

**ERNESTO NA
TORRE DE BABEL**

ERNESTO NA TORRE DE BABEL

**ERNESTO MANUEL DE MELO E CASTRO
RODRIGO BRAVO
ANTONIO VICENTE SERAPHIM PIETROFORTE**

ERNESTO NA TORRE DE BABEL

Diagramação e Capa
Arthur Cesar Matuck Ponte
Ivan Henrique Matuck Ponte

Imagem de Capa
Torre de babel - de Pieter Bruegel, the elder

Conselho Editorial
Antonio Vicente Seraphim Pietroforte
Gustavo Bernardo Krause
Moacir Amâncio

1ª edição: junho de 2016

©

ANNABLUME LITERÁRIA é uma publicação da
Annablume Editora
Rua Dr. Virgílio de Carvalho Pinto, 554 . Pinheiros
05415-020 . São Paulo . SP . Brasil
Tele vendas: (11) 3539-0225 – Tel.: (11) 3539-0226
www.annablume.com.br

... uma crítica, seja ela qual for, não se agradece. Mas o interesse espontâneo e inteligente pelo nosso trabalho poético, tem que ser correspondido com o agradecimento igualmente sincero! E quando o interesse desinteressado e não institucional, se manifesta com a competência científica e a originalidade criativa, como é o caso dos estudos e traduções para várias línguas, acompanhadas das respectivas justificações teóricas, que se encontram nesta Babel de papel, então o agradecimento transforma-se, primeiro em espanto e depois em admiração! Porque é um privilégio raro para um autor ainda vivo, ver as suas obras tão superlativamente estudadas sob o ponto de vista crítico e assim lidas e entendidas como objetos de prazer e cultura!

Mas a leitura destes ensaios e traduções científico-inventivas de vários poemas meus, coloca-me numa posição ambígua ao escrever este texto, por ser ao mesmo tempo autor e leitor dos meus próprios poemas, alguns já antigos e quase esquecidos, mas agora revitalizados e apresentados numa perspectiva de plena contemporaneidade pelo trabalho de António Vicente Seraphim Pietroforte e Rodrigo Bravo, na construção deste livro único em imaginação e dedicação amorosa pela Poesia!

E.M. de Melo e Castro
São Paulo, Setembro, 2015

Cifra na Po.Ex de Melo e Castro

ANTONIO VICENTE PIETROFORTE

Conheci Ernesto Manuel de Melo Castro na virada do século XX para o XXI; nessa época, ele exercia o cargo de Professor Visitante na Universidade de São Paulo, na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Quando o conheci pessoalmente, fui assistir a uma palestra sua sobre poesia e fractais. Nascido em 1932, seria de esperar que Ernesto evocasse o passado, uma vez que, historicamente, a poesia experimental portuguesa surge por volta de 1960. Quando começou a palestra, Ernesto se tornaria um homem do futuro: infopoesia, poesia feita por computador, poesia fractal, poéticas do ciborgue. No futuro, se as máquinas ganharem consciência, certamente terão em Ernesto um predecessor; Ernesto é o Homero dos ciborgues.

Rodrigo Bravo foi meu aluno de Linguística em 2013. No universo da ficção científica, se Ernesto pode ser o pai dos ciborgues – quem animará os homens máquina por meio da poesia –, Rodrigo me lembra o Cifra, membro dos

Novos Mutantes. No mundo possível da Marvel Comics, os mutantes são a próxima etapa da evolução humana; mutações genéticas geram seres superpoderosos, como Professor X, Wolverine, Magneto, etc. O Cifra é um mutante adolescente, que faz parte de um grupo de mutantes também adolescentes; seu superpoder, contudo, é desvalorizado; ao invés de lançar chamas, evocar seres de outras dimensões, voar na velocidade dos mísseis, como fazem seus companheiros, Cifra consegue aprender línguas conhecendo apenas alguns vocábulos de cada uma delas. Talvez o único super-herói da área de Letras, Cifra teve vida curta no universo das HQs. Na verdade, Cifra decodificava sistemas com facilidade; como as línguas podem ser definidas como sistemas de signos – Cifra foi um super-herói saussuriano –, ele decodificava quaisquer línguas. Rodrigo é parecido com Cifra, isso se evidencia com facilidade ao longo deste livro.

Entre as duas gerações, tive a sorte de os colocar em contato. Estudo a poesia experimental faz alguns anos; fiz minha livre docência, em 2010, sobre o discurso da poesia concreta brasileira e fiz meu pós-doutorado em Portugal, em 2013, sobre a poesia experimental portuguesa, trabalho cuja presença de Melo e Castro foi indispensável – sem suas ajudas, não teria conseguido, sequer, começar o trabalho –. Estudioso da poesia de Melo e Castro, consegui, juntamente com Rodrigo, selecionar 18 poemas, que seriam traduzidos nas muitas línguas dominadas por ele. Dessa ponte construída entre meus dois amigos, surgiu o projeto Ernesto na Torre de Babel: traduzir a poesia de

Melo de Castro para o inglês, francês, holandês, japonês e grego clássico.

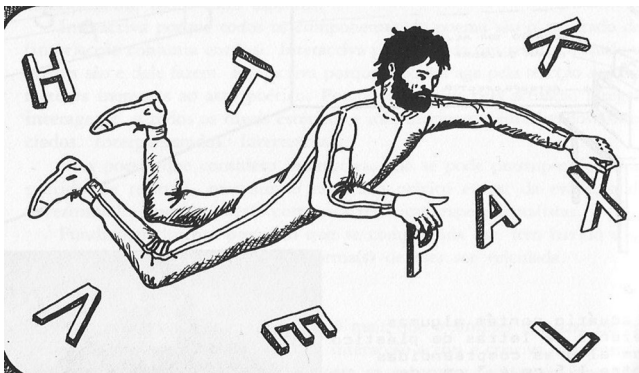
Nosso primeiro passo foi a seleção dos poemas. Dentro de uma obra vastíssima, pois são mais de 20 livros de poesia, orientei-me por uma tipologia elaborada durante a livre docência, por meio da qual, em uma abordagem semiótica, é possível propor quatro regimes básicos de engenharia poética. O modelo e sua aplicação na poética de Melo e Castro estão expostos no texto que introduz o livro, “Ernesto em trânsito pela Noosfera”. Em seguida, em função da tipologia proposta, os poemas e suas traduções são apresentados em quatro capítulos; por fim, no texto “Erigindo Babel”, Rodrigo justifica suas escolhas, analisando os processos semióticos que nortearam suas traduções. Trata-se, sem dúvida, de um livro de semiótica aplicada à teoria da tradução; antes de tudo, porém, trata-se de um livro de poesia, no qual se pretende valorizar um dos maiores poetas da língua portuguesa.

Enquanto mediador, só me resta apresentar aos caros leitores o resultado do feliz encontro de um mutante com um homem do futuro.

Ernesto em trânsito pela noosfera

ANTONIO VICENTE PIETROFORTE

Quando penso em Melo e Castro nas Letras, sempre me vem à mente outro poeta português, seu amigo e parceiro da poesia experimental, o Fernando Aguiar. Membro da segunda geração da Po.Ex., Fernando Aguiar, autor de mais de 200 performances poéticas, inclui entre elas um projeto ainda não realizado, o poema *IMPONDER(H)ABILIDADE*, projeto para simulador de anti-gravidade ou performance a realizar na Lua:



Como ilustra bem o desenho, que acompanha o roteiro da performance (Aguiar e Pestana, 1985: 172) o poeta, em uma câmara anti-gravidade, flutua imerso em letras feitas de madeira, de vários tipos, cores e tamanhos, enquanto forma poemas com elas. O poeta entre letras aparece em outras performances de Fernando Aguiar; ele surge fotografado no mesmo rito em muitos de seus poemas visuais. Em várias de suas colagens, outras personagens agem do mesmo modo, selecionando letras; essas relações com o Letrismo, presentes na Po.Ex de modo geral, é enfatizada por Fernando Aguiar. Quem flutua no desenho se parece com ele, contudo, talvez pela barba, mas antes pela atitude diante da língua, o astronauta me lembra o Melo e Castro quando jovem, ainda de barba negra.

Poesia e metalinguagem

Não se pretende analisar o Letrismo e suas inserções enquanto movimento estético na história das artes e da literatura, muito menos aprofundar as relações já tecidas por Ana Hatherly (Hatherly, 1983) entre os letristas modernos e pós-modernos e as concepções simbólico-religiosas dadas aos muitos alfabetos na idade média e na antiguidade. Todavia, em Fernando Aguiar, além de todas as conotações propriamente letristas, parece que sua atitude assume tematizações metalinguísticas. Não se trata apenas de falar da linguagem por meio da linguagem quando se faz poesia ao escolher letras para formar poemas, mas, na obra

de Fernando Aguiar, de justificar determinadas teorias da linguagem.

Ao flagrar o poema no momento mítico de sua produção, o poeta flutua entre símbolos gráficos simulando a busca da significação; o astronauta flutua no espaço preenchido pelas letras assim como o poeta penetra na Noosfera. Noonauta, o poeta explora os sistemas linguísticos e semióticos em seus eixos de seleção e combinação – em termos de Roman Jakobson, o poeta projeta o eixo da seleção no eixo da combinação ao realizar as linguagens em sua função poética–.

No Curso de linguística geral (Saussure, 1969), Ferdinand de Saussure, considerado um dos fundadores da linguística moderna, define as línguas como sistemas de signos; nesses sistemas, ele determina relações associativas, nas quais os signos se definem uns em função dos outros, também chamadas paradigmáticas, e relações sintagmáticas, responsáveis pelas combinações entre eles. Desse ponto de vista, quaisquer enunciados verbais são o resultado da articulação entre esses dois eixos de relações linguísticas; os enunciados resultam de escolhas, de seleções de signos no eixo paradigmático, combinados por meio de coerções sintagmáticas.

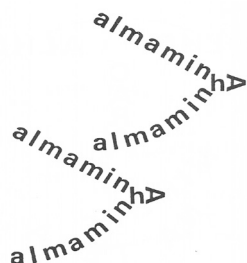
Segundo Jakobson, “a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (Jakobson, s.d.: 130). Entretanto, quais os alcances da afirmação de Jakobson? É possível pensar em, pelo menos, dois: (1) um modo possível de compreender a poesia, baseado antes na linguagem que na subjetividade do poeta;

(2) definir a poética como a principal função da linguagem, justamente aquela que permite entender sua imanência, ou seja, a linguagem não como reflexo dos sentidos das coisas do mundo, mas como construção semiótica, que se projeta sobre o mundo, dotando-o de sentidos.

Quando define as relações paradigmáticas, Saussure, valendo-se da palavra “ensinamento”, mostra como ela se relaciona com outras palavras que compartilham os mesmos morfemas, seja o radical, como “ensinar”, “ensino”, seja o sufixo, como “armamento”, mas também aponta relações paradigmáticas tecidas por meio do significado, como “aprendizagem”, ou do significante, como “lento”. No primeiro caso, há relações estabelecidas por meio do sistema morfológico; no segundo caso, trata-se de relações sinonímicas, antônimas, analógicas, metafóricas, enfim, de relações semânticas; no terceiro caso, há rimas, aliterações, assonâncias, enfim, relações fonológicas.

Todas essas relações se definem em um sistema linguístico verbal específico, no qual a própria língua em que o poema se realiza é definida; quando no poema tais relações são explicitadas, explicitam-se os sistemas linguísticos que as tornam possíveis. O poema e as demais artes, antes de falarem das ilusões referências da linguagem, falam antes de si mesmos e das semioses que garantem suas formas.

Este é o poema visual Almaminha, de Melo e Castro:



Na semiótica verbal, o substantivo “maminha” ressoa no sintagma “alma minha”, que cita, explicitamente, o primeiro verso do célebre soneto de Camões “Alma minha gentil que te partiste”; a mesma locução, agora no caligrama, desenha dois seios, as duas maminhas. Flutuando na Noosfera, Ernesto age como letrista, se no desenho de IMPONDER(H) ABILIDADE o noonauta escreve PAX, em Almaminha ele coloca os As e os mamilos. Estas são apenas algumas das equivalências do eixo da seleção projetadas no eixo da combinação que se realiza no poema; toda significação gerada por Almaminha deriva dessas ou nessas relações semióticas, inclusive as subjetividades e seus efeitos de sentido. O poema está antes na linguagem – na Noosfera – que no poeta.

Entre os significados que se pretende atribuir a Noosfera, um deles, o mais evidente, coincide com o conceito de sistema semiótico; em outras palavras, a Noosfera seria um sistema de signos. No caso do poema de Melo e Castro, o poema se faz na Noosfera da língua portuguesa, um sistema específico de signos verbais; mas por ser poema visual, ele se faz também em signos visuais – as letras e os

caligramas –, expandindo o conceito de Noosfera para a significação em sentido lato, abrangendo todos os sistemas de signos e suas possíveis articulações. Contudo, ao interpretar *IMPONDER(H)ABILIDADE* e os demais poemas semelhantes de Fernando Aguiar como metáforas do que se pretende dizer, a Noosfera não seria propriamente a significação enquanto semiose, mas uma dimensão conceitual onde isso se faz.

O sujeito e a subjetividade

Noonauta, o poeta não é apenas antena a captar passivamente os eflúvios de uma suposta inspiração, que vem não se sabe de onde, mas assume papel ativo em meio à significação. Desse ponto de vista, não há lugar para poetas patéticos, patético como aquele que sente de modo passivo, mas para poetas engenheiros, novos sujeitos para uma nova poesia.

Segundo Melo e Castro, além dos quatro modos de subjetividade propostos por Fernando Pessoa, mais dois novos sujeitos devem ser considerados na poesia contemporânea:

Fernando Pessoa falou mesmo em quatro graus da poesia lírica, que podem ser assim esquematizados: no 1º grau o eu do poeta exprime-se diretamente e confunde-se com o enunciador no tratamento de temas da sua própria expressividade; no 2º grau o eu manifesta-se auto-reflexivamente acerca de si próprio e do mundo em que se encontra, podendo até ser irônico ou crítico; no 3º grau o poeta fala de outros eus e de outros assuntos, manifestando um distanciamento do seu eu em relação a eles – é o grau da poesia referencial, épica ou

social; no 4º grau o poeta cria outros eus que são os eus enunciadores e se manifestam diferentemente de si, nos textos que ele próprio cria: é o grau da heteronímia e da poesia dramática. Este é o grau em que Fernando Pessoa se colocaria.

Mas desde o tempo de Pessoa algumas coisas novas ocorreram que me levam a completar estes quatro graus com mais dois, seguindo o mesmo critério crítico que penso estar inteiramente correto. Assim no 5º grau o eu do poeta faz aparecer o eu do texto como entidade autónoma. Estamos agora no nível metalinguístico da metapoesia, ou da poesia da poesia que tanto predominou nos anos 50 e 60; o 6º grau é o da infopoesia, agora com utilização simultânea de signos verbais e não verbais para, através de instrumentos informáticos, criar estruturas poemáticas de alta complexidade visual, complexidade essa que também se manifesta simultaneamente no nível semântico.

(Melo e Castro, 1998: 9-10)

A práxis da subjetividade de Fernando Pessoa e Ernesto de Melo e Castro leva a crer que o papel do sujeito diante da poesia, como é comumente aceito e reconhecido, não passaria de seu estágio mais simples em relação à complexidade alcançável por meio dele. O eu-lírico, termo frequente quando o tema é poesia, além de frágil e impreciso para quaisquer análises literárias, abrange apenas estágios infantis tanto da psicologia humana quanto do engenho e da arte.

A imanência da linguagem

Retomando o segundo alcance atribuído à função poética de Jakobson, afirma-se que ela revelaria a imanência da

linguagem. Uma das ideias a propósito da significação, aceita sem muitas reflexões, diz respeito a considerar as funções referências das linguagens humanas com suas principais funções semióticas. Desse ponto de vista, a significação seria um reflexo das coisas e fatos do mundo; as línguas naturais e as demais linguagens humanas seriam reflexos do mundo e de supostas realidades. Todavia, é possível contrariar essa concepção e definir a linguagem do ponto de vista que muitos teóricos costumam chamar imanente, entre eles, Louis Hjelmslev, quem, em seus *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, inicia assim as argumentações:

A linguagem – a fala humana – é uma inesgotável riqueza de múltiplos valores. A linguagem é inseparável do homem e segue-o em todos os seus atos. A linguagem é o instrumento graças ao qual o homem modela o seu pensamento, seus sentimentos, suas emoções, seus esforços, sua vontade e seus atos, o instrumento graças ao qual ele influencia e é influenciado, a base última e mais profunda da sociedade humana. Mas é também o recurso último e indispensável do homem, seu refúgio nas horas solitárias em que o espírito luta com a existência, e quando o conflito se resolve no monólogo do poeta e na meditação do pensador. (...) A linguagem não é um simples acompanhante, mas sim um fio profundamente tecido na trama do pensamento (...). O desenvolvimento da linguagem está tão inextricavelmente ligado ao da personalidade de cada indivíduo, da terra natal, da nação, da humanidade, da própria vida, que é possível indagar-se se ela não passa de um simples reflexo ou se ela não é tudo isso: a própria fonte do desenvolvimento dessas coisas.

(Hjelmslev, 1975: 1-2)

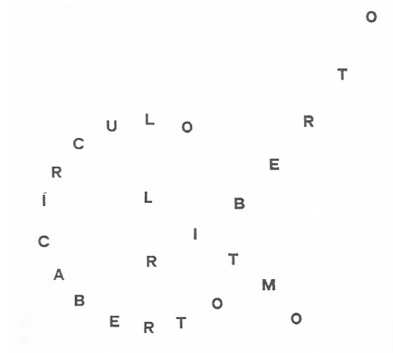
Para Hjelmslev, no início dessas considerações, linguagem significa semiótica verbal; quando ele fala de linguagem está falando de línguas naturais. Entretanto, nas teorias semióticas derivadas de suas propostas, linguagem pode ser qualquer sistema semiótico, seja ele verbal, não-verbal, como são os sistemas musicais e visuais, ou uma articulação entre sistemas verbais e não verbais, como são o cinema e as artes cênicas.

Do ponto de vista imanente, a significação é gerada em processos semióticos; uma vez gerada, ela se projeta sobre o mundo, dotando-o de sentido. Nessa concepção, não há reflexos das coisas do mundo, mas a construção de mundos possíveis; um dos processos semióticos dessas construções é a formação de sistemas de signos, sustentados por relações paradigmáticas e sintagmáticas. Por consequência, quando na poesia, via eixo sintagmático, são explicitadas as relações paradigmáticas, o sistema semiótico responsável por elas explicita-se também, revela-se a linguagem como construção. Desse ponto de vista, o mundo entendido como real é apenas um efeito de sentido, ele não passa de mais um entre tantos mundos possíveis.

O poeta em trânsito pela Noosfera

Na construção semiótica do mundo, o poeta flutua na Noosfera, mas não à deriva; ele faz suas escolhas quando engendra sua poética em suas poesias. Cabe indagar, portanto, como Ernesto, em trânsito pela Noosfera, engendra sua arte.

Na obra poética de Melo e Castro, encontram-se poemas como *Círculo aberto*:



Mas também há poemas como *Tempo dos tempos*, do qual são citadas apenas as três primeiras de suas quinze estrofes:

Se nos tempos da Bíblia houvesse Jazz!
Ah! Se nos tempos da Bíblia houvesse Jazz!
Se nos tempos houvesse Jazz
O ritmo renovado do Jazz
O ritmo sincopado do Jazz
O ritmo sanguíneo do Jazz.

