

A TRADUÇÃO NA POESIA CONCRETA: ALGUMAS REFLEXÕES ¹

Elisa Gomes da Costa

Professora Associada

UFP

melisa@ufp.edu.pt

Elsa Simões

Professora Auxiliar

UFP

esimoes@ufp.edu.pt

Resumo

O objectivo do presente artigo é fazer uma análise breve das características da poesia concreta e sugerir algumas possibilidades de tradução de um poema do autor português António Aragão. Com este fim, as autoras farão uma reflexão teórica sobre as dificuldades inerentes ao processo de tradução poética e apresentarão uma explicação minuciosa das estratégias de tradução utilizadas na transposição do poema português para a língua inglesa.

Palavras-chave

poesia concreta, tradução, reflexão, dificuldades.

Abstract

It is the aim of the present article to briefly analyse the characteristics of concrete poetry and to suggest some translating possibilities for a poem by the Portuguese author António Aragão. For this purpose, the authors will undertake a theoretical reflection on the difficulties inherent to the process of poetry translation and provide a step-by-step explanation of the translatory strategies employed in the transposition of this Portuguese poem to the English language.

Key words

Concrete poetry, translation, reflection, difficulties.

1 Este artigo foi escrito no âmbito do projecto "CD-ROM da PO.EX: Poesia experimental portuguesa, cadernos e catálogos", realizado na Universidade Fernando Pessoa com o financiamento da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia (MCTES - Portugal), com a referência POCI/ELT/57686/2004.

One of the most difficult concepts about literary translation to convey to those who have never seriously attempted it (...) is that *how* one says something can be as important, sometimes more important, than what one says.
(Clifford E. Landers, 2001)

1. INTRODUÇÃO

A citação que figura em epígrafe neste artigo serve um duplo propósito. Apesar de não se referir especificamente à tradução de poesia, a citação (1) resume em poucas linhas a essência da poesia experimental, ou seja, a importância máxima atribuída ao 'como dizer' em detrimento, por vezes, daquilo que é dito; e (2) aponta claramente aquela que é, talvez, a dificuldade máxima na tradução literária, que consiste na tentativa da transposição *global* para uma outra língua do discurso a traduzir, sem se centrar apenas no conteúdo como único transmissor de significado, ao contrário do que acontece na maior parte dos outros tipos de tradução. Assim, está estabelecida a *forma* como questão crucial para os dois pólos organizadores do presente artigo: a poesia concreta e a tradução literária.

1.1. POESIA EXPERIMENTAL: ESTATUTO E QUESTÕES HISTÓRICAS

A poesia concreta, um fenómeno literário com expressão internacional, caracteriza-se pelo seu experimentalismo a nível formal, que corresponde a uma vontade de exprimir de uma nova forma – não só linguística – uma nova realidade histórica e social.

Haroldo de Campos define, de forma muito clara, aquilo que é um poema concreto e aquilo que o diferencia de um poema dito 'tradicional':

O poema concreto (...) é uma realidade em si, não um poema sobre... Como não está ligado à comunicação de conteúdos e usa a palavra (som, forma visual, cargas de conteúdo) como material de composição e não como veículo de interpretações do mundo objectivo, sua estrutura é o verdadeiro conteúdo. (1987: 77, itálicos nossos)

Esta identificação de dois níveis de transmissão de significado – que tradicionalmente ocupavam níveis hierárquicos diferenciados – concretiza-se, na prática, através de métodos tão diversos que o seu agrupamento simultâneo sob a designação abrangente 'poesia concreta' se torna difícil de explicar:

(...) Os poemas concretos revelam técnicas e métodos de composição muito diversos como o ilhamento ou a atomização do material verbal, a justaposição, a aglutinação, a interpenetração, a redistribuição, o recorte, etc (...) Esta diversidade de materiais utilizados (sinais de pontuação, letras, sílabas, palavras, traços, formas, cores...), assim como a variedade de instrumentos utilizados no processo de elaboração e a multiplicidade de suportes materiais dos poemas, aliadas à diversidade de técnicas, métodos, concepções e inclusive teorias que enformam esta prática poética, levam à designação de múltiplos tipos de poemas concretos como, 'type poems', 'typewriter poems', 'kinetic poems', 'tape recorder poems', 'fonetic poems', 'object poems', 'semiotic poems', 'code poems', 'popcrete poems', 'poster poems', 'permutational poems', 'emergent poems', 'logograms', 'collages', 'montages', etc. (Reis, 1998: 49-50).

