que a relação com o passado é um tema frequente 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 haicai é um modelo a ser seguido pelo cinema, pelo modo totalizante como o poeta se relaciona com a realidade. (*Op. Cit.,* p. 124)

algumas das características que nos permitem classificar esta tradução como uma transcriação, 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 contiguidade direta entre o texto escrito e sua leitura em voz alta. Pareceu-nos importante que o original estivesse presente na voz de seu próprio autor, como se estivéssemos reforçando sua origem e autoria.[6] 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 haicai, 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 sequências de 3 planos, com 5, 7 e 5 segundos de duração cada.

Claus Clüver (1993, p. 10) se refere aos "arabescos literários" e "poemas sinfônicos" como textos estruturados de acordo com outros, que importam suas técnicas. Temos nesta transcriação a tentativa de recompor a estrutura do haicai 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 (1994, p. 225), visto que o procedimento que adotamos busca uma "identidade formal entre diferentes sistemas", uma "correspondência fisiológica" entre as artes. 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

6 Quando o autor lê sua obra se estabelece entre os dois, de certo modo, mais uma relação de contiguidade (autor/obra).

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

Apesar de trazer trechos da obra original para um novo ambiente, a estratégia de transcriação 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 transcria, almejando novos horizontes para a original, sem perdê-la de vista. Existe uma disputa colocada em prática com essa transcriação, 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, recombinados, mixados e tratados com efeitos e *plugins* no programa Nuendo.

O Anti-Eisenstein

O videoarte O Anti-Eisenstein é a transcriação de um trecho do livro Catatau, de Paulo Leminski, publicado em 1975. A proposta de transcriá-lo em outra mídia me foi atribuída pelo poeta e professor 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.[7] 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

7 O filósofo realmente serviu ao exército de Nassau, no séc. XVII, mas jamais esteve no Brasil.

cachimbo de erva e as discussões com o monstro anti-racionalista Occam. No trecho do livro selecionado para a transcriação, 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 exibe o peso de tôdas as confusôes, 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 meiavolta 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 minguado 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)

Esse 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 transcriação 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 e 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[8], fortemente influenciado por obras como Finnegans 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:

8 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 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)

> 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, 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 transcriação 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". (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[9] 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 bem a importância de Eisenstein para a cultura das revoluções, ou para a revolução das culturas." (*Op. Cit.*) Esses detalhes, que podem parecer inicialmente pouco relevantes, nos auxiliam a captar o universo de discurso do autor para a transcriação, seu "tempo", na definição atribuída por Friedrich Nietsche (2001, p. 183), e entender a época e contexto da obra original.

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 figural, 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". (*Ibid.*, p. 151)

9 Entrevista concedida à presente pesquisa em 15/01/2010.

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 sequências de luta, onde a ação de um dos adversários, mesmo se registrada individualmente, o coloca em co-relação à ação de seu 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 sequências 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[10], 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 "saudade", 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 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 metalinguística, dado que usa o meio para desmascarar as suas próprias trucagens.

Os propósitos desta transcriação lembram também as constatações de Claus Clüver (2006, p.17), para quem as transposições intersemióticas são frequentemente 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 (*Op. Cit.*), 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.

Considerações Finais

Diferentes estratégias de tradução representam diferentes níveis de interferência do tradutor em um processo de reescritura. Haroldo de Campos (1981, p. 188) esclareceu que a "consciência transcriadora" se manifesta em diferentes graus, sendo perceptível que ele particularmente admirava os mais radicais. Talvez a atitude

10 Descartes é considerado por muitos o "pai" da matemática moderna.

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. As "homenagens" de Ezra Pound, procedimentos através dos quais o poeta transcriava a obra de outros poetas que admirava, 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 e Tarkovski Travelling são reescrituras que pegam pontos (trechos selecionados) das obras originais e os desprendem das páginas dos livros, inserindo-os no contexto do vídeo digital, guardando vínculos com as obras originais através de analogias. Esses videoartes se apresentam como interpretações, ou uma "avenida para interpretar", usando uma expressão de Claus Clüver (2006, p. 21), dos poemas originais, aos quais se referem. A questão da autonomia do tradutor no contexto midiático é levada ao extremo nos dois videoartes apresentados, 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 desses videoartes, como procuramos mostrar, dialoga diretamente com a questão da autoria, 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. (1993, p. 81)

Referências Bibliográficas

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.

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

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

CAMPOS, Haroldo de. **Ideograma: Lógica, poesia, linguagem.** São Paulo: Edusp, 2000.

_____. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

CLÜVER, Claus. **Inter textus, inter artes, inter media.** Revista Aletria, vol. 14, UFMG, 2006.

_____. **Interarts studies: an introduction.** Swedish Version, 1993.

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

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

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.

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.

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

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

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

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

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