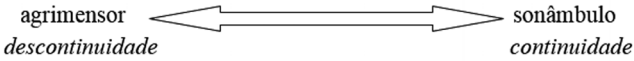
Se nos tempos da Bíblia
e pelas páginas da Bíblia
e pelos versículos da Bíblia
o sincopado, o rag-time
o humano liberto do Jazz
fossem bíblicas parábolas!

Se nos tempos dos tempos
da Bíblia sincopada de gritos
da Bíblia renovada de espantos
da Bíblia dos mistérios do Homem
da Bíblia tal como é
e do Jazz tal como é!

Na tentativa de compreender a engenharia poética e descrevê-la semioticamente, é possível, com base nas propostas de Jean-Marie Floch, imaginar como o poeta se colocaria diante das palavras em seus fluxos discursivos.

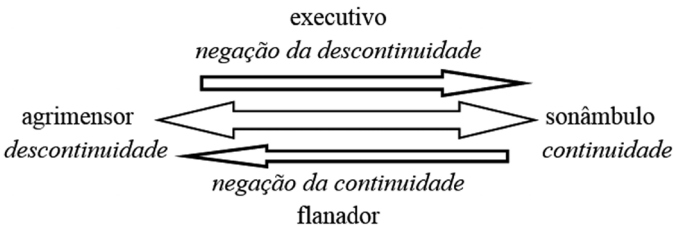
Entre suas muitas aplicações da teoria semiótica, Jean-Marie Floch analisa o comportamento sociosemiótico dos passageiros do metrô de Paris no estudo “Êtes-vous arpenteur ou somnambule? / L’élaboration d’une typologie comportementale des voyageurs du métro” (Floch, 1995: 19-47). Para tanto, ele verifica que há aqueles que conhecem com pormenores todas as estações do metrô, fazendo suas viagens enquanto as discrimina, mas, contrariamente, há aqueles que viajam lendo, ouvindo música, tricotando, enfim, desatentos com os caminhos, alienando-se das paradas. Na análise, Floch classifica tais comportamentos em função de como os primeiros afirmam a descontinuidade do percurso, subdividindo-o em estações, enquanto os segundos afirmam sua continuidade, pois, alienados das paradas, agem como se elas não acontecessem. Aos primeiros, ele chama agrimensores, aos segundos, Floch chama sonâmbulos.

Colocados nos extremos do mesmo eixo semântico, esses dois comportamentos contrários de viajar podem ser esquematizados assim:



Por se tratar do mesmo eixo de significação, é possível transformar a descontinuidade em continuidade e vice-versa por meio de operações de negação, e assim determinar mais dois modos básicos de viajar. Caso o passageiro se antecipe às paradas sempre diante da porta ou com o tíquete em mãos antes de atravessar as catracas, ele negaria a descontinuidade, buscando minimizar o tempo das paradas – na terminologia de Floch, são os executivos –; entretanto, caso busque se distrair com as surpresas que surgem pelo caminho, ele negaria a continuidade – na mesma terminologia, são os flanadores –.

Nesse modelo semiótico, um comportamento se define em relação aos demais em função do mesmo denominador semântico, no caso, a categoria formal continuidade vs. descontinuidade. Por fim, a tipologia comportamental elaborada por Floch pode ser, em linhas gerais, esquematizada assim:



O modelo de Floch trata de como os passageiros se definem uns em relação aos outros, em função da construção de seus percursos, escolhendo entre a continuidade ou descontinuidade das trajetórias. Todavia, embora derivado do comportamento de passageiros do metrô, os mesmos princípios podem ser aplicados na análise de como o poeta, em suas viagens pela língua, coloca-se diante dos discursivos e das palavras.

Sem analisar em minúcias os seguintes poemas, verifica-se que, em *Almaminha* e *Círculo aberto*, as palavras são fracionadas em seus componentes linguísticos: em *Almaminha*, forma-se uma palavra inventada a partir de outras três – alma, minha e maminha –; em *Círculo aberto*, as palavras desdobram-se umas nas outras por compartilharem os mesmos fonemas. Grosso modo, Melo e Castro investe na descontinuidade da palavra em seus componentes linguísticos, sejam eles morfológicos, no caso de *Almaminha*, sejam fonológicos, no caso de *Ritmo liberto*. Esses dois poemas não são exceções na obra de Ernesto; boa parte de sua poesia visual é construída sobre a segmentação da palavra, que de modo algum é feita aleatória, mas linguisticamente.

Já em *Tempo dos tempos*, o processo é outro. Nesse longo poema, a partir do mote “Se nos tempos da Bíblia houvesse Jazz!”, Melo e Castro compõe todos versos, inclusive aqueles que derivam em outros motes, como “Se nos tempos da Bíblia” ou “Se nos tempos dos tempos”, respectivamente os motes das 2ª e 3ª estrofes. De forma contrária ao processo de composição dos dois poemas anteriores,

em Tempo dos tempos Melo e Castro investe não mais na fragmentação lexical, mas nos desenvolvimentos prosódicos de motes frasais. Embora bem menos frequentes do que os poemas concretos e visuais, há outros exemplos de longos versos em sua obra, construídos sobre motes e variações, como são os XXXVLL poemas-partes de *A ignorância da alma*, em especial o XXI, *Nocturno* de Carlos Apollinaire Brown, sua única tentativa de construir um heterônimo.

Viajando ora na descontinuidade da palavra, segmentando-a em seus componentes linguísticos, ora na continuidade prosódica da sentença, Melo e Castro transita pela poesia. Não apenas isso, Ernesto também faz poemas como *Inutilidade* e *Poligonia* do soneto 19:

Inutilidade

E inútil tentar penetrar
na estrutura molecular do pensamento.

O pensamento é imaterial
embora seja gerado nas células cerebrais.

E inútil tentar penetrar nas células cerebrais
porque o pensamento é gerado
 por circuitos eléctricos e reacções
químicas já conhecidas
 mas ignoradamente relacionáveis com os
pensamentos.

Do cérebro e do pensamento vivo só
conhecemos imagens coloridas
e as imagens são o que está em vez de outras
coisas

que desconhecemos.

Quanto à cor,
ela não existe. É apenas uma brincadeira da luz
com os nossos olhos.

Será inútil tentar penetrar seja no que for?
Ou os pensamentos são acasos fantásticos da
matéria-desejo?

Poligonia do soneto 19

as vozes pela voz por esta voz
arrepio de voz altura e timbre
a voz por esta voz ou pelas vozes
polivoz de poligono sem fim

voz sonora cascata constelar
pó sereno de súbito agitado
poliedro de espuma pulmonar
pé veneno vital vitral de lado

as vozes as volutas as violadas
as vagas violetas sublinguais
lialumes de luz de voz de lago

velozes vi as vozes vezes vezes
chamamentos extintos de ficar
as vozes pela voz pelo lugar

Em *Inutilidade*, Ernesto se aproxima bastante da prosa; sem a versificação, o poema parece prosa e sua prosa poética parece filosofia ou, até, mesmo, discurso científico. Aproximando-se da prosa, Ernesto nega a descontinuidade da palavra, mas ainda não se vale de um mote fixo para compor; entre a segmentação lexical e a modulação prosódica da sentença, os poemas são quase conversas com seus leitores. Contrariamente, em Polígonia do soneto 19, há a negação dos desdobramentos prosódicos por meio de metrificações das sílabas poéticas, mas não há ainda a segmentação da palavra; o poema é construído por meio da estabilização da prosódia em versos metrificados, trata-se de um soneto formado por quatorze versos decassílabos.

O poeta pregador

Na semiótica em que se propõe esses quatro regimes de engenharia poética, o conceito de texto é definido na relação entre os dois planos da linguagem: o plano de conteúdo, domínio das formas semânticas, narrativas e discursivas; o plano de expressão, formado por conjuntos significantes específicos, responsáveis pela manifestação do plano de conteúdo em uma semiótica determinada.

A poesia, enquanto arte da palavra, realiza-se em semióticas verbais, cujo plano de expressão é formado por articulações fonológicas entre vogais e consoantes, dispostas sequencialmente em curvas entoativas e acentos tônicos. Cabe indagar, portanto, o que significa afirmar a continuidade do fluxo discursivo a partir dessa definição de texto.

Aplicada ao plano de expressão, afirmar a continuidade do fluxo discurso, como já se disse antes, significa insistir na dinâmica prosódica, enfatizando as curvas entoativas e os acentos tônicos, aproximando-se das melodias e dos ritmos musicais. No plano de conteúdo, por sua vez, afirmar a continuidade semântica resulta em delírios figurativos, em que significados distantes e distintos também são aproximados em metáforas, metonímias e comparações, em jogos constantes com os valores semânticos denotativos. Quando articulados em continuidade, expressão e conteúdo geram textos longos e delirantes, que apontam para um enunciador prolixo e efusivo; muitas vezes, esses poemas se aproximam dos discursos míticos e religiosos, fazendo com que o poeta seja quase um pregador, envolvido misticamente com sua poesia.

Uma estratégia retórica para compor nesse regime poético é a estabilização de frases, a partir das quais o poeta pode, como músico, improvisar. Na literatura contemporânea, os poetas beats valeram-se dessa técnica com frequência; o famoso poema Uivo, de Allen Ginsberg, é gerado a partir da oração “eu vi”, articulada a orações subordinadas objetivas diretas, com as quais é possível compor e improvisar. Para tanto, a referência, explícita é o jazz; a frase é o tema e o poema, o improviso.

Ainda na poesia beat, Lawrence Ferlinghetti, em suas Mensagens orais, apresenta sete temas verbais, sobre os quais são improvisados os setes poemas da séria; como são improvisos, tais poemas são, nas palavras do próprio Ferlinghetti, formas mutantes. Os temas e os poemas são estes: “estou esperando” – Estou esperando; “vamos” – Obbligato do bicho louco; “eu estou levando uma vidinha mansa” – Autobiografia; “o cachorro vai livre pela rua” – Cachorro; “Cristo abandonou” – Cristo abandonou; “e a rua longa” – Rua longa; “conheça Miss Metrô” – Conheça Miss Metrô.

Além dos já mencionados poemas em que Melo e Castro compõe nesse regime poético – os versos de A ignorância da alma –, vale a pena lembrar seu Êxodo e seus 38 Salmos, com quais se aproxima explicitamente do discurso religioso, especificamente, do discurso bíblico, ao menos na escolha dos gêneros literários, valendo-se da pregação, própria dos profetas. Entretanto, Tempo dos tempos talvez seja o poema em que Ernesto realiza sua melhor obra nesse tipo de composição ao complexificar, no mesmo texto, o tema religioso da Bíblia com o tema musical do jazz, desenvolvidos a partir do mote “nos tempos do”. Assim procedendo, Ernesto parece combinar, conscientemente, os dois procedimentos básicos da afirmação da continuidade verbal: 1) o delírio semântico semelhante a delírio mítico religioso; 2) o desenvolvimento do poema a partir de um mesmo sintagma, semelhantemente aos procedimentos musicais do jazz.

Melo e Castro, porém, ao invés de derivar para temas explicitamente religiosos – ainda mais católicos, dos quais

Ernesto se afasta com veemência –, inclina-se para temas metalinguísticos. Para Ernesto, a estabilização de motes, muitas vezes, é a estabilização de relações sintagmáticas; em Tudo pode ser dito em um poema, o mote é “acaso A é B em presença/na ausência de A (ou de B, ou de C, etc.)”, no qual A, B ou C são relações lexicais em estado potencial, realizáveis em versos como “acaso tudo é nada em presença de tudo / acaso nada é tudo em presença de tudo / etc.”. Trata-se de poemas pensados como programas de fazer poesia; Ernesto é, em língua portuguesa, o primeiro poeta a propor e a realizar poemas feitos por computador. Tudo pode ser dito em um poema ou *Mutatis mutantis*, mais que poemas, são programações poéticas; a seu modo, Melo e Castro propõe uma educação da máquina e pela máquina, preconizando a inteligência poética artificial. Com seu computador poeta, Ernesto demonstra que o fazer poético transcende o sujeito lírico da poesia.

O poeta arquiteto

Nos desenvolvimentos do modelo proposto, a negação da continuidade implica em reter o fluxo discursivo com medidas silábicas fixas e definidas, o que, na maioria das vezes, é feito pelo recurso a formas poéticas concebidas em função desses mesmos parâmetros. Por consequência, os poetas que negam a continuidade prosódica insistem na arquitetura poética, dedicando-se a fazer sonetos, haicais, madrigais, epopeias, etc.

Enquanto uma forma poética estabilizada no universo de discurso literário, o soneto, por exemplo, é definido por meio de coerções tanto em suas formas de expressão prosódico-fonológicas quanto em suas formas de conteúdo semântico. Grosso modo, um soneto é formado por regras de metrificação, disposição de rimas e estrofes, mas também por regras semânticas, que encaminham processos temáticos ao longo dos versos, articulando expressão e conteúdo, basicamente, nesta forma textual: primeira estrofe / apresentação geral do tema; segunda estrofe / particularização do tema; terceira e quarta estrofes / conclusão. Depurar sua forma, portanto, é insistir nessas regras básicas e exercer a criação poética nos limites de suas coerções de gênero.

Melo e Castro sabe depurar o soneto; entre os poemas de *Re-camões*, de 1980, há este poema:

há uma linha subtil que tu partiste
no medo desmedido mas contente
uma causa cruel que não se sente
mas é a vida a terra que tu viste

se logo o vento vário não resiste
e a história ferida se desmente
não aqueças a dor da tua mente
nem a luz que nos olhos te subsiste

e se rires do pó o dissolver-te
em tanta coisa a cor que se mudou
na água tédio médio de só ver-te

corta as linhas maiores do que ficou
na sede de partir e de perder-te
no chão como uma fonte que secou

São respeitadas as coerções prosódico-fonológicas, pois todos os versos são decassílabos heroicos, as rimas são abba abba aca cac; são respeitadas as coerções semânticas, pois no primeiro quarteto há a exposição do tema, no segundo quarteto há a sua particularização, explícita no sétimo verso, e há a conclusão nos dois tercetos. Essa forma, porém, pode ser modificada pela engenharia poética; o poeta pode inová-la, sem subvertê-la completamente, seja interferindo nas formas de expressão, seja nas de conteúdo. Em Polígonia do soneto, de 1963, há este outro soneto:

amor não sentimento não ternura
não desejo não sexo não amor
amor nada concreto não os olhos
preso nunca no peito não por certo

amor fascínio fuga sal sedento
não ângulo não vértice de vidro
não as ruas desertas pensamento
amor não sentimento não sentido

não amor não entrega nunca posse
a fuga porque não nada fragmento
não amor por amor nunca deserto

amor não violento não de vento
não amor desejado mão de invento
amor sempre de não de tempo a tempo

Embora escolhendo outras coerções semânticas, uma vez que o amor é tematizado em labirintos barrocos e não mais em raciocínios lógicos e conclusivos, e mesmo abandonando a rigidez das rimas em função de outros efeitos fonológicos, como aliterações e assonâncias, o poeta ainda preserva os versos decassílabos heroicos. Todavia, no mesmo livro são encontrados os sonetos MAUSOLÉU e Soneto soma 14X, em que Ernesto respeita apenas a disposição dos versos em dois quartetos e dois tercetos, subvertendo quase por completo as formas tradicionais:

MAU SOL EU
AU SO LEUM
U SOL EUMA
MARSUPIAL

SOLEU MAU
OLA UMA US
LEUMA USO
SOLIDO SAL

SOLE DO NO
EU MAU SOL
MAR SOL IDO

SAL MORREU
MAR SOB MAR
MAUSOLÉU

14342
23306
41612
32216

50018
21254
14018
32414

31235
54122
30425

43313
51215
89353

Melo e Castro, contudo, quando propõe novas formas poéticas, vai além da depuração, inovação e subversão de

formas já estabilizadas. Em *Máscara*, por exemplo, Ernesto arquiteta o poema a partir de uma distribuição específica de versos e de encadeamentos semânticos, a partir dos quais novos poemas poderiam ser compostos, inclusive, por outros poetas.

Máscara

Porque vou rejeitando
ou
porque me rejeitam
 registro sobre o rosto
 enormes campos de detritos:
 rictus

Porque vou cagando
Ou
Porque me cagaram
 registro sobre a face
 enormes rasgos de conflitos:
 mitos

Porque vou gostando
ou
porque me gostaram
 registro sobre o corpo
 ou sulcos rastros

de atritos gastos:
gostos

Porque só resisto
ou
porque me resistem
ostento sob o rosto
um secreto registo:
isto

O poeta linguista

Prosseguindo nos desdobramentos dos regimes de composição, afirmar a descontinuidade verbal implica em fazer poesia a partir dos constituintes fonológicos e morfológicos da palavra; de certo modo, o poeta se parece com os linguistas em seus muitos níveis de análise das línguas naturais. Se ao afirmar a continuidade prosódica o poeta pregador se aproxima da música – basta recordar as relações entre os beats e o jazz –, a afirmação da descontinuidade faz o poeta linguista tender para a poesia visual, uma vez que a segmentação da palavra em seus componentes morfo-fonológicos, muitas vezes, necessita ser vista para fazer sentido.

No poema *Almaminha*, a palavra “maminha” soa na elisão gráfica entre as duas palavras “alma” e “minha”, sendo o significado “seio feminino” reforçado pelo caligrama; no original de Camões, sem a intervenção visual de Melo e Castro, sequer se percebe uma cacofonia. Já no poema *Cír-*

culo aberto, as letras do alfabeto representam as vogais e consoantes, referindo-se aos significantes das quatro palavras, todavia, no modo como estão visualmente dispostas, elas se comportam como ideogramas: o significado “círculo aberto” tem como significante uma forma circular não fechada, de cuja abertura emanam as palavras “ritmo liberto”.

Em Melo e Castro, a segmentação lexical não cumpre apenas a função de trazer à luz caligramas e ideogramas; por meio de sua poética verbo-visual, ele faz com que o sistema linguístico se desdobre si mesmo, trazendo à luz novas significações. Em *Almaminha*, a metafísica camoniana torna-se também erótica; em *Círculo aberto*, o ritmo liberto ecoa em toda forma de revolução, seja ela concisa, como no poema visual, seja delirante como, em *Tempo dos tempos*, a liberdade da Bíblia em ritmo de jazz.

Além de segmentações morfo-fonológicas, Melo Castro também se vale da visualidade em segmentações sintáticas e semânticas:

Vieram as musas

VIERAM ←

AS MUSAS



do ESTAR AUSENTE

FICASTE VAZIO



no ar

Devido à disposição espacial das palavras em *Vieram as musas*, os encadeamentos sintáticos são res-significados, gerando ambiguidades poéticas. Nos versos, o sintagma “do estar ausente” exerce, pelo menos, duas funções sintáticas: 1) a função de adjunto adnominal do substantivo “musas”, tornando-se locução adjetiva em “as musas do estar ausente vieram”; 2) a função de complemento nominal do adjetivo “vazio” em “(tu) ficaste vazio do estar ausente”. No pró-

prio sintagma já há, de certo modo, ambiguidades sintático-semânticas, uma vez que seu núcleo, “estar”, é substantivo formado a partir de verbo no infinitivo, “o estar”. Além disso, o último verso, “no ar”, pode ser adjunto adverbial dos três verbos do poema: 1) “as musas vieram no ar”; 2) “(tu) ficaste no ar”; 3) “estar ausente no ar”. Tematizando o fazer poético ao mencionar as musas, o poema se resolve sobre si mesmo em labirintos gramaticais, simulando, em sua estrutura linguística, os desdobramentos da significação, mote de toda poesia.