Esta diversidade é prova visível da necessidade constante de experimentar, de dizer diferentemente, de recortar sempre de novas formas toda a matéria constitutiva daquilo que queremos exprimir – de tal modo que esse ‘recorte’ acaba por ser, ele mesmo, a mensagem a transmitir. As palavras despem-se, assim, do seu carácter utilitário de mero mensageiro de considerações maiores, e passam a ser elas (decompostas em todas as suas dimensões constitutivas) a razão verdadeira do poema.

Parafrazeando a citação anterior de Haroldo de Campos, o poema ‘é’ e já não se limita a ‘querer dizer’: as palavras já não se limitam a mediar o processo de significação e passam a ser significado, através também das suas dimensões visuais e fónicas. Assiste-se, assim, a uma *espectacularização* da palavra e dos seus suportes físicos, normalmente relegados para um segundo plano, numa vontade de mudança que acaba por definir a essência da própria poesia: ‘[S]em dúvida que a conquista de outras expressões, em vez de destruir a poesia, é afinal a sua maneira de caminhar no tempo, e é o seu contínuo e inesgotável poder de metamorfose que lhe confere VALLDADE e presença no mundo. (Aragão, 1979: 36)

A palavra é estabelecida como objecto artístico, ou seja, algo que deve ser fruído, e não apenas interrogado em busca daquilo que ela pode transmitir. O esvaziamento da palavra enquanto símbolo é explicado da seguinte forma por António Aragão:

Os símbolos esvaziam-se, tornam-se inoperantes. A primeira fase deste ocamento dá-se quando o símbolo se transforma em puro *senal* ou num *private symbolism*. Seja como for, o símbolo está em permanente desgaste. A sua maior ou menor resistência depende da carga de ambiguidade que armazena. Abandonando a imediatez semântica ou seja de conteúdo mais ou menos explícito, o símbolo, dantes exposto onticamente (estética tradicional), reverte-se para o campo dos sinais (estética actual), explodindo em pleno consumo. (...) Convém notar que esta fusão gestáltica da evidência dos sinais com a função do objecto e o seu desenho é necessariamente uma maneira generosa e exposta de linguagem. Sem dúvida de linguagem polivalente e ambígua, mas linguagem, sem dúvida, repetimos, que permite ao sinal uma pluralidade de dizeres em face das diversas circunstâncias, e não se confina a uma única posição rígida e inalterável como até aqui o símbolo teimosamente exigia e compartimentava. (idem: 53)

Trata-se, efectivamente, de uma poesia que só ‘é’ se for entendida na sua pluralidade, onde todas as dimensões sejam exploradas simultaneamente, onde os movimentos das formas de leitura tradicionais deixem de ser unívocos – como tão claramente expõe Melo e Castro:

Na Poesia Concreta, o fluxo sonoro é substituído por uma tensão plástica, espacial, portanto. Por isso um poema concreto não pode ser dito nem ouvido, mas sim visto e lido simultaneamente, de um tal modo que não se leia só, nem só se veja. Porque só lido, ele nada nos diz – pois os seus valores imagísticos não são directamente significativos nem descritivos. Por outro lado, se um poema é apenas visto, nada propõe, pois as suas formas são simples – até certo ponto elementares, e não se podem comparar com os valores plásticos, por exemplo, de um desenho ou de um quadro. É do equilíbrio imagístico-plástico que resulta a validade ou não validade do poema concreto. (idem: 97)