O poeta conversador

Por fim, negar a descontinuidade da palavra implica em retomar a prosódia, enfatizando não mais os elementos constitutivos do léxico, mas suas inserções no fluxo discursivo. São os poetas conversadores, que aproximam a poesia da prosa. Ao neutralizar efeitos do plano de expressão de ordem fonológica, como a ausência de rimas, aliterações e assonâncias, ou de ordem prosódica, como a presença de versos livres e enjambements, enfatizam-se os temas no plano de conteúdo, favorecendo poesias afeitas a militâncias sociais, ou seja, favorecendo a poesia engajada.

Na literatura brasileira, muitos poetas engajados com a política de esquerda ou com ações afirmativas como os movimentos negro ou homossexual são poetas conversadores; entretanto, cabe indagar qual o engajamento de Melo e Castro quando compõe nesse regime poético Inutilidade,

citado anteriormente, ou estes trechos da Refutação pacífica da beleza:

1. esquema

Na História
símbolos de civilização

na memória
miséria e desespero

não há poesia
no ideal

3. factos

Desde que há mais do que um homem
o Belo já não chega.
As mãos são supérfluas
desde que há mais do que um homem no mundo.
Foi por isso que Abel matou Caim matou Abel
e o fogo invisível
queimou o espírito novo.
Se me olhas nos olhos
não me olhas – devoras-me, meu irmão.
Se penso em ti, destruo-te.
Para que a pura beleza em movimento possa reinar
aprendemos as guerras.

Mas na paz a beleza não chega.

E necessário inventar outra forma de destruição.

Em Inutilidade, trata-se de tematizar o raciocínio, na Refutação pacífica da beleza, trata-se de tematizar a estética; todavia, em Melo e Castro ambas emanam da poética e da semiose. Em Inutilidade, embora Ernesto reconheça a base material do pensamento, gerado nas células cerebrais, ao identifica-lo a imagens imateriais faz com que seu fundamento seja não a biologia, mas a semiose. Ao afirmar que o pensamento são “imagens coloridas / e as imagens são o que está em vez de outras / coisas / que desconhecemos.”, Melo Castro aproxima a definição de pensamento à definição de signo de Peice e dos concretistas brasileiros, que definem signo, em linhas gerais, como “toda coisa que substitui outra para o desencadeamento de um mesmo conjunto de reações” (Telles, 1983: 417). Já em Refutação pacífica da beleza, o poeta concebe a história em função de símbolos de civilização, propondo uma leitura semiótica de seus processos. Na terceira parte do poema, a beleza não é mais fruto de ideais metafísicos, mas é gerada em polêmicas discursivas, pois “desde que há mais de que um homem / o Belo já não chega”; não há Belo ideal, a beleza se faz e desfaz com palavras.

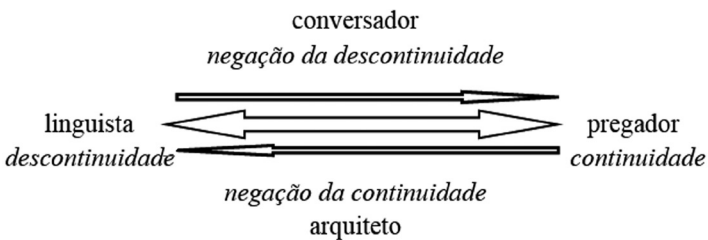
Não seria errado afirmar, portanto, que Ernesto tem um engajamento metalinguístico, desde que se entenda linguagem como o suporte do pensamento; desde que, na construção de mundos possíveis, a significação seja gerada nas linguagens humanas. Essa militância, porém, não é ape-

nas tematizada em sua poesia; ela é a matriz da poética de Melo e Castro.

A práxis enunciativa

Entre a descontinuidade dos constituintes linguísticos e a continuidade do fluxo prosódico, o modelo semiótico proposto permite deduzir, em síntese, quatro regimes de composição poética (Pietroforte, 2011: 15-32):

- 1) poeta pregador quando enfatiza o fluxo prosódico e o delírio semântico, afirmando a inserção da palavra na continuidade entoativa do discurso;
- 2) poeta arquiteto quando nega a continuidade prosódica estabilizando-a em versos metrificados e em formas poéticas cristalizadas em gêneros discursivos, como são madrigais, sonetos, haicais, etc.;
- 3) poeta linguista quando segmenta a palavra em seus componentes morfo-fonológicos, afirmando sua descontinuidade;
- 4) poeta conversador quando nega a descontinuidade da palavra, inserindo-a no fluxo da fala, próxima da prosa.



Embora esse modelo, em princípio, possa ser aplicado nas análises de quaisquer formas e estilos poéticos, o que interessa na obra de Melo e Castro é como ele transita pelos quatro regimes com engenho e arte. Em geral, os poetas se especializam em determinados regimes, raramente transitando em outros modos de composição; muitas vezes, a escolha de determinado regime se faz, ideologicamente, em oposição a outros, promovendo verdadeiras exclusões programáticas. Diferentemente, Ernesto parece insistir em transitar por todos eles não apenas como fases de sua longa carreira, mas como projeto poético de composição. Entretanto, não basta fazer de Ernesto um poeta do signo e da semiose, é necessário buscar compreender os estatutos que linguagem e metalinguagem adquirem em sua poesia.

Ao longo da história, muitas vezes os poetas se aproximam dos sacerdotes; no passado dos indo-europeus, dos semitas e de outros povos, o trabalho com a palavra – seja gramática, retórica ou poética – são funções das castas sacerdotais. Na mitificação do verbo, portanto, surgem ritos e mitologias.

Em termos semióticos, o rito pode ser identificado à práxis discursiva. Uma vez que a práxis discursiva é responsável por projetar as visões de mundo em que os discursos ganham sentido, é por meio dela que a relatividade da significação é ancorada e estabilizada, e verdades podem ser admitidas. Em outras palavras, a práxis faz com que sua axiologia se imponha.

Comumente, a mística é uma atividade extática, por isso mesmo, contemplativa, o que implica na passividade do praticante perante aquilo que ele contempla. A mística barroca de poetas como São João da Cruz, por exemplo, é baseada nesses princípios. Em seus poemas frequentemente aparecem duas personagens, o amado e a amada, que são alusões às mesmas personagens de outro poema, o Cântico dos cânticos, atribuído a Salomão. A alusão não se restringe apenas aos nomes das personagens, ela se estende às funções atribuídas a elas na interpretação cristã do poema de Salomão, que lê no amado a metáfora do Cristo e, na amada, metáfora da igreja católica. Na leitura da mística cristã, o amado também significa o Espírito Santo e a amada significa a alma humana, pronta a ser fecundada por Ele. No poema de São João da Cruz, essas relações temáticas e figurativas só fazem sentido na práxis enunciativa que as instaura e, só inseridas nela, podem ser interpretadas.

A postura mística de São João, Santa Tereza e afins não é a única possível; há também místicas em práxis enunciativas nas quais o enunciador não se rende ao êxtase e à contemplação, ao contrário, prepara-se para suas conquistas, sejam elas pragmáticas, com ênfase no poder-fazer, como praticava a cavalaria medieval, sejam elas cognitivas, com ênfase no saber-fazer, como operavam os alquimistas da mesma época. Tanto o cavaleiro quanto o filósofo, diferentemente do religioso extático, que recebe a graça, fazem suas buscas em operações ativas: o primeiro age como guerreiro e luta pelo cálice sagrado; o segundo, como sábio, transforma

a natureza do chumbo na do ouro, que equivale à transcendência religiosa. Trata-se de se religar ao divino, não mais pela entrega passiva, reconhecendo-se inferior perante sua superioridade, mas por compartilhar com ele um papel ativo.

Na pós-modernidade laica e dessacralizada, o verbo não é mais divino, ele é semiótico; imersos na Noosfera em que esse verbo se faz, Melo e Castro coloca-se perante a semiose como esses últimos místicos. Ao invés de se deixar fecundar pela inspiração poética, fazendo do poeta o polo passivo da criação artística, Ernesto vai ao encontro da arte e sobre ela opera como sobre a matéria operaria se fosse alquimista. Em sua demanda, fazer arte é quase como fazer ciência; a poesia é vista como depuração de formas semióticas, semelhantemente à depuração dos modelos científicos em sua tensão com os dados empíricos. Inserido nesse processo de depuração poética, o poeta dá continuidade à renovação da linguagem e de suas formas, gerando sentido no mundo; trata-se da mitologia em que o cosmos é criado por meio do logos.

Ernesto conversador

Queda livre

Refutação pacífica da beleza

1. esquema

Na História
símbolos de civilização

na memória
miséria e desespero

não há poesia
no ideal

1. scheme

In History
symbols of civilization

in memory
misery and despair

there's no poetry
in the ideal

2. panorama

No alto das casas da cidade
vejo os telhados divididos em dois
luz – sem luz
das casas conhecidas demais

No alto dos telhados da cidade
olho os quartos fechados
e vejo os quartos abertos
divididos em dois

Por dentro dos dois quartos que habito
vejo distintamente
todos os homens divididos em dois
fazendo equilíbrios forçados

Vejo por dentro de toda a escuridão
a nossa vida toda retalhada
em dois enormes pedaços retalhados

2. panorama

Atop the city's houses
I see the roofs split in two
light - no light
of too-well-known dwellings

Atop the city's houses
I look at the closed rooms
and I see the open rooms
split in two

Inside both rooms I dwell
I can distinctly see
all men split in two
dangling forcedly by

I see inside all the darkness
our entirely shredded life
in two enormous shredded slices

3. factos

Desde que há mais do que um homem
o Belo já não chega.
As mãos são supérfluas
desde que há mais do que um homem no mundo.
Foi por isso que Abel matou Caim matou Abel
e o fogo invisível
queimou o espírito novo.
Se me olhas nos olhos
não me olhas – devoras-me, meu irmão.
Se penso em ti, destruo-te.
Para que a pura beleza em movimento possa reinar
aprendemos as guerras.
Mas na paz a beleza não chega.
E necessário inventar outra forma de destruição.

3. facts

Since there's more than one man
Beauty doesn't come.
Hands are redundant
since there's more than one man in the world.
That's why Abel killed Cain killed Abel
and the invisible fire
burnt the new spirit.
If you look at me in the eyes
don't look at me - devour me, my brother.
If I think about you, I'll destroy you
So pure beauty can reign in motion
we learn wars.
But at peace beauty does not arrive.
One needs to invent another form of destruction.

Poligonia do soneto 21

as casas têm quatro paredes
mas há paredes de veneno
a nossa tem mais paredes
para protecção do invento

para este nosso abraço
quatro são poucas paredes
é preciso ocultar o espaço
do amor com verdade dentro

assim por amor pedreiro
desta casa vou tecendo
como bicho a seda do encanto

o tecto o chão envolvendo
o espaço maior ficando
os dois libertos lá dentro

houses have four walls
but there are walls made of poison
ours has more walls
for protecting the invention

for this hug of ours
four, for walls, is few
one needs to occult the space
of love with truth inside

thus by masonic love
for this house I weave
as a worm, the silk of charming

above the floor, the ceiling
the space growing wider
us both freed indoors

huizen hebben vier wanden
maar er zijn wanden van vergif
die van ons heeft meer wanden
om de uitvinding te beschermen

voor deze omhelzing van ons
is vier wanden te weinig
men moet de ruimte van de liefde
met de waarheid verbergen

dus, door de liefde van een metselaar
weef ik voor dit huis
net als een worm, de zijde van verleiding

boven de vloer, het plafond
de ruimte wordt steeds groter
wij beiden binnen bevrijd

As palavras só-lidas

RUPTURA/ROTAÇÃO/REVOLUÇÃO

nunca há uma só revolução

iniciado o movimento rotativo
é difícil parar no descrever de uma só revolução

o movimento continua
Rotativamente
e às vezes aceleradamente
até que uma só revolução contínua se
encontra em equilíbrio dinâmico

é a ruptura simultânea das coisas
e das pessoas
que cria a revolução
ou ainda é o eco
a motivar a rotação do som
ondulação de onde
modulação de onda

RUPTURE/ROTATION/REVOLUTION

There's never just a single revolution

When one starts the rotative motion
it is hard to stop on describing just a single revolution

motion continues
rotatively
and sometimes accelerated
until one continuous revolution finds
itself in dynamic balance

it is the simultaneous rupture of things
and people
which creates revolution
or yet, it is the echo
motivating the rotation of sound
the wavings of whence
modulations of wave

mas em todas as circunstâncias
a revolução não é única
nem uma nem uma
apenas nua ela se reveste do seu despido vário
para se inaugurar em voltas e revoltas
no não estar

e se é corte
é um corte contínuo e em redondo
feito precisamente onde se doi mais

e se centrípeta
ela se centra principalmente
na tangente da curva projectada

e se só projectada
ela não é revolução

apenas o continuar da forma degradada
em retrogradação

nunca uma revolução é só uma
que de várias se penetra em confusão

no plano plano
a curva desenhada

but on all circumstances
the revolution is not alone
nor whole nor one
only naked it is indued by its varied nakedness
to be inaugurated in turns and overturns
in the un-being

and if it is a cut
it is a continous, round cut
made precisely where it hurts the most

and if centripetal
it centers itself mainly
on the tangent of the projected curve

and if only projected
it is not revolution

only the continuum of a degraded shape
in retrogradation

a revolution is never alone
and by being manifold it is entangled in confusion

on the plane plane
the drawn curve

no concavo o convexo

no volume tempo despegado

nos olhos tactear

que na cabeça o fogo

e sempre em rotação a rara
se reveste dos dias incomuns
circulando nos círculos violados

e mais comum é o revolver do espaço

Aqui

in the concave the convex

in the volume, unattached time

in the eyes, touching

may, on the head, the fire

and, always in rotation, the rare action
be encased by uncommons days
circulating in violated circles

and more common is the space revolving

Here

Ernesto pregador

Coreografia

Vinham vagas de vastidões tremendo
a clamar por ti!
e a amplitude rubra se abria por ti.
Vinham únicas reflexões de gente
clamando nomes que se reconheciam,
e vinha eu também correndo frases para mim

Vinha uma fúria indiferente.
A minha voz a correr atrás de mim,
a penetrar-me os ouvidos, a ser recreada
e a clamar por ti!
Ia eu a correr levando-te circulante e ígnea
no inteligente sangue dos meus membros:
Em sucessivos saltos,
durante toda a ondeante amplidão,
vou contigo clamando por mim em ti!

Waves of vastness went by trembling,
calling out to thee!
and the crimson wideness unfolded for thee.
Went by, the unique thoughts of people
calling out recognizing names,
and I wandered also running phrases to me.

Went by, a fury of indifference.
My voice running after me,
penetrating my ears, being entertained
and calling out to thee!
I ran out with thee, circulating, igneous
in my members' intelligent blood:
In successive leaps,
along all the waving sweep
I wander with thee calling out for me in thee!

Poligonia do Soneto

Um homem que canta
no meio do campo
acalenta um sonho
que se vê.

Um homem
que se vê
cantando
no meio do sonho.

Um homem
que se sonha
no meio do que canta.

Um homem
que canta
e vê.

A man who sings
at the fields
lulls a dream
seen by itself.

A man
who sees himself
singing
amid the dream.

A man
who dreams himself
amid the songs he sings.

A man
who sings
and sees.

Un homme qui chante
Au milieu des champs
chérit un rêve
qui se voit

Un homme
qui se voit
en chantant
au milieu du rêve

Un homme
qui se rêve
dans cela qu'il chante

Un homme
qui chante
et voit.

A Decisão do Grito

Decidiu-se que a minha voz seria
um grito
e a minha mão uma arma.

Resolveu-se que o grito seria tudo
o que eu pensasse
e a morte o que agisse.

Um dia apareci homem entre os homens,
e ninguém se espantou,
antes se congratularam estatisticamente.

Só eu, perdido entre tantos gritos
e estrangulado
pelas minhas duas mãos peludas, só eu
estremeci de pavor e fugi, fugi.
Durante anos parti os espelhos
com murros poderosos;
durante anos seguidos ensurdeci aos berros,
aos berros!

Depois esqueci-me de como era. Só sei gritar,
guitar, gritar, e conto já com milhares de mortes
e destruições perfeitíssimas.

It was decided that my hand would be
a scream
and my hand a weapon.

It was resolved that the scream would be all
I thought
and death what acted.

One day, I appeared as a man among men,
and nobody was amazed,
before, they praised each other statistically

Only me, lost among so many screams
and strangled
by both my hairy hands, only I
was struck by dread and ran, I ran.
For many years I shattered mirrors
with powerful punches;
during consecutive years I was deafened by yelling,
by yelling!

After, I forgot how it was. I only know screaming,
screaming, screaming, and I count yet with a thousand
[deaths
and the most perfect destructions.

Paisagem

Serão árvores, estas árvores secas,
de um verde atónico
revelado e só.

Serão nuvens, de chuva suspendida
na forma: gases, vento.

Serão homens claros e carnaís,
de cérebro e movimento.

Serão as árvores, a chuva e o pensamento
a novidade e o encanto.

全部は枯木々
弱く青い木々
夜々木々
吊る木々
空々と風よ
明るく肉体的人々
弱く人々
木々と志と思ふ
新規と魅惑
になる。

Tempo dos Tempos

Se nos tempos da Bíblia houvesse Jazz!
Ah! Se nos tempos da Bíblia houvesse Jazz!
Se nos tempos houvesse Jazz
O ritmo renovado do Jazz
O ritmo sincopado do Jazz
O ritmo sanguíneo do Jazz.

Se nos tempos da Bíblia
e pelas páginas da Bíblia
e pelos versículos da Bíblia
o sincopado, o rag-time
o humano liberto do Jazz
fossem bíblicas parábolas!

Se nos tempos dos tempos
da Bíblia sincopada de gritos
da Bíblia renovada de espantos
da Bíblia dos mistérios do Homem
da Bíblia tal como é
e do Jazz tal como é!

Nós precisamos de qualquer coisa alarmante
de arrepios vindos das vísceras banais
de confrontos de bocas
chegadas de todos os continentes

nos precisamos dos negros

If there were Jazz in the Bible times!
Oh! If there were Jazz in the Bible times!
If there were Jazz in the times
The renovated rhythm of Jazz
The syncopated rhythm of Jazz
The sanguine rhythm of Jazz

If in the Bible times
and through the pages of the Bible
and through the verses of the Bible
the syncope, the rag-time
the freed human of Jazz
were biblical parables!

If in the time of times
of the Bible, syncopated with screams
of the Bible, renewed with marvels
of the Bible of Man's mysteries
of the Bible as it is
of Jazz as it is!

We need any alarming thing
the shivers coming from trivial bowels
the confrontation of mouths
arriving from all continents

we need the blacks

dos brancos, dos comerciantes

Nós precisamos dos tempos da Bíblia
da placidez de David
e do erotismo divino de Salomão.
Nós precisamos de uma satânica expressão
nós precisamos do Jazz
nós precisamos do Jazz!

Não faz mal que nos tempos da Bíblia
o Jazz não existisse.
Nos nossos tempos há,
tem que haver erotismo e santidade
tem que haver tudo o que houver:
o homem com a sua idade.

Nos nossos tempos necessitamos
de nos sentirmos simplesmente velhos
de vinte séculos de esmagamento
e acreditando na ingenuidade de um nascimento.
Senão estamos perdidos!
Precisamos que tudo, que tudo seja novo.

Precisamos de mulheres, lobos e idealismos.
Precisamos de religiões, ateus e despotismos.
Precisamos de nuvens, noites e lantejoulas.
Precisamos de paixões, precisamos de paixões.
Precisamos de soluções intermédias.

the whites, the salespeople

We need the Bible times
David's serenity
and Solomon's divine erotism.
We need a satanic expression
we need Jazz
we need Jazz!