A questão que se nos coloca neste ponto pode ser formulada do seguinte modo: como poderemos então traduzir para uma outra língua um discurso que de modo tão exuberante celebra a palavra, as suas dimensões visuais e fónicas e os seus suportes físicos como forma de significar, em detrimento de um conteúdo semântico que lhe é convencionalmente atribuído? Não será este conteúdo semântico precisamente aquilo que se pretende prioritariamente preservar e transpor ao levar a cabo um processo de tradução? Para responder a esta questão, torna-se necessária uma breve incursão nos domínios teóricos da tradução literária e nas dificuldades que lhe são inerentes.

1.2. A TRADUÇÃO LITERÁRIA: BREVES CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

Qualquer tradutor (seja qual for o seu domínio de especialização) é confrontado por uma multiplicidade de opções ao realizar a sua tarefa. Um tradutor literário terá de ser um especialista em tomar decisões a muitos níveis. Estas escolhas e opções constituem-se como a base de uma interpretação, tão válida em si mesma – à luz das recentes teorias sobre tradução (cf Venuti 1992; 1995) como a do autor ou a dos outros leitores:

These attacks have undermined confidence in the author's interpretation of what s/he has written in favour of the multiplicity of readings by readers: the kingly or queenly author has been dethroned and replaced by a fragmented realm of individual readers (...). The work of literary translators implicitly and sometimes explicitly challenges the authority of the canon, the nationalism of culture and the 'death' of the author. (Bush, 1998: 127)

Como veremos, o poema que nos propomos traduzir neste artigo simboliza fielmente esta concepção de tradução literária como um processo de interpretação fragmentado pelos seus múltiplos leitores, chamando a atenção para o carácter colaborativo que é exigido ao leitor como co-autor na construção de sentido. Esta reflexão sobre o estatuto desta poesia parece ser uma metáfora feliz para o processo de tradução que aqui levamos a cabo, já que acentua explicitamente a participação de quem lê (e, concomitantemente, de quem traduz) em todo o processo de criação poética. O poema, tomado em consideração com os seus elementos paratextuais (que analisaremos posteriormente), institui-se como um metatexto, que reflecte criticamente sobre o seu próprio estatuto discursivo e que encerra em si questões profundas sobre aquilo que entendemos como literatura e, conseqüentemente, de forma implícita, sobre aquilo que constitui um exercício de tradução literária.

1.2.1. A TRADUÇÃO DE POESIA

A tradução de poesia corresponde, sem dúvida, a um caso especial dentro do âmbito da tradução literária, devido às características muito específicas do texto a transpor: a linguagem poética é, talvez, a que mais se distancia da linguagem quotidiana e que, assim, obriga a um esforço interpretativo suplementar (Connolly, 1998: 170-171). A própria possibilidade de tradução de poesia é questionada por vários académicos, apesar de ter vindo a ser concretizada na sua forma prática e aceite como tal desde tempos imemoriais:

The view that it is impossible to translate poetry recognizes that it is impossible to account for all the factors involved and to convey all the features of the original in a language and form acceptable to the target language culture and tradition. However, from this sobering acceptance of the difficulty involved and of the enor-

mity of the task comes a search for strategies whereby as much as possible of the original poetry may be saved in the translation. (idem: 171)

Para além da questão da dificuldade inerente à descodificação / interpretação do texto de partida, uma das dificuldades associadas a esta tarefa prende-se com restrições associadas à forma de apresentação do resultado final: normalmente, quando se traduz um poema, espera-se que a sua tradução resulte num outro poema que funcione por direito próprio na língua de chegada, o que obriga a evidentes constrangimentos formais e que se prendem, principalmente, com questões de equivalência que se colocam a vários níveis (Lambert, 1998: 132).

1.2.2. A TRADUÇÃO NA POESIA CONCRETA: EXPERIÊNCIAS E ENSAIOS

Os constrangimentos formais exigidos pela tradução de poesia são, evidentemente, mais severos ainda quando se trata de poesia concreta. Para além da manutenção do esquema métrico e rimático que seriam exigíveis na tradução de um poema 'normal', neste caso particular temos igualmente de ter em conta os efeitos visuais deliberadamente plasmados na própria página – que são, talvez, os maiores veículos transmissores de significado - e sugerir modos de transposição que tentem reproduzi-los de forma válida.

1.2.3. POESIA ENCONTRADA, DE ANTÓNIO ARAGÃO

O nosso objecto de análise, no presente caso, é constituído por um dos poemas de *Poesia Encontrada*, da autoria do poeta António Aragão, que reproduzimos na página a seguir.

No caso dos poemas de *Poesia Encontrada*, existem duas concretizações de uma abordagem específica a uma mesma forma de fazer poesia: a montagem de excertos retirados de jornais. Aragão exemplifica, nos seus dois poemas, duas formas de extrair leituras inesperadas a partir de pedaços do quotidiano. A articulação entre as parcelas e a própria orientação da leitura (necessariamente não-linear) exige colaboração por parte de quem lê. Assim, surge a hipótese de construção de múltiplos outros poemas, de acordo com as muitas possibilidades combinatórias que se vão revelando progressivamente e de acordo, igualmente, com o estado de espírito do leitor.

Nas palavras do autor, 'embora se possa encontrar poesia seja onde for, esta que agora mostramos (...) foi encontrada desprevenidamente no que lemos todos os dias' (Aragão, 1964: 37). Esta poesia reflecte o carácter diário e transitório das vivências quotidianas, onde o aspecto accidental é deliberadamente acentuado, marcando assim a imprevisibilidade das combinações semânticas e até visuais – como se de um jornal real se tratasse e, tal como nele, sugerisse leituras várias, reinventadas pela imaginação e capricho individuais. Trata-se de uma estratégia de desafio à capacidade de auto-reflexão do leitor relativamente a um processo do quotidiano, incitando a uma re-leitura dos actos 'normais', vendo neles possibilidades insuspeitadas de criação (também) poética. Como Aragão afirma, 'é uma poesia que, tirada do dia a dia de todos os dias, achega-se ao viver ajustado do tempo e das suas modificações accidentais, descobre-se no imprevisto dos olhos e reinventa-se no sítio exacto da imaginação' (idem).

Para os dias fáceis rapidamente
que outros não poderão ser **PAGANDO** origem e futuro
Desenvolvendo até ao extremo o futuro

ABSOLUTAMENTE CERTO extremamente evoluído
continua a funcionar perfeitamente dum óptimo **FLAGELO**

E **falam do novo** morto o presente nas melhores condições

COM CINCO MINUTOS Todos protegidos

ACTUALMENTE todos de aço **PARA O DIABO NO MESMO**

DIFERENTES de segurança. todos de aço contra choques impermeáveis, e insensíveis

COM PODER DE **QUE EXPLORA** **BARCO HOJE**
que lhes assegura

não falam não escrevem não respondem **MAIS A CRISE** televisonada directamente

REVELA-SE EM **DIZER** no mundo.

PROBLEMAS E famílias que descreem sorriem **ROSA**
ORAMENTOS com campos magnéticos **esta** **A MANHA**

Uma vida que se pode dizer longa é imposta quotidianamente a pressões diferentes **O** inicia automática

na forma e cor **E FOGO** na formidável mão-de-obra **DI O NOVO DIRECTOR**
DA HISTÓRIA DE MACHIM Na próxima 6.ª-feira:

E pretende universalmente **AM**
alimentos do próximo dia **parido**
ser obrigado a **ACTOS**

por acções que nós respondemos **AM**
nao apenas por **URGÊNCIA** mais importante
MAS que seguirá ainda do que as pe
fala uma **política** com armas **ripécias** em favor da