It doesn't matter that in the Bible times
there was no Jazz.
In our age there is,
there must be erotism and holiness
there must be all that there is:
man with his age.

In our time we need
to feel simply old
after twenty centuries of being crushed
and believing the ingenuity of a birth.
If not we're doomed!
We need all, all to be new.

We need women, wolves and idealisms.
We need religions, atheists and despotisms.
We need clouds, nights and glitter.
We need passions, we need passions.
We need intermediate solutions.

mas tudo erguido, vivido e destruído de novo!

Precisamos de política.

Precisamos que não haja política.

Precisamos de negras, amarelas e crioulas.

Precisamos de superar as igualdades.

Precisamos de Bíblia.

Precisamos de Jazz.

Ah! Se nos nossos tempos soubermos a Bíblia
de cor na nossa pele, na circulação,
nos músculos e na nossa transpiração.
Se nos nossos tempos em que nada sabemos de nós,
soubermos o Jazz dos negros e das consciências,

o Jazz a ritmar até ao desmaio da morte.

Se nos nossos minutos de existência
não pensarmos em nada, não soubermos de nada
não quisermos nada com todas as ignorâncias divinas.
Se nos nossos segundos de existência
não nos entregarmos a nada
que não sejam os décimos de segundo da existência.

Então sim! A Bíblia terá Jazz!
A Bíblia terá o Jazz que sempre teve.
Seremos todos bíblicos.
A Bíblia será bíblica.

but everything erected, lived and destroyed again!

We need politics

We need that there isn't politics

We need black, yellow and brown women.

We need to overcome equalities.

We need the Bible.

We need Jazz.

Oh! If in our times we know the Bible

by heart in our skin, in the bloodflow,

in our muscles and our sweat.

If in our times in which we know nothing on us,

I know the Jazz of the blacks and the minds,

Jazz leading rhythm 'til death's passing out

If in our minutes of existence

we think about nothing, if we know nothing.

If we want nothing with all divine ignorances.

If in our seconds of existence

we don't yield to anything

if not the tenths of second of our existence.

Then yes! The Bible will have Jazz!

The Bible will have the Jazz it always had.

We will all be biblical.

The Bible will be biblical

A vida inteira será bíblica
E tudo será bíblico. Tudo será bíblico!

Porque o Homem quis o nada
E quis-se além de si, e a si próprio.
Porque desprezei, desprezaste, desprezamos
o desprezo e não soubemos nada.
Porque depois de um nascimento que era uma vida
pudemos gritar que não nos bastava a vida!

E todas as bocas o dizem
sem dizerem nada.
Todos os olhos o veem
Sem avistarem nada.
Todos os sentidos inominados
todos os milhões de sentidos esquecidos.

Sabem, na ignorância dos séculos
o sincopado da existência
o sincopado da Bíblia.
o rag-time das nossas vidas diárias
do nosso esmagamento diário
e do canto bíblico das noites esfarrapadas.

The whole life will be biblical
And everything will be biblical. Everything will be biblical!

For man wanted the void
And wanted beyond himself, and himself.
For I disdained, you disdained, we disdained
disdain itself, and yet we learned nothing.
For after a birth that was indeed a life
we could scream that life was not enough!

And all mouths say it
without saying anything.
And all eyes see it
Without seeing anything.
All the nameless feelings
all the millions of forgotten meanings.

They know, in the ignorance of centuries
the syncope of existence
the syncope of the Bible.
the rag-time of our daily lives
our daily being crushed
and the biblical chant of ragged nights.

Ernesto arquiteto

Máscara

(In: "Erros de Eros")

Porque vou rejeitando

ou

porque me rejeitam

registro sobre o rosto

enormes campos de detritos:

rictus

Porque vou cagando

ou

porque me cagaram

registro sobre a face

enormes rasgos de conflitos

mitos

Porque vou gostando

ou

porque me gostaram

registro sobre o corpo

ou sulcos rastros

de atritos gastos:

gostos

Porque só resisto

ou

porque me resistem

ostento sob o rosto

um secreto registro:

isto

Because I go on rejecting

or

because they reject me

I register on the front
enormous fields of debris
grins

Because I go on shitting

or

because they shat on me

I register on the face
enormous rips of fits:
myths

Because I go on fancying

or

because they fancied me

I register on the body
or nooks and crannies
of worn frets:
flairs

Because I only resist

or

because they resist me

I bear under the face
a secret meter:
hither

Parce que je rejette
ou
parce qu'ils me rejettent
 J'inscris sur la face
 géants champs de débris
 sourires

Parce que je me chie
ou
parce qu'ils m'ont chié
 J'inscris sur la face
 géants déchirures de conflits
 mythes

Parce que je m'amuse
ou
parce que j'ai les amusé
 J'inscris sur le corps
 ou les rainures, ravines
 de frictions rongés
 veines

Parce que je seulement résiste
ou
parce qu'ils me résistent
 Je porte sous la face
 un record caché
 cela

Sonetos do Tesão 2.

se a serpente morde/eu mordo/tu remordes
se a serpente dura/eu duro/tu perduras
se a serpente volta/eu volto/tu revoltas
se a serpente rasto/eu parto/tu regressas

se o ver parte/eu quebro/tu requebrasse
se o ver age/eu abro/tu magias
se o ver sobre/eu subo/tu fervias
se o ver rubro/eu acho/tu perdias

se o pente penteia/eu pranto/tu repranto
se o pente aperta/eu perto/tu despertas
se o pente arranha/eu venho/tu aranha

se a serpente regressa/eu torço/tu requebras
na serpente da pele/eu trago/tu sinal
na serpente verbal/eu língua/tu anal

if the snake bites/I bite/you bite back
if the snake's stiff/ I'm still/ you'll stiffen
if the snake's back/I'm back/ you revolt
if the snake creeps/I'll leave/you'll return

if seeing snaps/I break/you crash
if seeing acts/I open/ you magick
if seeing lasts/I arise/you boiled
if seeing reds/I find/you lost

if the comb combs/I cry/ you recry
if the comb grabs/I close in/ you awaken
if the comb buggers/I come/you bug

if the snake's back/I twist/you crash
on the skin's snake/I drag/ you signal
on the verbal snake/I tongue/ you anal

Re-Camões

há uma linha subtil que tu partiste
no medo desmedido mas contente
uma causa cruel que não se sente
mas é a vida a terra que tu viste

se logo o vento vário não resiste
e a história ferida se desmente
não aqueças a dor da tua mente
nem a luz que nos olhos te subsiste

e se rires do pó o dissolver-te
em tanta coisa a cor que se mudou
na água tédio médio de só ver-te

corta as linhas maiores do que ficou
na sede de partir e de perder-te
no chão como uma fonte que secou

Shakespearig

I'll die of dares which fool'd a clever sage!
I shall more closely understand my fate,
Only to break the gnawing fits of rage,
For I believe that all could fall in place.
Somehow good thoughts abide of sadder times
And lost in all this mold so bad I seem
That every glare of light that was too fine
Fry thence my features'til there's naught to skim.
Thus my eternal wonder shall then fade,
As my complexion from the fair'st is plowed,
Or hell lets fire wander in this face.
Then hindered will my words forever flow,
 On some faint pages that sore eyes can't read:
 May they be more than all that I could be.

DEMUSIKA

SÓNETO

e se o i de se que de
e de se que de ó de u
de que que se de i de de
e se o é de é que u

e de que de de á de cá
e dó de i de se de mi
no ó de á que há que ah!
de mó que se que dó de i

se ó de se de si de ó
que há no é que de que dê
o i de si de u que só

que de de que de mó de mi
que ó que só que dó que dê
o se do i do á do mi

SON-NET

and if the I of if what of
and if if what of oh from U
of what that if of I from of
and if the are of is what U
and from what of from 'ere from far
and C from I from self from E
in oh from 'ere from there what? ah!
and so what if what C from me
if oh from if of B from oh
which is in is what of who gave
the I of B from U a lone
that of of that and so of E
 that oh a lone that C who gave
 the if of i of ah from E

Ernesto linguista

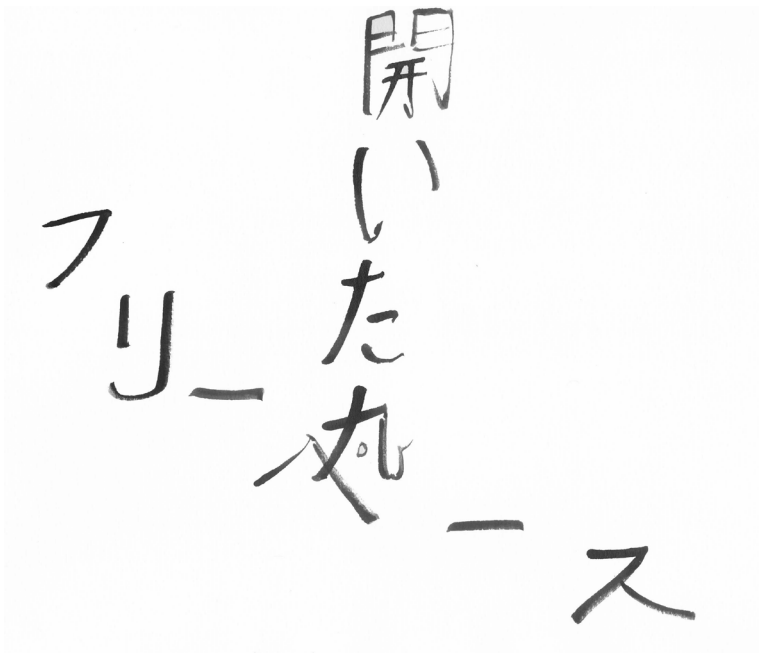
Círculo Aberto/Ritmo Liberto

O
T
R
O
L
O
R
C
U
L
O
R
E
R
Í
L
B
C
I
T
A
R
T
B
M
E
R
T
O
O

Circle Ajar/Tempo Redeemed

I
C
A
J
R
A
R
C
L
E
E
E
E
M
E
D
R
D
E
T
M
P
O

Aitamaru/FREEPACE



Vieram as Musas

VIERAM ←

AS MUSAS



do *ESTAR AUSENTE*

FICASTE VAZIO



no ar


女神哉
不在の神人
空に君。

Infinito

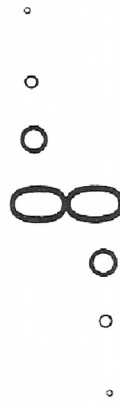
OS DOIS (0 0) ZEROS DO
(infinito) são os fins de um []

único  MITO :

o [mito] do

infinito ()

FIM.



Mugen

無限の無
無の無限
無限の無

Monumento

l e t
t h e
m e n
b e
f r e e

l e t
t h e
m a n
b e
f r e e

l e t t h e f r e e b e m e n
L E T T H E F R E E B E M E N

Stéle

ἔστων
οἱ
ἄνθρωπ'
ἐλευθέροι

ἔστων
οἱ
ἄνθρωπ'
ἐλευθέροι

ἔστων ἄνθρωφ' οἱ ἐλευθέροι
ΕΣΤΟΩΝΑΝΘΩΦΟΙΕΛΕΥΘΕΡΟΙ

Erigindo Babel¹

(...) *Nós precisamos de qualquer coisa alarmante / de arrepios vindos das vísceras banais / de confrontos de bocas / chegadas de todos os continentes (...)*

“Tempo dos Tempos” - E. M. de Melo e Castro

1. Alicerçando

Não quero que este seja mais um ensaio sobre tradução. Ensaios sobre tradução costumam ser todos a mesma coisa. Podemos ler um, dois ou três mil, e todos vão se iniciar, desenvolver e concluir mais ou menos da mesma forma: primeiro, o autor reclamará da tão pretensa *arte da tradução*, de como os críticos são cruéis, de como é impossível atingir uma *tradução perfeita*, de como sempre precisamos nos apequenar perante um texto e compreender que, em nossa insignificância, tomamos para nós a nobilíssima tarefa de verter as palavras dos grandes mestres de outrora; em seguida, haverá alguma coleção de excertos de trabalhos de ou-

¹ Este estudo é dedicado a Décio Bravo, cujos ensinamentos são o alicerce que tornaram possível a construção desta Babel. A ti, mestre e tio-avô, minha eterna gratidão e admiração.

tros tradutores, e então a crítica cruel, antes tão condenada, torna-se uma eterna aliada na cruzada para demonstrar porque a tradução dos outros não é tão graciosa e importante quanto a sua própria; por fim, conclui-se em nota humilde, deixando mais um texto para a posteridade, mas esclarecendo - embora o autor seja desejoso do contrário - que sua proposta de releitura “não esgota o tema”, e ainda está aberta para “reinterpretações e críticas” por parte de outros tradutores. Infelizmente eu próprio já acabei por autorar mais de um ensaio nesses moldes, o que não me daria moral algum para fazer troça desta coerção genérica. Fazer troça de si mesmo, no entanto, é uma saudável prática catártica de reconhecimento. Traduzir, para mim, também deveria se destinar ao mesmo objetivo: traduzir é equivocar-se, e, no meio do equívoco, saber-se a si e ao sabor das letras.

Desejo de modo algum suscitar debates teóricos profundos acerca da prática da tradução ao longo destes dizeres; e embora ferramentas afiliadas a uma prática metodológica específica - i.e. a Semiótica Greimasiana - tenham sido utilizadas aqui para auxiliar na compreensão da construção do sentido em cada poema, não significa que eu milite por elas (em detrimento de uma Semiótica Peirceana, por exemplo) como se fossem o conjunto perfeito de dispositivos para uma suposta tradução “melhor”. Discorrerei sobre o processo de composição das traduções dos poemas deste livro não severa e pesadamente, mas sim da forma que ele foi para mim: como um belo *divertimento*.

2. Da Lusitânia à Babel

A palavra traduzir é normalmente associada ao ato de decodificar. Uma pessoa, surpreendida com um conjunto de informações difíceis de serem compreendidas, comumente pediria ao seu interlocutor que as explicasse por meio da fórmula frasal “*traduz isso para mim?*”, ou então pelo jocoso e por vezes irônico “*certo, agora me repete isso em português?*”; variantes destas expressões encontram a fala popular do dia a dia, e dicionários nos apresentam o sentido de “explicar” e de “trazer à luz” para o verbete. Uma vez associado à carga semântica de “transmutar” e “transladar”, o sentido pragmático de “compreender” assume um lugar determinante no significado da palavra, de modo que, quase sempre, *traduzir* se traduz em passar uma informação de uma língua para outra, *a fim de que ela seja entendida pelo receptor*. Daí que chamamos, *strictu sensu*, de tradução, apenas o ato de trazer algo de outra língua para o registro nativo do tradutor, ao passo que, para o movimento contrário (o de transformar em estrangeiro o registro nativo) resta a nomenclatura *versão*: traduz-se do Inglês para o Português, por exemplo, mas verte-se do Inglês para o Português.

E se assim é, de que então se trata este livro? Se o leitor retornar algumas páginas verá que os poemas que “traduzi” não foram, de fato, “traduzidos” na acepção corriqueira da palavra. Alguns deles - os deuses me livrem - saíram do português claramente melífluo e compreensível e foram lançados aos domínios da “fonologia arranhada” do Holandês

ou dos “rabiscos incompreensíveis” dos *kanji* japoneses. O que menos se viu aqui foi a tentativa de gerar *entendimento* a partir das traduções, mas sim, do contrário, um aparente *distanciamento* em relação ao texto original. Por quê? Não seria mais útil e proveitoso traduzir um poeta inédito, ou um que fora injustiçado por “traduções inadequadas”, para o português? Sim, e, também, não: sim porque, de fato, a tradução enquanto ofício responde nobremente a esta necessidade de tornar acessível uma miríade de textos importantes, mas fazê-la não representa, em verdade, uma dissolução das barreiras entre os idiomas. Ao leitor de traduções é tolhido o prazer de padecer com as maquinações sintáticas de Catulo, ou de fruir da prosa poética de Herman Melville; ele se encastela cada vez mais em sua torre monolíngue de mimetizações fantasmagóricas, de recontações de histórias, em troca de seu desejo árduo de entender compulsivamente tudo aquilo sobre o que pousam seus olhos. Eis porque lanço um lusitano aos ventos de outros mares: a resposta negativa da pergunta acima se justifica por um projeto que deseja ir além da divisão entre povos, línguas e nações na literatura, e anseia por uma literatura do gênero humano. Fá-lo, no entanto, por vias aristotélicas, não dissolvendo os diversos aromas e sabores culturais numa papa insossa e homogênea, mas reconhecendo como cada elemento, cada vírgula, ponto, ideograma, letra e fonema diferentes podem contribuir para a reflexão sobre esta atividade comum que nos irmana na condição de *sapiens sapiens*: a poesia.

Desejei, com cada poema desta antologia, conhecer não só mais detalhadamente as ranhuras e nervuras das línguas para as quais os verti (sendo que por muitas vezes o critério para a escolha do idioma tenha sido apenas a vontade de superar o desafio de criar algo belo com suas particularidades fonológicas e morfossintáticas), mas também, através delas, desnudar a própria língua portuguesa e dela tornar-me mais íntimo, de tal forma que acabei por aprender muito mais sobre ela e sobre o fazer poético de Ernesto Manuel de Melo e Castro, a partir deste processo de decomposição e reconstrução poética do sentido.

3. Tijolos e argamassa

Para Roman Jakobson, a linguagem, quando em sua função poética, opera por meio de uma projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático (JAKOBSON, 2010, p. 150 e segs.); isto significa que, em um poema, existe uma relação entre *o que se diz* com *o como se diz*, de modo que a alteração de qualquer um dos termos desta equação acabaria por fazer ruir completamente sua estrutura. A função poética, deste modo, não representa apenas a projeção de um eixo sobre o outro, mas também a *indissolubilidade* desta projeção. Nesta modalidade discursiva, diferentemente da comunicação corriqueira, importa de maneira premente que haja uma correlação entre a alma e a carne do discurso que, na via contrária da concepção do conceito de signo segundo o modelo Saussureano, pode reduzir a força da arbitrarie-

dade s gnica dentro do cosmos particular inaugurado pelo poema. Os estatutos da signifi ca o, uma vez remodelados por uma nova fun o da linguagem, não mais ditam exclusivamente as regras do jogo da comunica o, mas concorrem com suas respectivas formas em um novo jogo de multiplica o e expansão do sentido.

O mesmo movimento de entrelace indissolúvel entre paradigma e sintagma e, em termos hjelmslevianos, do plano da expressão e do plano do conteúdo (HJEMSLEV, 2003. pp. 53-64), pode ser também identificado em todos os discursos que, de algum modo, perpassam a atividade cultural humana conhecida como arte: a altera o de um músico compasso em qualquer uma das fugas de Bach, ou o corte de uma única cena em um filme de Pasolini, já seriam suficientes para que não mais estivéssemos perante as obras destes autores. A obra de arte  , sempre, sua totalidade; e sendo assim evidente a presença desta característica importante em todas as formas de cria o artística, quedam ing nuas as interpreta es que tentam definir a arte por seus objetivos, e não por sua essência. Piores ainda que estas ficam as que, debilmente, reduzem o fen meno da arte aos efeitos que causam nos que a fruem: um poema, uma can o, um filme, não são arte na medida em que “lutam contra a máquina do capital”, ou “denunciam as mazelas do eu lírico”, mas sim o são na medida em que correspondem a modelos prévios, rompendo-os ou conservando-os, sempre entrelaçados a uma tradi o cultural e a um modo particular de produ o discursiva. Quando as ciências humanas definem

a arte como seus efeitos ou produtos, colocam-nos diante de um grosseiro pensamento metonímico, como se “pessoas” fossem só “braços” e “pássaros”, “asas”.

Esta breve guinada da discussão à estética não deve, no entanto, nos deter mais; precisei definir o que entendo por discurso poético para que, antes de Babel, erigisse o maior de todos os obstáculos da tradução poética: se a poesia é a relação indissolúvel entre expressão e conteúdo, é impossível redizê-la, ela se acaba em si mesma. E sim, de fato, isto é verdade. Daí que a tradução poética nunca pode reclamar para si o poder de reproduzir a poesia em sua totalidade, pois, para isso, bastaria transcrevê-la, e traduzi-la sempre implica mudá-la. A tradução do discurso poético deve ser, portanto, um processo duplo de descoberta do modo de entrelace de alicerces e vigas que sustentam os blocos de sentido, e de subsequente remodelação minuciosa destes padrões a partir de outros materiais. É necessário que esta nova criação dialogue livremente com sua fonte; não apenas de modo atento aos sentidos originais, mas também de maneira remodelada, oblíqua e, até mesmo, opositora.

Em termos semióticos, os alicerces e vigas aos quais me referi são os processos dos níveis narrativo e fundamental do percurso gerativo do sentido (COURTÉS e GREIMAS, 2013. p. 362); os blocos da estrutura são, por sua vez, o processo do nível figurativo, o revestimento sensível de uma sequência de relações semiológicas. O divertimento da tradução poética consiste em dar design novo a um projeto arquitetônico, dação que se perfaz em um diálogo duplo de

fontes: da tradução com o original e destes com sua estrutura comum, quer ela seja do plano da expressão, como do plano do conteúdo ou de ambos, a depender do regime semiótico existente entre estes dois polos.

Como ilustração do discutido até aqui, detalharei nas próximas seções o processo analítico e reconstrutivo dos poemas que compõem esta Babel, explicitando o processo de composição deste livro e, em menor escala, os efeitos extra-poéticos que acredito se manifestarem através da prática da tradução.

3.1 Círculo aberto/ritmo liberto

Um semicírculo transpassado por duas retas cruzadas. Nele, o verso “círculo aberto” dá lugar às retas que soletram “ritmo liberto”, encadeadas pelo “I”, segundo grafema de ambas as palavras. Além disso, certo contorcionismo deve ser empregado na leitura, pois as consoantes “r” e “l” se encontram trocadas, em padrão cruzado. As retas se propagam em direções opostas, rompendo a monotonia do círculo que por sua natureza se fecha em si mesmo. O tema sintagmático “substantivo + adjetivo” se repete em ambos os versos, sendo que ambos produzem efeitos sonoros que ecoam de maneira circular: as assonâncias das tônicas de “círculo” e “ritmo” e das vogais “o” fechadas que encerram cada palavra, somadas à rima de “aberto” e “liberto”, retomam, necessariamente, a questão de que a novidade em um dado sistema paga tributo à forma com a qual ela aparentemente rompe.

Característica importante do Concretismo se mostra nesta relação entre formas geométricas e versos: a chave de leitura do poema se encontra nos traços recorrentes do conteúdo dos versos e de sua disposição visual.

Todos estes traços que foram apresentados até aqui apontam para um único sentido: o poema narra uma pequena mitologia, quase que um aforisma, marcado pela passagem da negação da opressão – um círculo *aberto*, outrora *fechado* – para a afirmação da liberdade – um ritmo que se *liberta* – no nível fundamental. Uma vez que se dá a ruptura de um círculo, de uma estrutura, liberta-se um novo ritmo, que irrompe de sua tradição em diálogo de contraposição a ela. Ademais, é possível enxergar aqui a construção de um objeto complexo de liberdade e opressão, ao somarmos à micronarrativa a consideração de que cada seção do poema é, na verdade, um ator concreto no discurso, revestido de suas formas assonantes e rimadas e estabelecedor de uma relação de ruptura em retomada entre si e seu oposto. Uma das possibilidades de revestimento figurativo desta passagem de opressão para liberdade pode ser a da metapoesia, resultando em uma leitura do poema enquanto artefato de discussão do próprio fazer poético: um círculo aberto tematizaria um movimento estético específico que perde sua força perante um ritmo liberto, um novo movimento que, embora rompa com o padrão anterior, leva-o em conta para fazê-lo. No plano da expressão, esta função é trazida à tona pelas rimas e assonâncias dos versos dispostos de maneiras radicalmente opostas, que os irmanam em sua disparidade.

Esta interpretação não é, de maneira alguma, forçosa, se nos atermos para o fato de que E. M. de Melo e Castro pertence à tradição da poesia experimental portuguesa, escola marcada pela aparente ruptura com o passado em uma leitura *en passant*, mas, na verdade, uma grande recuperadora deste em sua vasta erudição. “Círculo Aberto/Ritmo Liberto” pode ser lido em sua relação com a poesia experimental, da mesma forma que o *Prólogo às Telquines* de Calímaco em relação à poesia helenística: como um poema programático, uma obra que ilustra os paradigmas estéticos da escola à qual pertence.

Duas traduções, cada uma valendo-se de processos composicionais diversos, foram feitas levando em conta estes dados importantes dos caminhos da construção do sentido no poema. A primeira, para o inglês, foi menos ousada em seus empreendimentos e desejosa de uma reprodução do original mais próxima da referencialidade. Nela, optou-se por jogar com o desafio de manter os elementos significativos que elenquei na análise do poema, mas, dentro da medida do possível, nos dispositivos da língua-alvo. Assim, “Círculo Aberto” dá lugar a “Circle Ajar”, e “Ritmo Liberto”, onde residia o verdadeiro problema da tradução, por conta da aparente impossibilidade de manter a cruz unida, passa a ser “Tempo Redeemed”, palavras unidas pela letra “E” que também figura em segunda posição em ambas, como faz o “I” do original. Diferentemente, no entanto, não optei por reconstruir as assonâncias e rimas, marcadoras da retomada em ruptura no plano da expressão, mas sim por utilizar, para

tanto, um outro recurso rítmico, mais próximo da poesia em língua inglesa: o metro. Seu uso na composição da tradução foi a forma que encontrei de representar, em uma outra instância do significado, o conteúdo experimental programático deste poema. Deste modo, contribuiu para esta empreitada a invenção de um verso octâmetro misto, composto de dois pares espelhados de um troqueu e um iambo, opondo as sequências forte(-)/fraca(v), fraca/forte, forte/fraca, fraca/forte, respectivamente:

— v v — — v v —
 Cir/cle/a/jar/tem/po/re/deemed

Esta escolha dos pés troqueu e iambo para a composição do verso não foram, de modo algum, feitas ao acaso, pois tratam-se de metros consagrados da tradição poética inglesa. À guisa de exemplos, cito para o troqueu o primeiro verso d'O Corvo, de Edgar Allan Poe:

— v — v — v — v — v — v
 On/ceu/pon/a/mid/night/drea/ry/whi/leI/pon/dered/
 — v — v
 wea/k and/wea/ry

E para o iambo, o Bardo em carne e verso, em Hamlet:

v — v — v — v — v — v — v (anceps)
 To/be/or/no'/to/be/that/is/the/ques/tion

Opor troqueus e iambos, formas básicas do verso inglês, conciliando-os no mesmo verso, é a corporificação do objeto complexo de liberdade e opressão construída pelo poema no plano de conteúdo. Troqueu e iambo, aqui, deixam de ser meras unidades métricas e passam a ser atores discursivos e tematizados dentro da narrativa do poema. Eles se tornam fazeres poéticos outrora distintos, agora equiparados em uma aparente descaracterização que esconde, em verdade, uma integridade ressignificada das partes em relação a um novo todo. A tradução conta, como no original, uma narrativa programática do experimentalismo poético: a engenhosa distorção de uma tradição monumental.

A segunda tradução, para o japonês, não é referencial como a primeira, mas sim oblíqua, aproveitando os enlaces do plano de conteúdo para vesti-los com outra roupagem possível no plano da expressão. O poema se inicia pela linha vertical, que soletra as palavras 開いた “aita”, participípio do verbo 開ける “akeru” (abrir), e 丸 “maru” (círculo); o kanji que escreve a palavra “maru” (丸) conta com um pequeno traço diagonal em sua parte inferior, que foi aproveitado para servir de barra transversal da sílaba “pe” (ペ) que faz uma intersecção visual, mas não fonética, com o verso seguinte. Este verso, em diagonal, descreve a frase “furii peesu” (フリーペース), que não é apenas uma niponização do inglês “Free Pace”, como também vem escrita em um alfabeto diferente, o katakana.

O sistema de escrita do japonês subdivide-se em três registros diferentes, isto é, dois alfabetos silabários (hiraga-

na e katakana) e um ideogramático (kanji). O primeiro dos silabários, o hiragana, é utilizado para escrever desinências verbais e adjetivais, partículas, e palavras de origem japonesa que não possuem ideograma correspondente; o segundo, por sua vez, silabário com o qual o segundo verso foi grafado, o katakana, é utilizado para escrever palavras de origem estrangeira, mas sempre acabando por acomodá-las ao sistema fonológico do japonês. Não há como os encontros consonantais do inglês serem reproduzidos por um sistema de escrita de uma língua que praticamente não os possui em suas relações fonológicas. Isto, no entanto, não é um problema para o Japão pós Shogunato Tokugawa, internacionalizado pela Revolução Meiji, receptáculo aperfeiçoador e ressignificador das tecnologias do ocidente; ele também ressignifica a linguagem, substitui seu delicado “*akai*” (vermelho) por “*reddo*”, “*kuroi*” (preto), se torna “*burakku*”; um túnel de Tokyo ostenta o grafite “*piisu ando raabu*” (*peace and love*), em vez de “*heiwa to ai*” (paz e amor). Eis que “*jiyuu*” (livre), passa a ser “*furi*” (free), e “*ritsudou*” (ritmo) se torna “*rizumu*” ou “*peesu*” (*rhythm e pace*). Estas versões diferentes coexistem na fala do japonês, da mesma forma como coexiste uma mistura peculiar do oriente com o ocidente na cultura nipônica, tornando-a um objeto complexo situado no limiar do ocidental com o oriental.

A tradução, deste modo, figurativizou a complexificação de liberdade e opressão do nível fundamental do plano de conteúdo com a narrativa da mistura de oriente e ocidente. “Aita maru”, escrito “開いた丸”, apenas utilizando palavras

de origem japonesa e os sistemas de escrita a elas correspondentes (kanji e hiragana), é atravessado como se por uma *wakizashi* por dizeres em outra língua, em um novo alfabeto (o katakana). A novidade é sempre tributária do passado e com ela rompe em retomada, e a palavra nova precisa agora corresponder aos sistemas gráfico e fonológico de sua língua receptora. A língua japonesa é poesia experimental *ready-made*, um círculo aberto de onde irrompe um ritmo liberto.

O Japão Contemporâneo libertou os ritmos de sua cultura ao dar novo significado aos elementos de outra, e as transformações de seu idioma e de seus sistemas de escrita são documentos vivos comprobatórios deste processo de ruptura em retomada. A tradução buscou sintetizar esta feliz pletora de dados coincidentes para dar vida a um esqueleto de traços semânticos, cuja extração só foi possível a partir da análise detalhada do poema original e sua contextualização em um paradigma estético específico.

3.2 Re-Camões

O processo da tradução poética nem sempre está relacionado à conversão de um idioma para outro. Traduz-se do português para o português, por exemplo, quando se faz uma paródia de um texto qualquer. As paródias, como a raiz grega do vocábulo denuncia, são “cantos postos ao lado”, “*sidesongs*”, traduções cuja preocupação principal é a *metamorfose obediente* do plano da expressão, muitas vezes em detrimento da conservação referencial do plano de con-

teúdo. Quando se parodia, gera-se o efeito pretendido, seja ele cômico, crítico ou estético, através da manipulação dos mecanismos expressivos do texto, sobretudo os fonéticos e morfossintáticos, de modo que a paródia possa ser considerada uma tradução em *regime substancial*, ou seja, que reproduz de maneira direta o plano da expressão, mas lida indiretamente com o plano do conteúdo. Quando a publicidade se apropria de e parodia um verso de canção para vender seus produtos, ela descarta seu plano de conteúdo e usa suas vogais, consoantes e morfemas em posições estratégicas para estabelecer, com o enunciatório, um jogo da memória entre paródia e original, cuja graça reside no processo de reconhecimento do mudado e da percepção inconsciente da lei geral estabelecida pelo parodiador por quem dela frui.

Em “Re-Camões”, E. M. de Melo e Castro realiza exatamente isso, mas com propósitos poéticos. Tomando o mais célebre soneto camoniano, “Alma minha gentil que te partiste”, como ponto de partida, o poeta cria, a partir dele, uma nova versão, rigorosamente adequada aos modelos do soneto e se atenta a uma malha fonética própria que coordena o regime de produção dos versos. Foi importantíssimo, portanto, que esta malha fosse extraída a partir da comparação minuciosa da paródia com o original, com o objetivo de utilizá-la como guia das conversões que foram produzidas posteriormente na tradução. Não posso dizer que “Re-Camões” foi um poema que propriamente traduzi, mas sim um poema do qual extraí uma regra fonética estrutural e a recriei, à risca, em um outro idioma. Colocando lado a lado

ambos os sonetos, o de Camões e o de Ernesto, é possível perceber os seguintes padrões silábicos de parafonia²:

[Original]

Al/ma/ mi/nha/ gen/til/, que/ te/ par/tis/te,
Tão/ ce/do/ des/ta/ vi/da/ des/con/ten/te
Re/pou/sa/ lá/ no/ Céu/ e/ter/na/men/te,
E/ vi/va eu/ cá/ na/ ter/ra/ sem/pre/ tris/te.

Se/lá/noas/sen/toe/té/reoon/de/su/bis/te,
Me/mó/ria/ des/ta/vi/da/ se/ con/sen/te,
Não/tees/que/ças/ da/que/lea/mor/ar
[den/te
Que/já/nos/o/lhos/meus/tão/pu/ro/vis/te.

E/se/vi/res/que/po/de/me/re/cer/-te
Al/gu/ma/cou/saa/dor/que/me/fi/cou
Da/má/goa/sem/re/mé/dio/de/per/der-te

Ro/gaa/Deus/que/teus/a/nos/en/cur/tou,
Que/tão/ce/do/de/cá/me/le/vea/ver/-te,
Quão/ce/do/de/meus/o/lhos/ te/ le/vou.

2. Outros traços parafônicos que compõem o texto, como por exemplo o deslocamento das posições silábicas no segundo verso da quarta estrofe ("cedo de"/"sede de" - sílabas 3, 4 e 5, no original, e 2, 3 e 4 em "re-Camões"), não foram considerados para a composição da tradução, que precisou optar por algumas concessões para que fosse viável. Uma destas foi a de apenas considerar as repetições de vogais estritas ao longo do poema, ou seja, levá-las em conta apenas se ocorressem na exata posição em que figuravam no original.

[Re-Camões]

há u/ma/ li/nha/ su/btil/ que/ tu/ par/tis/te
no/ me/do/ des/me/di/do/ mas/ con/ten/te
u/ma/ cau/sa/ cru/el/ que/ não/ se/ sen/te
mas/ é/ a/ vi/da/ a/ ter/ra/ que/ tu/ vis/te

se/lo/goo/ven/to/vá/rio/não/re/sis/te
e/ a/ his/tó/ria/ fe/ri/da/ se/ des/men/te
não/a/que/ças/a/dor/da/tua/men/te

nem/a/luz/ que/nos/o/lhos/te/su/bsis/te

e/se/ri/res/do/pó/o/dis/sol/ver/-te
em/tan/ta/coi/saa/cor/ que/se/mu/dou
na/ á/gua/ té/dio/ mé/dio/ de/ só/ ver/-te

cor/taas/li/nhas/ma/io/res/do/que/fi/cou
na/se/de/de/par/tir/e/de/per/der/-te
no/chão/co/mou/ma/fon/te/que/se/cou

[Grade silábica das parafonias escritas em Re-Camões –
Sílabas que repetem em ambos os poemas estão marcadas
por seu respectivo valor numérico no verso decassílabo]

1 2 3 4 6 7 9 10

1 2 3 4 6 9 10

3 4 5 6 7 10

4 5 6 7 8 10

1 3 4 5 6 7 10

6 7 8 10

3 4 5 10

1 2 5 9 10

1 2 3 4 6 10

3 4 5 6 7 8 10

1 2 3 6 7 8 10

1 2 11 [verso irregular]

7 8 10

8 9 10

É evidente que esta malha parafônica esteja submetida às regras estabelecidas pela coerção de gênero do soneto, o que limitou as possibilidades de criação de uma tradução em regime substancial dentro destas circunstâncias formais. Como já dito anteriormente, a tradução substancial retoma referencialmente o plano da expressão, e lida de maneira oblíqua ou indireta com o plano de conteúdo. Com estas questões em mente, elegi como objeto de paródia um poeta que, na literatura de sua língua, pertence ao mesmo período e possui o mesmo calibre de Luiz Vaz de Camões: William Shakespeare (1564-1616). O soneto que escolhi como modelo para a aplicação da malha parafônica também não foi fruto do acaso, pois do mesmo modo que “Alma minha gentil que te partiste” goza de status célebre na poesia portuguesa, o “Sonnet 18” do Bardo (também conhecido como “*Shall I compare thee to a summer*

muito comum ao gênero poético em questão. Em seguida, entretanto, esta isotopia é subvertida nos versos 12 a 14, revelando que a beleza só se mantém imutável perante à natureza se conservada nas *linhas eternas* do verso imortal. O pronome anafórico *this*, em “*So long lives this, and this gives life to thee*”, faz referência ao próprio poema, que é por sua vez figurativizado como *lifegiver*, uma roupagem para a negação da morte no nível fundamental do percurso gerativo do sentido. O conteúdo amoroso dos elogios apresentados na primeira parte do poema é resignificado e dá lugar a uma segunda leitura, relacionada à visão programática de Shakespeare sobre seu fazer poético e suas concepções estéticas.

Esta biisotopia erótica/programática é um traço recorrente do estilo shakespeariano, podendo ser encontrada em outros sonetos de sua autoria. À título de curiosidade, reproduzo abaixo o “Sonnet 76”, no qual o enunciador interpela a figura da amada para dizer que só lhe tece louvores usando *moldes antigos*, ou seja, a emulação dos clássicos. Acompanha-o de uma tradução para o português em versos decassílabos de minha autoria:

[Sonnet 76 – William Shakespeare]

Why is my verse so barren of new pride?
So far from variation or quick change?
Why with the time do I not glance aside
To new-found methods and to compounds strange?
Why write I still all one, ever the same,

And keep invention in a noted weed,
That every word doth almost tell my name,
Showing their birth and where they did proceed?
O, know, sweet love, I always write of you,
And you and love are still my argument;
So all my best is dressing old words new,
Spending again what is already spent:
 For as the sun is daily new and old,
 So is my love still telling what is told.

[Tradução]

Porque é d'orgulho tão vazio meu verso
Que do variável ou mutável dista?
Porque c'ò tempo não olho disperso
A novos modos e estranhezas mistas?

Por que escrevo ainda sempre o mesmo,
E deixo inventos em tão velho esteio,
Que cada letra quase conta o desmo,
Que com meu nome tem, e donde veio?

Oh, saiba, amor, de ti eu sempre escrevo,
São o amor e tu meu argumento.
A velhas letras dou novo relevo,

Gastando o gasto d'um ido momento:
O velho Sol é sempre renovado
E eu amo, pois, contar o já contado.