PARA MEXER **CRIAÇÃO** pessoas e **CORES**

Quando **PRECISA** **OR** de **IGNORA O MEDO**
UNÂNIME não aceita **DALMAIOR**
QUANDO se avia **fala** **agora** **AVISO**
DO PRÓXIMO MES DE todos os dias de **DE AÇO**

TODAS AS COISAS

Também Adam Saroyan, adoptando a perspectiva de McLuhan, que nos diz que o meio é a mensagem (1968: 57-58) afirma que a nova poesia é mais para ser vista: ‘.new poetry isn’t going to be poetry for reading. It’s going to be for looking at’. É este processo que se traduz numa nova forma de olhar que tentamos descrever nas sugestões de leitura abaixo descritas.

1.2.3.1. LEITURA LINEAR OU SEQUENCIAL?

Tal como na leitura de um jornal, também neste poema nos deparamos com percursos de leitura plurais – o que nos obriga também a opções decisivas logo no início do processo de tradução. Temos, por um lado, a possibilidade de uma abordagem linear, que consistiria numa leitura ‘corrida’ de todos os conteúdos, sem fazer apelo a uma subjectividade que nos conduzisse a uma selecção de preferências temáticas. Este processo de linearidade não corresponde, naturalmente, ao processo normal, onde os critérios de preferência pessoal marcam, habitualmente, o ritmo e a progressão da(s) leitura(s). Por outro lado, há a possibilidade de isolar palavras ou pequenos núcleos de significado, seleccionados de forma (mais ou menos) aleatória, numa leitura orientada pelas imposições das normas sintácticas da língua. Uma outra forma de leitura possível relegaria para um segundo plano as regras da sintaxe e seria regulada pelos diferentes tamanhos e tipos de letra que se encontram no poema.

O próprio autor sugere, a título de exemplo, um percurso de leitura deste texto, salvaguardando a possibilidade – e a deseabilidade – de muitos outros, que poderão variar quase até ao infinito conforme se forem alterando os sentidos e as combinatórias de cada leitura individual. É a seguinte a proposta do autor:

para os dias de origem e futuro
para o barco de hoje em cinco minutos
para o que entra em casa
extremo de condições
e crise
para o início no mesmo barco da manhã
tudo protegido
tudo de poder
tudo escrito
REVELA-SE EM O AMOR TODAS AS COISAS
para a forma
e cor
e nácar
e fogo
para os que descreem e sorriem
pro lemas
e
oramentos
para o que se impõe formidável de mão-de-obra
e inventa uma próxima 6ª feira
e pretende quotidianamente
respostas
e de olhos postos
mexe alimento no mês de todos os dias
REVELA-SE EM O AMOR TODAS AS COISAS
para o que diz : hoje é gravemente
e fala de novo com outro poder
e pretende
para o mas que seguirá à fala
e se favorece aceite de criação
para os actos unânimes dum história longa
automática e segura
televisionada directamente
REVELA-SE EM O AMOR TODAS AS COISAS

1.2.3.2. O PROCESSO DE TRADUÇÃO

O pressuposto orientador do nosso trabalho fundamenta-se no facto de, não sendo possível realizar uma leitura 'a direito' desta poesia, também a sua tradução não corresponderá a um processo simples e linear, onde frase se sucede a frase, compondo um todo coeso. Assim, numa primeira etapa, foi necessário proceder a uma leitura individual, que aqui é apresentada como uma proposta, que não exclui a possibilidade de outras leituras / traduções. Esta nossa leitura corresponde a uma tentativa de fixação do texto, sem a qual não nos seria possível abordar o processo de tradução (pelo menos na forma mais convencional de pensar poesia!)

1.2.3.3. UMA PRIMEIRA LEITURA

Como vimos, os poemas concretos têm um forte impacto visual – que se assemelha por vezes à força visual característica dos outdoors publicitários que povoam a nossa vida urbana e que contêm em si exortações a algum tipo de acção, concentradas na força de palavras-chave cuidadosamente escolhidas. Segundo Max Bense, 'concrete texts are often closely related to poster texts, due to their reliance upon typography and visual effects (...) The central sign, often a word, takes on polemical or proclaiming function.' (1968: 73).