Outro motivo para a escolha do “Sonnet 18” como modelo da composição da tradução foi a estrutura silábica de seus versos, parecida com o decassílabo português. Os sonetos de Shakespeare foram todos compostos em pentâmetros iâmbicos, ou seja, cinco pés que possuem, por sua vez, uma sílaba fraca seguida de uma sílaba forte, totalizado dez sílabas por verso. Deste modo, através de um poema que dividia características similares com o modelo eleito por E. M. De Melo e Castro, fui capaz de aplicar a mesma malha parafônica criada a partir da relação entre “Re-Camões” e “Alma minha gentil que te partiste”, para fazer uma paródia do “Sonnet 18”, intitulada “*Shakespeareing*”. O objetivo foi o de criar, através da manipulação regrada do plano da expressão, um “*what if- scenario*” onde um Melo e Castro britânico emularia e remodelaria não os versos do autor d’*“Os Lusíadas”*, mas o de *“Macbeth”*. Disponho, então, para que o que leitor coloque a prova o que foi dito até aqui, um diagrama contendo o “Sonnet 18” e a versão que compus para esta antologia, seguidos novamente da grade de repetições parafônicas de “Re-Camões”:

[Original]

Shall I compare thee to a summer’s day?

Thou art more lovely and more temperate:

Rough winds do shake the darling buds

[of May,

And summer’s lease hath all too short

[a date:

Sometime too hot the eye of heaven shines,

And often is his gold complexion dimm’d;

And every fair from fair sometime declines,

[Grade silábica das parafonias estritas]

1 2 3 4 6 7 9 10

1 2 3 4 6 9 10

3 4 5 6 7 10

4 5 6 7 8 10

1 3 4 5 6 7 10

6 7 8 10

3 4 5 10

1 2 5 9 10

1 2 3 4 6 10

3 4 5 6 7 8 10

1 2 3 6 7 8 10

1 2 10 [verso regularizado na tradução]

7 8 10

8 9 10

3.3 Desafios fonomorfo sintáticos

Compus doze poemas desta antologia em regimes mais referenciais de tradução, isto é, valendo-me da retomada direta de ambos os planos da expressão e do conteúdo. A tradução em regime referencial está longe de ter a si atribuída a característica de “mais comportada” ou “menos inovativa”, uma vez que seu processo de criação está muitas vezes associado à uma verdadeira obsessão técnica por parte do poeta

de encontrar a melhor maneira de dar conta de verter, em um novo poema, o maior número possível de entrelaces fonéticos, morfológicos e sintáticos apresentados pelo original. A quantidade de detalhes com os quais o poeta precisa lidar, ao tomar para si a empreitada de reconstruir um discurso poético em regime referencial, representa uma dificuldade por muitas vezes maior ainda do que aquela que os regimes oblíquos apresentam. A obliquidade fornece ao poeta um tecido de expressão muitíssimo elástico, no qual podem ser impressos os mais diferentes processos de figurativização, ao passo que a tradução referencial limita enormemente a liberdade do tradutor. É no contorno engenhoso das limitações que repousa a beleza singela da referencialidade.

No mundo tomado pela *tradução intersemiótica* e pela *transcrição poética*, por vezes nos esquecemos de que o acesso que temos hoje às mais grandiosas obras primas da literatura nos foi garantido por tradutores preocupados com retransmiti-las sob a égide da fidelidade. Esquecemo-nos também de que esta busca por fidelidade foi-lhes capacitada por um engenho poético extremamente aguçado, apto para encontrar soluções para as mais tortuosas estruturas sintáticas ou aliterações significativas, sem que, com isso, sacrificassem a língua-alvo com escolhas empoladas, forçadas ou estranhas a ela. Dentre estes, é impossível não mencionar os trabalhos de tradutores como Jaa Torrano, que nos presenteou com a mais bela dentre todas as traduções da Teogonia de Hesíodo, e João Ângelo Oliva Neto, cujos versos fizeram Catulo cantar com igual verve na língua de Camões.

Os primeiros poemas desta antologia, que fazem parte da seção “Ernesto Conversador”, também estavam dentre os primeiros a serem escolhidos para compô-la. A fluidez e o ritmo da escrita de Ernesto foram-me importantes demais para que eu os ignorasse enquanto tentava conceber a melhor maneira de traduzi-los. Neste sentido, compreender o regime semiológico no qual eles se inseriam, a partir do modelo tipológico desenvolvido por Antonio Vicente Pietroforte em “*O Discurso da Poesia Concreta*” (PIETROFORTE, 2011), foi essencial para reconhecer que a negação da descontinuidade é o elemento pelo qual precisamos pautar a análise e a fruição deste modo peculiar de produção poética. Não podia, no entanto, dar-me por aliviado pelo fato de que este regime semiológico permite uma aparente liberdade do plano da expressão; muito pelo contrário, assegurar o ritmo e a fluidez dos versos em outros idiomas foi uma coerção prosódica significativa à qual precisei me ater a todo momento. Não seria possível, por exemplo, adicionar muitos elementos ao eixo sintagmático caso a língua-alvo assim me demandasse, pois isto acabaria por fazer ruir dados formais significativos dos poemas originais. Em “Queda Livre - 2. Panorama”, o verso “*fazendo equilíbrios forçados*” não poderia ser reconstruído em inglês se não fossem observadas as sílabas tônicas e sua quantidade: “*keeping their balance forcedly*” seria longo e literal demais, e qualquer outra solução não daria conta do deslocamento da tônica em “equilíbrios” para a proparoxitona, que se opõe às duas paroxítonas que a circundam. Esta alternância tônica gera

uma instância de semissimbolismo (BARROS, 2007. p. 89) importante demais para ser ignorada, e é necessário que o mesmo efeito de balanço fosse dado à tradução. As sílabas se deslocam, equilibram-se, assim como fazem os sujeitos “*homens divididos em dois*”; daí que optei por “*dangling forcedly by*”, solução que opõe três palavras de tonicidade distinta que jogam a recitação para um lado e para outro, a imitar o conteúdo por elas descrito.

A relação entre tonicidade e quantidade enquanto princípios norteadores do fluxo contínuo da poesia conversadora pode ser facilmente evidenciada em “*Poligonia do Soneto 21*”, uma vez que este poema faz variações métricas dentro de um modelo genérico consagrado da tradição poética ocidental, cujo nome lhe compõe o título. Sempre variando entre oito, sete, ou seis sílabas, E. M. de Melo e Castro, compõe, de fato, um soneto polígono, de muitas faces, que acompanha o esquema narrativo por ele proposto. Este é um poema que pode ser interpretado também pela via da complexificação de liberdade e opressão, como “*Círculo Aberto/Ritmo Liberto*”, devido a sua paradoxal exposição de uma liberdade que só se realiza enquanto murada por paredes. Esta é a liberdade oculta que se perfaz no conceito de privacidade, a primeira de nossas prerrogativas individuais tolhidas por um regime totalitário. É possível, deste modo, conceber este poema como uma sutil crítica ao regime salazarista, período que muito marcou a vida e a poesia de nosso aedo engenheiro.

Para sua tradução, também tentei me ater às quantidades silábicas e rítmicas, com versos curtos e soluções sintetizantes (por exemplo, o verso trímetro trocaico incompleto “*four, for walls, is few*” para traduzir “quatro são poucas paredes”). “*Poligonia do Soneto 21*” é, também, o único poema desta antologia que apresenta uma tradução para a língua holandesa, uma das únicas escolhas que fiz que fora pautada mais pela surpresa e pelo encanto do que pela minha busca por relações necessárias entre o idioma da tradução e do conteúdo do poema original. Confesso ser um grande admirador e atualmente estudante da vulgata de Erasmo, e, numa brincadeira que tinha mais o intuito de me ajudar com minhas tarefas de casa para aquisição de vocabulário na língua, descobri que existia uma constante aliteração em fricativas lábio-dentais na tradução literal para o holandês dos lexemas que compõem o poema original. Acabou-se gerando, assim, um efeito poético *ready-made* com a língua-alvo, acrescentando à tradução mais uma camada de verniz expressivo. Naquilo que tange a sintaxe e a disposição dos versos, no entanto, não me seria possível compor um verso sequer, uma vez que meu nível de domínio do holandês ainda é um tanto rudimentar, sem a ajuda de minha caríssima mestra Carmen Cunera Gerarda Fokker – a quem muito agradeço. Por fim, com o objetivo de evidenciar esta espantosa e acidental recorrência aliterativa, disponho abaixo alguns dos lexemas que compõem o original, ao lado de seus equivalentes na tradução:

[Português]	[Holandês]	[Transcrição fonética]
/quatro/	/vier/	/ʹfi:r/
/parede/	/wand/	/ʹvʌnt/
/veneno/	/vergif/	/ferʹɣif/
/inventor/	/uitvinding/	/ʹœytfɪndɪŋ/
/para/	/voor/	/ʹfo:r/
/pouco/	/weinig/	/ʹvaɪnʰɣ/
/tecer/	/weven/	/ʹveɪfen/
/bicho/	/worm/	/ʹvoʊm/
/nós/	/wij/	/ʹveɪ/
/libertos/	/bevrijd/	/beʹfrɛɪd/

O poema final da seção “Ernesto Conversador”, “RUP-TURA/ROTAÇÃO/REVOLUÇÃO”, a meu ver, um dos mais belos já compostos por E. M. de Melo e Castro, também se encontra intimamente ligado à “*Círculo Aberto/Ritmo Libertor*”, de modo que é possível dizer que um funciona como variação do outro, em regimes semióticos diferentes. É fácil associar as metáforas nele presentes não só ao contexto político da poesia ernestiana, mas também (e mais ainda) a conteúdos programáticos do experimentalismo – no caso, novamente, o da *ruptura em retomada*. Devemos também nos atentar ao fato que este poema, assim como o *Salut* de Mallarmé (cf. RASTIER, 1975), apresenta três níveis diferentes de isotopia⁴, desencadeados entre si a partir da polissemia dos lexemas que o compõem. Estes níveis podem

4. “Recorrência de um elemento semântico no desenvolvimento sintagmático de um enunciado, portadora de um efeito de continuidade e de permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso” (BERTRAND, 2000:262)

ser nomeados, respectivamente, em ordem de literalidade, “geométrico”, “político” e “poético”: no nível geométrico, devemos tomar o lexema */revolução/*, por exemplo, como o movimento completo de uma figura de forma invariável em torno de um eixo ou um centro; no nível político, o lexema toma o seu significado mais corriqueiro em língua portuguesa de reviravolta social que institui novo sistema econômico ou governamental; e no nível poético, por fim, é necessário compreender */revolução/* dentro do contexto estabelecido pelos outros poemas de Ernesto e do grupo PO:EX, ou seja, como um movimento de des- e re-construção das escolas literárias precedentes, em prol de uma nova arte que dialoga com o novo e o velho, servindo-lhes de eixo sintagmático.

Uma vez que catalogar todas as instâncias de isotopia neste poema não é o objetivo mais importante aqui, convido o leitor a realizar o mesmo exercício com cada um dos lexemas centrais do poema, para que se ateste o engenho de um poeta cuja verve rivaliza com a do autor de *“L’Après-midi d’un faune”*. Não foi preciso se preocupar tanto com a reconstrução das isotopias na tradução de “RUPTURA/ROTAÇÃO/REVOLUÇÃO” para a língua inglesa, dada a proximidade dos termos usados. Foi, porém, mais difícil recuperar alguns dados fonológicos do plano da expressão, como, por exemplo, gerar o mesmo efeito assonante do verso *“ondulações de onde”*: *“wavings of where”* destruiria a concomitância dos timbres vocálicos, daí que preferi recorrer ao arcaico *“whence”* (donde), a fim de obter *“wavings of whence”*, solução que contém não só vogais de pronúncia similar,

como também conserva a mesma nasalização do original. O mesmo vale para algumas escolhas lexicais que tiveram o objetivo de manter a ambiguidade presente no poema: “*para se inaugurar em voltas e revoltas*” não pode ser traduzido por “*to be inaugurated in turns and revolts*”, pois isso destruiria o nível de leitura “geométrico” do discurso: a palavra “revolt” esmaece a “volta” em caráter literal contida em sua composição, não podendo ser compreendido como uma “*volta outra vez*”, cuja leitura é permitida pelo estabelecimento da já aludida tri-isotopia construída no poema. Para este caso específico, foi necessário valer-me da palavra “*overturn*”, palavra do inglês que retoma o “*turn*” do início do verso e permite essa tripla leitura, podendo ser compreendida como “virar o jogo”, “virar uma situação para o favor de alguém” ou “iniciar uma reviravolta ou revolução”; mas também como “over-turn”, no sentido de “voltar demais” (ou ainda “virar de cabeça para baixo”), se tomarmos o prefixo “over-” em seu sentido de iteração exagerada, também encontrado em “overeat” (comer demais, comer exageradamente), “overthink” (matutar, ponderar em demasia) e “over and over again” (de novo, e de novo, e de novo).

Se a tradução de poemas escritos no regime do Conversador demanda cuidado na lida com o ritmo e a condução da enunciação, demandou-se ainda mais na lida com os poemas da seção “Ernesto Pregador”, que operam sobretudo sob a égide da variação de um tema dado, e da improvisação. Dizer que a poesia de Allen Ginsberg é meramente delirante é tão ingênuo quanto dizer que o Double Quartet de Ornette

Coleman atira notas a esmo em suas sessões de free jazz, ou que as pinturas de Jackson Pollock são frutos do acaso. A impressão de liberdade, tão presente no beatnick, no jazz e no expressionismo, são efeitos narrativos produzidos pelo metadiscurso que permeia estes gêneros – mas não há nada mais regrado no mundo do que a arte da improvisação. Traduzir referencialmente a poesia escrita neste regime implica também variar seus elementos sutilmente e adicionar estas variações ao resultado final. Na tradução de “A decisão do grito”, por exemplo, tentei me valer deste improviso contido para gerar efeitos de sentido que não existiam no original, como no verso “**and I count yet with a thousand deaths**” que possui uma cadeia de aliterações, assonâncias e rimas internas (marcadas em negrito) não presentes no original “*e conto já com milhares de mortes*”.

Acabei por ser mais contido nas traduções de “Coreografia” e “Poligonia do Soneto”: no primeiro, reproduzi as aliterações em /v/ com um jogo entre esta consoante e a semivogal /w/; precisei também interpretar “vir” não em seu sentido direto de deslocamento propositado, mas como sinônimo de “surgir” e “passar”, traduzindo o lexema, deste modo, por “went by”, e colocando-o em posição de hipérbato, no início da frase, em contrariedade com a sintaxe corriqueira do idioma inglês. No segundo poema, ative-me à concisão apresentada pelo original e tentei reproduzir os versos valendo-me da menor quantidade de palavras que me fosse possível; em vez de “in between”, optei pelo breve “amid” para traduzir “no meio (do que canta/dos sonhos)”.

O verso completo “no meio do que canta”, no entanto, não pôde usar “au milieu de cela qu’il chante” na tradução para o francês, de modo que me valí de “dans cela qu’il chante” para garantir o efeito de concisão e brevidade desejado.

O último poema da seção “Ernesto Pregador”, “Tempo dos Tempos”, merece tratamento mais do que especial, por ser a maior fonte de inspiração para a concepção de minha proposta de tradução poética que não usa o idioma como ferramenta da compreensão, mas sim como a matéria prima da produção artística, ao modo do que o mármore é para o escultor. Trata-se de um verdadeiro poema-manifesto, que reflete magistralmente os objetivos do experimentalismo, sendo que a escolha do regime do pregador para sua composição não é algo ingênuo, pois é seu elemento iterativo, fixador de motes e variações, que garante a efetividade de sua mensagem.

Assim como os outros poemas programáticos desta antologia, “Tempo dos Tempos” constrói uma euforização do objeto complexo entre “novo e velho”, “agora e então”, equiparada ao par mínimo semântico de “liberdade e opressão” (compreendidos aqui como sistema fechado e alternativa de escape). Este par mínimo é, por sua vez, figurativizado por “Jazz” e “Bíblia”, respectivamente, sendo extremamente ingênuo acreditar que esta escolha teria sido feita ao acaso, uma vez que o uso de imagético sagrado e bíblico e sua equiparação a elementos “profanos” e “mundanos” (como o Jazz) é uma tópica recorrente da poesia beatnick, a qual o poema coteja, em termos haroldianos, “plagiotropicamen-

te”. Este jazz-bible fusion resultante das exortações de E. M. de Melo e Castro não é, no entanto, simplesmente o produto de algo exclusivamente novo, que rejeita o antigo, mas é, na verdade, uma libertação do jazz novo que já existe no texto antigo da Bíblia. “A Bíblia terá o Jazz que sempre teve (...) E tudo será bíblico!” O jazz da Bíblia permite que ressignifiquemos a “placidez de David” e o “erotismo divino de Salomão” por meio de uma “satânica expressão”, o poder transformador da poesia experimental. A necessidade desta fusão, a causa que motiva a busca pelo que há de jazz na bíblia, ou seja, de novo no velho, é também matéria tratada por “Tempo dos Tempos”: precisar de “bocas vindas de todos os continentes”, dos “negros, dos brancos, dos comerciantes”, e de “superar as igualdades” é uma necessidade de borrar o limite dos gêneros poéticos e produzir nova arte a partir da ressignificação dos antigos. “Superar as igualdades” precisa ser interpretado como a garantia de uma equidade que conserva as diferenças que fazem cada coisa bela ao seu modo particular. É importante também levar em conta que Ernesto, poeta marcado não só pelo seu engenho, mas também por seu engajamento, adiciona a esta prescrição heleenística uma face política. Ele nos exorta a experimentar não apenas com poesia, mas também com a vida em sociedade. O Jazz da Bíblia dissolve barreiras étnicas e econômicas, desmancha preconceitos e garante a cada diferente um patamar igual de manifestação e participação no mundo.

Para compor a tradução para o inglês de “Tempo dos Tempos”, assim como para todos os outros poemas conce-

bidos no regime do pregador, foi necessário que eu me atentasse aos ritmos e cadências próprias da enunciação a fim de reproduzi-las da maneira mais adequada. Todas as escolhas lexicais e sintáticas feitas primaram pela condensação e pela objetividade: em vez de “for Man wanted nothingness” para traduzir “pois o Homem quis o nada”, por exemplo, optei por “for Man wanted the void”, período que melhor harmoniza com o ritmo sincopado dos versos, que misturam os efeitos de continuidade e descontinuidade da enunciação. Este fluxo pode ser melhor observado na comparação da estrofe à qual o verso pertence e sua tradução (entre parênteses, a quantidade silábica de cada verso - contagem feita até a última sílaba tônica):

Porque o Homem quis o nada (6)
E quis-se além de si, e a si próprio.(10)

Porque desprezei, desprezaste,
[desprezamos (12)
o desprezo e não soubemos nada. (9)

Porque depois de um nascimento
[que era uma vida (14)
pudemos gritar que não nos bastava
[a vida! (12)

For Man wanted the void (6)
And wanted beyond himself, and

[himself. (10)
 For I disdained, you disdained, we
 [disdained (10)
 disdain itself, and yet we learned
 [nothing. (9)
 For after a birth that was indeed
 [a life (11)
 We could scream that, for us, life was
 [not enough (11)

É claro que não houve a intenção de reproduzir exatamente a mesma quantidade silábica para cada verso (até porque a poesia inglesa não se vale das sílabas da forma que as usamos em português), houve apenas o cuidado de não ultrapassar as quantidades pré-fixadas e encontrar soluções rítmicas capazes de criar um fluxo enunciativo similar ao do original. No terceiro verso desta estrofe, por exemplo, o retardamento da enunciação causado pelo tamanho do verbo “desprezar”, repetido três vezes em conjugações diferentes, foi reproduzido a partir do metro naturalmente espondeiaico do lexema /disdain’d/, composto, como se vê, por duas moras longas que compensam o tamanho reduzido do verso em relação ao original.

Os próximos poemas que compuseram o grupo das traduções referenciais pertencem a seção “Ernesto Arquiteto”. O regime poético do Arquiteto é caracterizado por ser a negação do regime do pregador (PIETROFORTE, 2011. p. 29), isto significa que ele toma a continuidade enunciativa

do segundo regime e coloca-a sob o jugo de regras enunciativas bem aparentes. Quando um poeta da Grécia Arcaica compunha versos hexamétricos, por exemplo, obedecendo a todas as leis da poesia épica homérica, ele produzia poesia em regime de Arquitecto. A genialidade e o engenho poético correspondem agora à capacidade do poeta de demonstrar ao enunciatário o seu domínio (e, por vezes, a subversão) de uma forma poética de regras já estabelecidas.

Dois dos poemas arquitectos que traduzi brincam com a forma básica da composição do soneto, e criam novas regras para a composição deste modelo. O primeiro, “Sonetos do Tesão 2”, torna mais elástica a quantidade de sílabas para cada verso, sendo que esta elasticidade emula o movimento de vai e vem dos encontros e desencontros dos atores da narrativa. Este movimento de ida e vinda presente em todos os níveis de expressão e conteúdo no poema serve de revestimento figurativo da temática da relação sexual. Para traduzir este poema foi necessário não só reproduzir os elementos rítmicos que aponteí, como também dar conta de alguns trocadilhos espinhosos criados por Ernesto para poetizar o mais carnal dos atos. “Se o pente arranha/eu venho/tu aranha” é um dos versos que melhor ilustra esta questão: “o pente arranha” e “tu aranha” são revestimentos figurativos para o ato da penetração. A fim de manter intacta esta instância de figurativização, optei por traduzir este verso por “If the comb buggers/I come/You bug”, solução rica em rimas internas, aliteraões e assonâncias (como em “pente/ venho” e “comb/come”, ou em “arranha/aranha” e “buggers/bug”)

capaz de gerar o mesmo sentido do original – o verbo “to bugger” era utilizado para descrever em inglês atos sexuais considerados “heréticos”, como a sodomia. Somado a isso, “bug”, que deve ser tomado aqui no seu sentido mais geral de “bicho”, conserva a relação animal com a palavra “aranha” e pode ser usado para representar o órgão sexual feminino, bem como reproduz a parafonia do verbo que o antecede, como no original.

O segundo, “SO-NE-TÓ”, parte integrante da seção “DEMUSIKA” da poesia completa de E. M. de Melo e Castro, corta pedaços do verso heroico típico da coerção de gênero do soneto, e compõe octossílabos agrupados em quatro dissílabos seguindo esquema de rimas próprio, que introduz uma nova instância de sílabas rimadas a cada estrofe. O título da seção, “DEMUSIKA”, foi fundamental como ancoragem para a tradução, uma vez que possibilita interpretar as sílabas “dó”, “si” e “mi”, recorrentes no poema, como notas musicais. Isto viabiliza sua tradução para “C”, “B” e “E”, monossílabos correspondentes às mesmas notas no sistema germânico de nomenclatura dos tons, utilizado também pelos falantes de língua inglesa, e por nós, falantes de língua portuguesa, para notação de acordes. Confesso, no entanto, que esta tradução não ficou tão referencial como eu desejava, uma vez que me vali dos “I”s e dos “U”s do poema para introduzir a dimensão actancial de “eu” e “tu” em minha versão, uma vez que “I” e “U” (este segundo coloquialmente), em inglês, são utilizados para grafar os pronomes pessoais de primeira e segunda pessoa. Por julgar isso uma

feliz coincidência, optei por incorporar este novo sentido à tradução, conservando estas sílabas no plano gráfico, mas forçando uma mudança brusca em seu valor fonológico e, conseqüentemente, semântico.

Além destes dois experimentos com o soneto, que modificaram, como já dito, uma forma clássica de produção poética, existe um poema nesta seção que revela uma outra face da poesia em regime de Arquitecto. Um poema que, em vez de se valer de modelos antigos de maneira clara e patente, captura uma referência obscura e desenvolve a partir dela uma coerção de gênero totalmente nova, dotada de regras exclusivas. A criação de novos modelos para a produção poética, feita a partir da cristalização de traços estilísticos de outros autores, é basicamente a gênese de todos os gêneros literários dos quais hoje temos notícias. Um exemplo belíssimo disto se perfaz na criação do gênero bucólico pelo poeta helenístico Teócrito, que, ao compor uma poesia pastoral se valendo dos metros épicos, acabou por lançar as bases de toda uma escola poética, na qual se inserem nada menos que as “Geórgicas” de Virgílio, “Marília de Dirceu” de Tomás Antônio Gonzaga, e grande parte da temática com a qual dialoga a poesia do heterônimo Alberto Caeiro. Em “Máscara”, Ernesto, talvez partindo de um outro helenista, Símiás de Rodas, compõe uma nova disposição de versos que são uma variação do poema “Ptéryges Erótos” (“As Asas de Eros”), reproduzido abaixo:

λεῦσέ με τὸν Γᾶς τε βαθυστέρνου ἄνακτ', Ἀκμονίδαν τ' ἄλλωδιδε ἐδράσαντα,
μηδὲ τρέσης εἰ τόσος ὢν δάσκεια βέβριθα λάχνη γένεια.
τᾶμος ἐγὼ γὰρ γενόμαν, ἀνίτ' ἔκραιν' Ἀνάγκη
πάντα δὲ Γᾶς εἶκε φραδαῖσι λυγραῖς
ἔρπετά, πανθ' ὄσ' ἔρπει
δι' αἰθήρας.
Χάους δέ,
οὔτι γε Κύπριδος παῖς
ώκυπέτας ἦδ' Ἄρεος καλεῦμαι·
οὔτι γὰρ ἔκρανα βία, πραῦνόφω δὲ πειθοῖ,
εἶκε δέ μοι Γαῖα Θαλάσσης τε μυχοὶ χάλκεος Οὐρανός τε·
τῶν δ' ἐγὼ ἔκνοσφισάμαν ὠργύγον σκάπτρον ἔκρινον δὲ θεοῖς θέμιστας.

[Tradução (por Juliana di Fiori Pondian)]

Olha-me, sou o rei do seio profundo da Terra, o que destronou o descendente de Ácmon.

Não tenha medo se o meu queixo é assim hirsuto, coberto de pelos.

Pois eu nasci na era de Ananké, quando todos

Eram submetidos a suas ordens vis.

Todos rastejantes, moviam-se

No Éter

No Caos

E ainda, filho da Cípria,

Doce Eros de voo rápido me chamo.

Não governei pela força, sim pela doce persuasão

E a mim submeti: a Terra, as profundezas do Mar e o céu Brônzeo.

Deles eu tomei o antigo cetro ogigiano, e coloquei sob julgamento os deuses segundo as leis.

Deste modo, a disposição dos seguintes versos:

“Porque vou rejeitando
ou
porque me rejeitam”

(...)

“Porque vou cagando
ou
Porque me cagaram”

(...)

“Porque vou gostando
ou
porque me gostaram”

(...)

“Porque só resisto
ou
porque me resistem”

lembra, de maneira diminuta e concentrada, as asas que resultam da disposição visual do poema de Símias. As asas funcionam como forma base da invenção de um novo conjunto de regras coercitivas para a criação de um novo mo-

delo de produção poética. Busquei, com esta interpretação, reforçar o elo entre o experimentalismo português e a poesia helenística, cujos paradigmas estéticos mais se assemelham a cada leitura. A legitimidade da referência ao poema de Símiás se encontra ancorada no título da seção à qual o poema “Máscara” pertence dentro da obra completa de E. M. de Melo e Castro: nada menos que “Os Erros de Eros”. Ora, após uma referência precisa como esta, claro fica o intuito da disposição dos versos iniciais de cada estrofe de representar pequenas asas, a fazer referência e pagar tributo às asas maiores das quais surgiram. A estrutura sintática das orações dos versos “alados” também é significativa para o estabelecimento da referência: a segunda é sempre a versão passiva da primeira, intermediadas pelo verso monossilábico “ou”. Ao ver tal disposição sintática, penso que há uma singela referência ao Eros platônico do discurso de Diotima, no “Banquete” de Platão. Ele é filho de Póros (abundância) e Penía (carência), síntese perfeita de seus genitores e ápice da complexificação de atividade e passividade. Eros dá tudo que tem, e toma tudo que lhe é dado; ele é actio e passio, uma via de mão dupla, sujeito e objeto. E todo este significado, ancorado por todas estas referências já descritas, pode ser inferido da alternância entre as vozes ativa e passiva nos versos do poema.

Antes de mergulhar no processo de tradução de “Máscara”, acho interessante considerar a ideia de que o regime de produção poética do Arquitecto possa, na verdade, ser um subregime de algo maior que chamarei aqui de “regime

do Edificador”. Explico-me: há uma diferença enorme de sentido entre produzir poemas num modelo pré-fabricado e criar modelos novos com regras exclusivas. Aos que poetizam no primeiro subregime, o do modelo prévio, cabe mais a alcunha de “engenheiro” do que de “arquiteto”. A esta segunda nomenclatura deveriam ser associados os poetas que, de fato, “arquitetam” novos designs e inovam não só no conteúdo, mas também nas formas de estruturação poética. Assim como nas ciências da construção civil, os poetas engenheiros serão aqueles que executarão as ideias concebidas pelos poetas arquitetos. Resta que a negação da continuidade, dentro do esquema tipológico proposto por Antonio Vicente Pietroforte, tem dois modos de ser representada, e a diferenciação destes modos em uma subtipologia de oposições binárias é interessante para revestir semioticamente as antigas noções romanas de “inuentor”, como criador de uma forma poética (o arquiteto) e “auctor”, como o aumentador e solidificador de uma forma já dada (o engenheiro).

Finda mais esta pequena digressão, explico agora os elementos que busquei reproduzir para realizar a tradução de “Máscara” em regime referencial. Acredito que, dentre todos os quais me vali para realizar esta tarefa, o elemento mais importante a ser mencionado seja o da conservação das rimas e de outras concomitâncias silábicas que guiaram a escolha dos lexemas para cada versão (tanto no inglês como no francês), bem como quais adaptações foram feitas em prol deste objetivo. Como se pode depreender da leitura do original e de suas traduções, sempre que possível mantive rimas

de igual valor fonético em todos os versos: “detrictos/rietus” - “debris/grins” - “débris/sourires” e “conflitos/mitos” - “fits/myths” - “conflicts/mythes” são bons exemplos de ilustração desta concomitância. Quando não me foi possível reproduzir exatamente a mesma vogal, optei por tentar estabelecer jogos fonéticos com o objetivo de gerar reminiscências às rimas do original: cito as conversões lexêmicas e fonéticas em “gastos/gostos” - “frets/flairs” - “rongés/veines” e “registro/isto” - “meter/hither” (uso de um significado arcaico da palavra “meter” como “registro”) - “caché/cela” (inversão das vogais) como exemplos destas soluções.

Por fim, é importante deixar claro que não seria possível identificar e traduzir precisa e adequadamente os elementos que compõem este poema (bem como os outros desta antologia), sem me valer de dispositivos analíticos eficazes capazes de dissecar detalhadamente a maneira a partir da qual se dá sua semiose. Modelos científicos de análise fonológica e morfológica, bem como os dispositivos da semiótica dos quais dispus, igualmente científicos, precisaram preceder a hermenêutica e a crítica literária, com o objetivo de que um encontrasse no outro sua fundamentação e pertinência. A tradução, arte semiótica por natureza, precisa armar suas asas antes com a cera e os frios ferros da análise linguística, para depois alçar voos aos quentes sóis da arte da interpretação.

3.4 Desafios visuais

Desta antologia, três poemas (além de “Círculo Aberto/Ritmo Liberto”) foram vertidos para o japonês. O elemento que os equiparou na eleição deste idioma para as traduções foi a visualidade que os três apresentam, dois de maneira direta (“Vieram as Musas”, “Infinito”), e um de maneira narrativa (Paisagem). Verter estes poemas para o japonês foi um exercício de experimentação com a visualidade inerente do sistema de escrita do idioma, pois o ideograma (kanji) reúne em si, ao mesmo tempo, um caráter lexical, fonético e pictórico. Substancialmente, através da manipulação do plano da expressão, tentei recriar em kanji os elementos visuais destes poemas, além de também me ater a coerções de gênero específicas da poesia japonesa, com o objetivo de dialogar com esta tradição literária.

O primeiro poema com o qual experimentei esta modalidade de tradução, logo quando o projeto “Ernesto na Torre de Babel” estava ficando seus primeiros alicerces, foi o poema “Paisagem”. Este poema, como já mencionei, constrói sua visualidade narrativamente, permitindo que o texto se desenrole e gere imagens através do artifício da descrição: prática comum aos poemas de estilo Pregador, segundo a já referida tipologia dos fazeres poéticos de Antonio Vicente Pietroforte. “Paisagem” brinca com a repetição do refrão “Serão...”, verbo conjugado no futuro do indicativo, deslocando o tempo enuncivamente para um “além”, perfigurando, assim, a tópica do vaticínio, outra prática recorrente

do poeta pregador. Após o refrão diminuto e concentrado, irrompem “árvores secas de verde atônico”, perpassadas pelas “nuvens de chuva suspendida” e “homens claros e carnavais, de cérebro e movimento”, imagens da natureza; o poema se conclui com “o pensamento, a novidade e o encanto”, conceitos que se associam a imagens da cultura. É o pensamento que, na poesia, pode criar árvores, chuva, gases, vento e homens, e nisso que reside a novidade e o encanto nas artes.

A tradução para o japonês faz com que os elementos lexicais introduzidos pelo poema original sejam transformados nas imagens mesmas que eles almejam representar – dadas as proporções da obliquidade imanente às coerções gráficas dos kanji: “árvore” se torna “木” (ki), “nuvens de chuva” se tornam “雨の雲” (ame no kumo), ideogramas que reproduzem de maneira estilizada as ideias que representam. Ao fim do poema, quando conceitos mais complexos e abstratos começam a entrar em cena, como “pensamento”, “novidade” e “encanto”, os ideogramas utilizados para representá-los “思い” (omoi), “新規” (shinki) e “魅惑” (miwaku), respectivamente, pertencem a outra classe de grafema: a dos que “empilham” conceitos concretos com o objetivo de representar ideias abstratas complexas.

O último elemento visual da tradução, seu cromatismo, deve ser explicado sob a luz da análise do plano do conteúdo da parte narrativa do poema; de modo que o retomarei depois de uma breve explicação da sintaxe do japonês. Em vez de manter o refrão “serão” do original (pois tal construção sintática não é comum no japonês), enfeixei todos

os conceitos apresentados pelo poema em uma única frase, introduzida por “全部は” (subete wa), “tudo”, e terminada pela locução verbal “になる” (ni naru), “virá a ser/tornar-se-á”. O predicativo do sujeito, isto é, todas as coisas que viram a ser, se situam entre o sujeito da oração “tudo” e o verbo “tornar-se-á”, devido à estrutura “sujeito-objeto-verbo” do japonês. Uma vez que tudo virá a ser o que o poema narra, os kanji são sobrepostos ao negrume do vazio do espaço, em ideogramas brancos que destacam a absolutez da obra de arte no momento de sua fruição. A poesia suplanta o espaço real e cria, com seu espectador, um espaço novo para o trânsito de ideias, temas e figuras.

No caso de “Vieram as Musas” e “Infinito”, poemas visuais em sentido estrito, optei não só por vertê-los ao japonês, mas por também por corresponder a uma coerção de gênero poético fundamental da literatura produzida no idioma, o haiku. É possível dizer que, adaptando, como se verá adiante, o encadeamento sintático do haiku a um modelo silogístico oblíquo, acabei por criar um poema ocidental em língua japonesa que, como em “Aitamaru/Freepace”, se perfaz em um objeto complexo de ocidentalidade e orientalidade. O objetivo, aqui, foi o de criar um sistema de diálogo entre os conceitos apresentados por E. M. de Melo e Castro e seus possíveis equivalentes no idioma japonês, estabelecendo uma ponte de reflexão ilustrada pelo produto final do processo tradutológico.

Em “Vieram as Musas”, cada verso é ancorado visualmente por algum elemento gráfico. No primeiro, que con-

tém apenas a palavra “VIERAM”, vê-se ao lado uma seta indicando a direção da procedência; em seguida, os versos “AS MUSAS” e “FICASTE VAZIO” apresentam a mesma forma retangular como ancoragem imagética, sendo que esta é primeiramente composta por repetições do grafema “M” estilizado, apontando na mesma direção da seta de “VIERAM”, e a segunda, de maneira concomitante ao seu conteúdo verbal, é representada por um vazio quadrado negro. Na exata metade do poema, as reticências em “do ESTAR AUSENTE” traçam um corte simétrico entre os cinco versos que o perfazem. Por fim, em letras minúsculas, o verso “no ar” resolve a tensão do poema, indicando por um locativo a destinação final do enunciatório, que resulta esvaziado após o encontro com as musas. A narrativa do poema (tanto a visual quanto a textual) estabelece uma disforização da musa do modo que a comumente conhecemos, ou seja, em vez de uma deusa que preenche o poeta de signos, com os quais ele pode produzir bela poesia, temos uma deusa que agora esvazia, restando-nos apenas o engenho do poeta - a fonte por excelência de toda arte. Esta disforização da musa não é simplesmente um capricho introduzido no poema, de ocorrência pontual, mas sim uma verdadeira tópica poética que traça suas origens ao primeiro caso expressivo da presença do experimentalismo na literatura ocidental: o da literatura produzida no mundo helenizado da biblioteca de Alexandria.

À guisa de citação de ocorrências deste fenômeno de disforização da musa e euforização do engenho poético na

poesia helenística, é incontestável valer-se da autoridade de ninguém menos que o próprio Apolônio de Rodes (295 a.C – data da morte desconhecida), autor da Argonáutica (poema épico que narra a expedição de Jasão à Cólquida, em busca do Velocínio de Ouro). Em seu magnum opus, Apolônio elimina a subordinação do poeta às musas, equiparando-se a elas como compositor direto da narrativa; em vez dos imperativos “áeide theá” (canta, ó deusa!) e “έννεπε Μοῦσα” (fala, ó Musa!) dos primeiros versos de *Ilíada* e *Odisséia*, respectivamente, o poeta rodiano nos diz “palai-genéon kléa photôn mnésomai” (lembrarei da glória dos homens antigos), transferindo a responsabilidade da autoria do poema para a primeira pessoa, dotada de engenho poético, e não mais conferindo-a à Musa, aqui mera inspiradora de versos. Ainda mais adiante na leitura da *Argonáutica*, mais precisamente no verso 20 a 23 de seu primeiro livro, somos presenteados com mais um exemplo interessante de disforização da Musa:

νῦν δ' ἂν ἐγὼ γενεήν τε καὶ οὔνομα μυθησαίμην
ἠρώων, δολιχῆς τε πόρους ἄλός, ὅσσα τ' ἔρεξαν
πλαζόμενοι: Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ἀοιδῆς.
Agora narrarei dos heróis o nome, a estirpe,
Os seus caminhos pelo longo mar e o quanto que
Voltaram: Sejam as Musas intérpretes do canto.

Novamente, através de mecanismos narrativos, o poeta desloca a responsabilidade do canto para si ao enunciar-se

em primeira pessoa como o verdadeiro tecelão do mito; à Musa, antigo paradigma de produção poética, cabe apenas o título de intérprete (hypophétores) de um canto (aoidês). Renegar a Musa, no entanto, não é um rompimento com um movimento poético anterior, mas sim a retomada e a ressignificação de uma tradição em novos regimes de produção artística – uma das práticas definidoras da poesia experimental. A Musa é uma roupagem para o conceito de “poesia inspirada”, que passa a dar lugar para o conceito de “poesia raciocinada”, o objeto por excelência de escolas literárias marcadas pela erudição e pela maestria técnica.