Neste caso, a mancha gráfica do poema assemelha-se, como já vimos, a um 'concentrado' de recortes de jornais, onde notícias várias, com os seus diferentes tipos de letras, surgem amalgamadas, aparentemente de acordo com uma qualquer fantasia individual. Esta intervenção da subjectividade, de quem procedeu à aglutinação, torna-se óbvia e evidente em cortes, acrescentos e comentários que se assemelham a apontamentos ou correcções a lápis sobre o texto impresso, assumindo assim a forma de uma revisão tipográfica. Esta intervenção, por vezes, implica alterações de sentido profundas em relação ao texto original. Isto acontece através da mutilação de palavras ('descrêem' / 'crêem'; 'insensíveis' / 'sensíveis'), resultando no significado oposto.

No caso de outras ocorrências do lápis do revisor, há lugar a uma intervenção de cariz mais provocatório, onde novos e inesperados vocábulos são criados, a partir dos já existentes. É o caso de 'obrigado' / 'gado'; 'aromas' (?) / 'armas'; 'criação' / 'criadação'; 'importante' / 'instante'. Em algumas situações, o revisor arroga-se o papel de co-autor, de forma explícita, acrescentando ele próprio a palavra que a sua leitura individual lhe sugere. Está neste caso o 'se ama', acrescentado de forma a surgir no fim, no início ou no meio de frases já existentes e com múltiplos sentidos de leitura, potenciados por este acréscimo, que enriquece os sentidos suscitados pela leitura. Uma outra situação surge com o acrescento de mais um elo na cadeia sintagmática, na frase 'na forma e cor e nácar e fogo', onde a intervenção é levada a cabo, também a nível fónico, devido à repetição do elemento 'e'.

Neste momento, colocam-se questões práticas ao tradutor, especialmente a nível da representação gráfica do material traduzido – à semelhança do que acontece ao próprio artista criador, o que podemos encontrar nas palavras de Mary Ellen Solt (1968, p. 61):

But no matter how enthusiastic the poet may allow himself to become about the potential for positive influence in the world of the new visual poem, when he gets down to practicalities, he is confronted with certain problem inherent in his materials. If he is going to find poetry in the visual dimensions of words, he must learn

to handle them typographically. (Solt, M. E. (ed) 1968, *Concrete Poetry: A World View*, Bloomington, London: Indiana University Press, p. 61)

Num texto complexo e com múltiplos sentidos de leitura como é este, o ponto crucial é saber por onde iniciar a tradução: o que deverá ser traduzido em primeiro lugar? Vários critérios seriam possíveis para apoiar uma qualquer decisão neste sentido. A nossa abordagem decidiu respeitar o processo de leitura de jornais quotidiano, que nos parece estar subjacente ao próprio processo de criação do poema. Num jornal, o que condiciona, numa primeira fase, a nossa leitura e selecção é a existência de títulos em caixa alta, que nos chamam a atenção, orientam e condicionam o próprio processo de leitura. Assim, a nossa abordagem à tradução centrar-se-á, num primeiro momento, na transposição linguística dos grandes caracteres que se destacam no corpo do poema, à semelhança de parangonas em páginas de jornal:

REVEAL(S) IN

LO

VE

ALL THINGS

Nesta primeira etapa, foi já necessário proceder a várias intervenções sobre o texto de partida, de forma a respeitar os sentidos de leitura já aí presentes. Assim, tentámos respeitar a disposição gráfica original, intervindo a nível gramatical sobre a forma verbal de 'reveal'. O acrescento do 's' opcional permite a tripla leitura: 'Love reveals all things' ou 'Love reveals / is revealed (in) all things', mas também 'All things reveal / are revealed (in) love.' A sintaxe truncada é deliberada e intencional e permite ao leitor suprir as preposições em falta, criando assim novos sentidos.

1.2.3.4. AS FASES POSTERIORES DA TRADUÇÃO:

A nossa decisão inicial de leitura parece corresponder à decisão subjacente ao poema proposto pelo autor, onde a proto-frase em caixa alta funciona como refrão ou leit-motiv que pontua ritmicamente todos os nódulos de significação discursivos. Assim, pareceu-nos essencial tornar esta frase especialmente polivalente - tal como foi demonstrado no ponto anterior - de forma a que se pudesse adequar aos vários conteúdos desenvolvidos no poema.

Nas fases seguintes da tradução, propomo-nos seguir o percurso de leitura apontado pelo autor, pois neste são já tidas em conta as intervenções do 'lápiz azul' da voz narrativa sobre o texto composto por recortes do real e que o adaptam às necessidades do poema. Estas correcções manuscritas constituem uma explicitação a nível visual de todo um processo de composição - mas também de tradução (que envolve experimentação, rasura, correcção), que se encontra subjacente a qualquer produto final, aparentemente definitivo e perfeito.

leitura, o poema constitui-se como um acumular de exemplos do quotidiano, num desfiar de breves alusões a situações de todos nós conhecidas (os transportes diários, o preparar de refeições, os discursos inflamados dos políticos, o desdém e a descrença de quem já muito viu, os padrões e as suas medidas laborais, a realidade mediada pela televisão), e que ilustram as vivências diárias – e em todas elas o amor é revelado, e nelas se revela o amor, como repetidamente nos diz o refrão.

Depois de estabelecida esta leitura, foi necessário intervir de forma visível em alguns momentos, principalmente a dois níveis: (1) sintáctico, especialmente a nível do refrão, onde nos pareceu adequada a permutação dos elementos constitutivos da frase de modo a reforçar o ritmo ternário do poema e (2) lexical e semântico, já que algumas palavras tiveram de ser acrescentadas de forma a, por vezes, retirar ambiguidades excessivas; ou para encontrar expressões que funcionassem de forma equivalente em português e inglês.

Apesar destas intervenções, optámos, sempre que possível, por manter uma grande proximidade relativamente ao texto original, de forma a não tornar a nossa mediação excessivamente visível e a deixar em aberto as possibilidades de leitura quase ilimitadas previstas pelo próprio texto.

1.3. OUTRAS REINVENÇÕES, RESCRITAS E ADAPTAÇÕES DE POESIA ENCONTRADA E CONCLUSÕES

Em jeito de conclusão sobre esta experiência de tradução, pareceu-nos igualmente pertinente fazer referência neste artigo a outros trabalhos sobre este poema levados a cabo pelo CETIC¹, na medida em que envolvem também dimensões de tradução (entendida num sentido mais lato), mas que acabam por ser complementares do exercício que levamos a cabo neste artigo. Neste trabalho (disponível em <http://po-ex.net>, 'Versões'), a estrutura formal do poema é reproduzida, mas o seu texto é constantemente actualizado com recurso a material proveniente de vários jornais online (nacionais e internacionais), originando assim vários poemas em constante alteração e que reflectem a contemporaneidade dos conteúdos mediáticos.

Há, evidentemente, algumas diferenças conceptuais entre os dois tipos de exercício. Em primeiro lugar, o trabalho a que se refere o presente artigo tem como objecto uma tradução clássica ou *interlinguística*, onde se procura chegar a um efeito de equivalência entre dois sistemas linguísticos diferentes (neste caso, o português e o inglês), ambos plasmados nos suportes tradicionais do texto escrito. O trabalho com os jornais online desenvolvido pelo CETIC poderá ser entendido como uma forma complexa de tradução intersemiótica, onde texto apenas escrito é transposto para texto/imagem, com um efeito de mutação constante e acelerada que lhe é permitido pelo suporte informático onde é disponibilizado.

¹ CETIC: Centro de Estudos de Texto, Imagem e Ciberliteratura, actualmente integrado no CMLH - Grupo de Estudos Culturais, Mediáticos, da Linguagem e Hipermedia do CECLICO - Centro de Estudos Culturais, da Linguagem e do Comportamento da Universidade Fernando Pessoa.

Por outro lado, o nosso trabalho de tradução dependeu de uma premissa-base, que é essencial à tradução literária: a necessidade de fixação de um texto de partida, ou seja, de delimitação de um corpus consensualmente definido como literário, sobre o qual pudéssemos trabalhar linguisticamente para encontrar um texto de estatuto equivalente na língua de chegada. O trabalho informático sobre este mesmo poema por parte do CETIC baseou-se no carácter aleatório das combinações possíveis que está na base da própria génese do poema, tal como enunciado pelo seu autor, assim como na constante actualização dos conteúdos com recursos a acontecimentos do imediato – uma actualização constante, delirante mesmo, na vertigem do seu imediatismo mediático. O poema torna-se assim vivo e presente, sempre actual mas já ultrapassado no momento em que a leitura se concretiza, simultaneamente *presente* e *passado*, 'today's news' e 'old news'. Este exercício celebra a pluralidade e as possibilidades múltiplas de leitura, enquanto o nosso exercício celebra a fixação de um desses momentos, tão belo e tão válido como qualquer um dos outros que nele se possam discernir. Ou seja, através destas duas formas, as funções últimas do poema – fixação de um momento de leitura mas também abertura quase infinita do leque de leituras possíveis – são concretizadas, oferecendo uma nova vida a um poema que nos fala sobre a sua própria criação, expondo à observação de quem lê uma inusitada coexistência *do lado do avesso* com o *lado do direito* nesta complexa tessitura textual.

BIBLIOGRAFIA

- ARAGÃO, A. e Hélder, H. (orgs.) (1964). *Poesia Experimental: 1º caderno antológico*. Lisboa, Edições de Autor.
- ARAGÃO, A. (1976). 'António Aragão: Texto', in A. Hatherly e E.M. de Melo e Castro, *PO.EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*. Lisboa, Morais Editores, pp. 35-36.
- ARAGÃO, A. (1976). 'António Aragão: Intervenção e Movimento', in A. Hatherly e E.M. de Melo e Castro, *PO.EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*. Lisboa, Morais Editores, pp. 51-56.
- BAKER, M. (1998). (ed). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London, Routledge.
- BENSE, M. (1968). 'Concrete Poetry', in M.E. Solt (ed). *Concrete Poetry: a World View*. Bloomington, London, Indiana University Press.
- BUSH, P. (1998). 'Literary Translation: Practices', in M. Baker (1998). (ed) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London, Routledge, pp. 127-130.
- CAMPOS, H. (1987). *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo, Editora Brasiliense.
- CONNOLLY, D. (1998). 'Poetry Translation', in M. Baker (ed) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge, pp. 170-176.
- HATHERLY, H. e E.M. de Melo e Castro (1981). *PO.EX: Texto Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*. Lisboa, Morais Editores.
- LAMBERT, J. (1998). 'Literary Translation: Research issues', in M. Baker (1998). (ed) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London, Routledge, pp. 130-133.
- LANDERS, C. E. (2001). *Literary Translation: a practical guide*. Clevedon, Multilingual Matters.
- MELO E CASTRO, E.M. (1976). 'E.M. de Melo e Castro: Texto lido na Feira do Livro/1962', in A. Hatherly e E. M. de Melo e Castro, *PO.EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Morais Editores, pp. 95-101.
- REIS, P. (1998). *Poesia Concreta: Uma Prática Intersemiótica*. Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa.

SOLT, M.E. (1968). 'A World Look at Concrete Poetry', in M.E. Solt (ed). *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington, London, Indiana University Press.

SOLT, M. E. (ed) (1968). *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington, London, Indiana University Press.

VENUTI, L. (ed) (1992). *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London and New York, Routledge.

VENUTI, L. (1995). *The Translator's Invisibility*. London and New York, Routledge.