De posse destas informações, fiz a tradução do poema tentando me ater sempre a relacioná-las ao gênero do haiku, isto é, a construção de um verso de 17 moras, com três frases de 5, 7 e 5 sílabas, respectivamente, com o seguinte resultado:

女神哉 不在の神か 空に君

Megami-kana

Fuzai-no kami-ka

Sora-ni kimi

Em retradução:

Oh, é a Deusa!

Da ausência, seria?

No vazio estás.

Nesta versão, “Musa” se torna 女神(megami), palavra que significa, literalmente, deusa (os kanji que a compõem são os de “mulher” - 女 - e o de “deus” - 神). Ausência se torna 不在 (fuzai) - que significa, literalmente, “não-ser”. O “vazio no ar” foi condensado em uma única palavra, 空 (sora), que significa, ao mesmo tempo, “céu”, “vazio” e “ar”.

Outro elemento importante do haiku do qual fiz uso na tradução foi o do kireji (literalmente, “palavra de corte”), que deve ser utilizado normalmente na quinta, décima segunda ou décima sétima mora, com um duplo objetivo: quando na primeira ou segunda frase, o kireji funciona, paradoxalmente, como separação e junção das ideias propostas no haiku, correspondendo normalmente à sílaba “ya” no plano da expressão; seu significado é um pedido para que se releia o poema e se observe a justaposição dos conceitos elencados. Colocado no final do poema, o kireji é um marcador de conclusão, que confere ao verso um fechamento sublime; esta partícula é representada no plano de expressão normalmente pelo sufixo “-kana” (哉), uma interjeição de maravilhamento extático. Um bom exemplo de uso do kireji “-kana” está no seguinte haiku de Bashô (1644-1694) (grifos nossos):

ひやひやと 壁をふまへて 昼寝哉

Hiyahiyato kabewo fumaete hirune-kana.

Hm, é tão gostoso,

Me encostar nesse muro;

Mas que soneca...

Na tradução de “Vieram as Musas”, optei por deslocar o sufixo “-kana” de sua posição costumeira, colocando-o no término da primeira frase (“megamikana”), e tornando-o assim um kireji de corte e não mais de conclusão. O maravilhamento do vislumbre da musa é como um eclipse fritando as retinas de quem o fita (Oh! A deusa!), e este maravilhamento não é percebido, pois ainda quem fixa os olhos na deusa se pergunta pela beleza do que acaba de vislumbrar (da ausência, seria?), sem saber que a imagem que se formou em sua cabeça é o carimbo marcado a fogo de suas pupilas, não mais capazes de receber a luz do mundo (no vazio estás). O compositor de versos outrora inspirado, agora cego para as musas, não mais afetado por seu deslumbramento, pode dolorosamente se realizar enquanto poeta de fato. O bom poeta, nas poéticas experimentais, é o que tece mitos por seu engenho, tarefa das mais árduas.

No jargão técnico, a versão haiku de “Vieram as Musas” realiza a tópica da disforização da musa e da euforização do engenho através de um elemento semântico, fonético e visual, isto é, o deslocamento do kireji “-kana” para a primeira frase do poema. Ao deslumbre inerente ao referido kireji, normalmente marcador da conclusão eufórica do haiku, é conferida uma nota disfórica com o proceder dos versos seguintes, que, pelas leis do gênero, não podem superar em euforia a informação precedida por “-kana”. Ou conclui-se com ele, ou seu sentido pleno será subvertido - para a alegria da poesia experimental.

A similitude que “Vieram as Musas” tem com “Infinito”, relacionada à utilização harmônica do verbal clássico e do visual pós-moderno, foi o que me motivou a também compor um haiku para este segundo poema. Em “Infinito”, é possível identificar três instâncias significativas que estabelecem uma isotopia do entrelaçamento. A primeira, de caráter narrativo, encontra-se na conjunção dos “dois zeros do infinito” com os “fins de um único mito”, através do dispositivo da predicação; o termo complexo do encaminhamento lógico do poema (seu terceiro período) reúne, em uma proposição, o “mito” e o “infinito” dos primeiros versos, criando “o mito do infinito”, concluído pela palavra FIM. A segunda instância da isotopia do entrelaçamento se dá na concomitância entre símbolos e palavras criada no poema, que funciona como uma chave de leitura que ancora o texto verbal e o texto visual um no outro, amarrando-os como o “mito do infinito”. Os dois zeros dentro dos parênteses, após a locução “DOIS ZEROS”, são ressignificados com a apresentação da palavra infinito, também entre parênteses, e esta ressignificação desemboca no símbolo do infinito, agora plenamente realizado, novamente entre os mesmos parênteses. O poeta faz uso deste recurso matemático para apresentar uma narrativa visual que se resolve paralelamente à narrativa verbal. Esta narrativa visual também se apresenta na introdução do sinal gráfico do colchete, cujo significado, após seu preenchimento com a palavra “mito”, passa a ser o dos “fins”. Outro indício da repetição da narrativa verbal na instância visual do poema é a presença da caixa alta tanto

em “DOIS ZEROS” como em “MITO”, termos que, como já vimos, são equiparados tanto pelo mecanismo sintático da cópula, como pela legenda visual/verbal dos sinais gráficos. A fim de proceder de maneira esgotativa, verificando todas as ocorrências visuais do entrelaçamento, chamo a atenção para o final do poema, onde dois zeros convergem, partindo de direções opostas e se transformando finalmente no símbolo do infinito.

O conceito da infinidade é, semântica e obviamente, sem fim, mas mesmo assim é necessário um signo finito para expressá-lo, quer ele seja a palavra, quer ele seja sua representação gráfica; e como todo signo é dotado de narrativa, da mesma forma que é a inteligência humana, só é possível representar o infinito por uma narrativa, isto é, um mito. Em todos os níveis do sentido, E. M. de Melo e Castro nos reforça a limitação do conceito de infinitude, e, com igual peso, devolve ao mito seu significado primeiro, isto é, entrelaçamento. É nesta singela nota semântica que repousa o terceiro nível da isotopia do entrelaçamento apresentada, confirmada e reiterada pelo poema.

Confesso que tremi diante da empreitada monstruosa que seria infundir esta quantidade densíssima de significado poético em uma quantidade ainda menor de matéria, dada a extensão diminuta do haiku e a disparidade já esperada entre as representações orientais e ocidentais do conjunto de conceitos trazido por “Infinito”. No entanto, quando abri meus dicionários - já esperando pelo pior -, surpreendi-me: o poema todo já estava praticamente pronto, sem que eu

precisasse me esforçar com soluções mirabolantes para produzir os versos. Até a extensão silábica dos vocábulos em língua japonesa era suficiente para que cada frase do haiku desse conta dos passos narrativos dados no original. Foram apenas necessários três kanji e um kireji cirúrgico na quinta sílaba para que fosse possível verter as três instâncias da isotopia do entrelaçamento. Atrevo-me a dizer que não fui eu o tradutor de “Infinito”, mas sim o sistema gráfico-lexical do japonês, bem como as coerções de gênero próprias do haiku.

A palavra que traduz “infinito” para o japonês é 無限 (mugen), e sua composição ideogramática é ao mesmo tempo singela e opulenta. Seu segundo kanji, 限 (de leitura “gen” ou “kiri”), significa “corte”, “limite”; o primeiro, por sua vez, 無 (mu), possui duplo significado e pode representar tanto a ideia de “nada” como a ideia do “conjunto vazio”, um conceito do Zen Budismo de uma resposta que é ao mesmo tempo positiva e negativa, dada em contrapartida de um koan. Os koan são micronarrativas que apresentam um impasse, frequentemente lógico, de solução aparentemente impossível, normalmente associados à ideia ocidental de “sabedoria oriental”, que os tomaram por “meros enunciados sem sentido”. Um koan quase sempre estabelece questões que devem ser analisadas pela lente da dualidade (HORI, 2000, pp. 289-290), “duas mãos batem palmas, qual é o barulho de uma mão?” é um exemplo básico desta função narrativa dualista, que sempre tenta reunir, ora sob uma aparente disparidade ora sob uma inquietante igualdade, duas ideias diametralmente opostas. Quando refletimos, então,

sobre estrutura da palavra “無限” (mugen) em japonês, após conhecer este dado semântico de sua composição, é natural que sejamos levados a pensar que ela própria é, em si, um koan. “無限” é, literalmente, “o limite entre sim e não”, “o final do nada”. Na língua japonesa, o paradoxo do signo finito ser capaz de e necessário para expressar um conteúdo infinito é elevado a sua máxima potencialidade através da arquitetura ideogramática e semântica de seu significante lexical.

A primeira frase da tradução em haiku de “Infinito” brinca com esta arquitetura, subvertendo-a e, a partir desta subversão, lançando o tema principal para as duas variações das frases seguintes. 無限の無や (mugen no mu-ya) significa, literalmente, “o nada do [final do nada]”, sendo que este efeito é gerado por uma brincadeira fonética similar a dizer “A de Amor e B de bola” em língua portuguesa. A sílaba や (ya) na quinta mora, é um kireji de função diferente da de “-kana”, pois, em vez de indicar maravilhamento, faz um convite ao enunciatário para que ele releia a frase, e compreenda a magnitude da relação entre os dois termos propostos pelo haiku que, por regras do gênero, deverão ser reunidos ao final da terceira frase. A segunda frase, 布の限だよ (nunô no kiri da-yô), funciona como predicativo do sujeito enunciado pela primeira, e o kanji novo que surge aqui é “布” (nunô), que significa “trama”. A escolha deste ideograma para traduzir a palavra “mito” se dá pela natureza semântica do lexema em português, que remonta à palavra grega “mýthos” (trama, meada, narrativa). A 布 segue nova-

mente o mesmo “限” de “無限”, mas agora em uma leitura diferente, não mais “gen”, mas “kiri”, estabelecendo um eco visual com a primeira frase. Traduzida literalmente, a segunda frase significa “o final da trama”. Por fim, a parte final “無限の布” (mugen no nunô) conclui a narrativa de maneira cíclica, reunindo os termos separados pelo kireji “-ya” nas frases antecedentes tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo, através de uma locução adjetiva que qualifica o “布” (nunô) da segunda frase; sua tradução literal para o português resulta em “a trama do final de nada”.

Concluída a leitura independente das frases, a ideia central proposta pelo haiku, em português, aproxima-se do seguinte (acompanhada da reprodução em kanji e da transliteração do haiku):

無限の無や 布の限だよ 無限の布。

“Mugen no mu-ya, nunô no kiri da-yô, mugen no nunô.”

“O nada do final do nada
É o final da trama
Da trama do final do nada”

Ou, mais poeticamente:

*“O in- do infinito,
É o finito do mito:
Do mito do infinito”*

Com “Infinito” e “Vieram as Musas”, tentei não apenas apresentar traduções pertinentes aos sistemas sintático, morfológico, fonológico e gráfico da língua japonesa, mas também, através da explicitação dos mecanismos produtivos da tradução, quis por à frente duas das funções acessórias da tradução poética: a didática e a hermenêutica. Através do traduzir se aprende, cada vez mais, sobre as intimidades das línguas-alvo e de origem, possibilitando uma interpretação mais aguda não só das estruturas languageiras, mas também da literatura e do pensamento nelas produzidos.

3.5 Monumento

Erigindo-se de baixo para cima, mas com orientação de leitura de cima para baixo, “Monumento” é um poema bastante peculiar. A partir dele é possível sustentar a hipótese de que, no experimentalismo, o ato de escolha do idioma, ou seja, do véu do conteúdo, é deliberado, e não aleatório. Não se escreve em inglês por se escrever em inglês, ou porque se é falante nativo do idioma: escreve-se em inglês porque o conteúdo precisa, de uma forma ou de outra, ser expresso nessa língua, a fim de que o texto corresponda à definição de função poética de Roman Jakobson já explicitada anteriormente.

Mas de que modo “Monumento” pode ser caracterizado enquanto poema que deliberadamente elege o inglês como matéria prima de seu plano da expressão? A resposta para a pergunta precedeu a própria reflexão: o vislumbrar de uma pedra quase lápide, sustentando em si os dizeres *let the men*

be free, denuncia de pronto que o poema se sustenta no plano de conteúdo pela oposição entre liberdade e opressão. No entanto, aquilo que aparenta ser uma inocente exortação em prol de liberdade acaba por se tornar, no final, uma invectiva. O poema conclui o tema inicial com uma variação deste, e let the men be free (que os homens sejam livres) se torna let the free be men (que os livres sejam homens); é através desta arrojada inversão simples – mas não simplória – que se conclui um apelo à humanização em um mundo de homens que abandonam sua humanidade em prol de uma irrefletida necessidade de libertação. A liberdade, quase sempre representante do polo eufórico na semantização do nível fundamental, aqui se confunde com a opressão, por representar a disforia: a liberdade irrestrita da máquina capitalista desumaniza – é necessário não mais libertar-nos, nos moldes do laissez passer/laissez faire, mas sim libertar-nos através de um processo de re-humanização.

À luz da análise das relações do plano de conteúdo, fica clara a eleição da língua inglesa enquanto expressão deste. Um poema que versa sobre a disforização da liberdade, fazendo-o em inglês, invoca uma questão cultural importante da contemporaneidade, a questão do imperialismo patente dos Estados-Unidos, os autoafirmados guardiões da democracia e da liberdade no mundo Contemporâneo. O idioma, aqui, é uma instância muito importante do revestimento figurativo construído pelo plano da expressão; ele é o grito de uma língua que censura seus falantes, uma denúncia do revés de uma falsa liberdade, que nos torna su-

jeitos fetichistas, preocupados com a livre-iniciativa, com o empreendedorismo, com a tal “liberdade de expressão”, em detrimento do reconhecimento da condição humana nossa e do próximo. O poema nos traz, numa quantidade mínima de matéria, um universo interpretativo, trazendo-o à tona apenas com uma mera inversão da posição dos dois lexemas de seus versos.

Por tratar de relações tão basilares das idades Moderna e Contemporânea, e dado o cenário do protagonismo do conceito de liberdade na Revolução Francesa, conviria traduzir o poema para o idioma de Sade. Tal decisão, no entanto, esteticamente não me agradou, dada sua obviedade e o sentimento de “mais do mesmo” que ela traria – totalmente incompatíveis com o programa da poesia experimental, onde o novo dá novo significado o velho, e não por ele é empesteado. O caráter visual do poema, isto é, sua disposição em formato de estátua, e a ancoragem trazida por seu título, “Monumento”, fizeram-me lembrar de uma prática poética que perpassou a Antiguidade, desenvolveu-se na Idade Média, e se aperfeiçoou com o Concretismo: a *Technopaígnia*⁵ (“jogos de habilidade”, em tradução livre). Esta prática, de natureza helenística (não se esquecendo de sua expressiva presença na literatura em língua sânscrita e latina), consistia na construção de poemas engenhosíssimos, cuja variação na quantidade de unidades métricas produzia

5. Aos interessados em conhecer mais sobre esta face tão pouco estudada da poesia grega Antiga, a já referida dissertação de Juliana di Fiori Pondian (“A Forma da Palavra: poesia visual sânscrita, grega e latina”), defendida no Departamento de Linguística da FFLCH-USP, é um riquíssimo ponto de partida.

efeitos visuais na disposição dos versos, compondo imagens ancoradas por seus respectivos títulos. Um exemplo perfeito deste fazer poético, as Asas de Eros e Símias de Rodes, pode ser encontrado na análise que fiz do poema “Máscara” na seção 3.3 deste mesmo ensaio.

Não foi Símias, no entanto, que me auxiliou diretamente na tradução de “Monumento”, mas sim Dosíadas de Creta (séc. III a.C.), outro poeta helenístico, compositor do Altar (PONDIAN, 2011. p. 120), poema cuja disposição também configura a forma homônima. Reproduzo-o a seguir, com tradução de Juliana Pondian:

ΔΩΣΙΑΔΑ ΒΩΜΟΣ

Είμάρσενός με στήτας
πόσις, μέροψ δισαβος,
τεθξ', οὐ σποδεύνας ἴνις Ἐμπούσας, μόρος
Τεύκροιο βούτα καὶ κυνὸς τεκνώματος,
Χρύσας δ' αἶτας, αἶμος ἐψάνδρα 5
τὸν γυιόχαλκον οὖρον ἔρραισεν,
δν ἀπάτωρ δισευνος
μόγησε ματρώριπτος·
ἔμδν δέ τευγμ' ἀβρήσας
Θεοκρίτοιο κτάντας 10
τριεσπέροιο καύστας
θώυξεν αἴν' ἰύξας·
χάλειψε γάρ νιν ἰῶ
σύργαστρος ἐκδυγήρας·
τὸν δ' αἰλινεθνι' ἐν ἀμφικλύστῳ 15
Πανός τε ματρὸς εὐνέτας φῶρ
διζφος, ἴνις τ' ἀνδροβρῶτος Ἰλιορραιστῶν
ἦρ' ἀρδίωυ ἐς Τευκρίδ' ἄγαγον τριπόρθητον.

o esposo da mulher vestida de homem
o mortal duas vezes jovem me fez.

Não o filho de Empousa, que está deitado sobre as cinzas
e que foi morto pelo boiadeiro troiano, o filho do cão,
mas o tal bem-amado de Crysa,
quando aquela que cozinha-homens
destruiu o guardião brônzeo,
o que sofreu, sem pai, bígamo,
arremessado pela mãe.
tendo visto a minha obra
o assassino do juiz-dos-deuses
o queimador do 3noites
berrou um grito agudo.
atormentado pelo veneno
do verme despelado;
o chorão que está na ilha
foi conduzido para
Tróia - três - vezes - devastada.

por aquele esposo-ladrão da mãe de Pan, o
dupla-vida, e pelo filho do devora-homens,
por causa dos dardos - destrói - Ílion.

Não pelo conteúdo do Altar de Dosíadas, mas por seu eidos, inspirei-me a compor “Stéle”, versão do “Monumento” de Melo e Castro, para o grego antigo (a contragosto, claro, dos filólogos mais conservadores). A escolha desta língua “morta” (nomenclatura detestável) para a tradução, cumpre uma finalidade didática e crítica: desejei estabelecer um paralelo entre o imperialismo Norte-Americano (erroneamente associado ao Romano), com o “imperialismo” (termo que uso consciente de sua anacronia) da Atenas no período Clássico (séc. V a.C). Diferentemente de Roma, a vanglória da liberdade, manifesta de fato para poucos, é carro chefe das ideologias de ambos os impérios americano e ateniense. Vassalagem de aliados, dominação financeira e não por expansão territorial, assim como o controle da hegemonia intelectual, tecnológica, e da indústria do entretenimento equiparam, e muito, o modus operandi de expansão predatória destas civilizações, mascaradas por um discurso desumanizante da liberdade acima de tudo. “Stéle” retoma “Monumento” referencialmente, como artefato da íntima relação entre atenienses e estadunidenses, respectivos imperadores da Magna Grécia Clássica e das três Américas Contemporâneas.

Para reproduzir, no grego antigo (mais precisamente no dialeto ático), o jogo quiásmico desenvolvido em “Monumento”, valhi-me da semelhança que o artigo masculino plural nominativo (hoi) tem com o sufixo de mesma conotação morfossemântica para as palavras de segunda declinação (-oi). O verso “let the men be free” acaba, assim, por

se tornar “éston hoi ántrop’eleuthéroí”, que se repete duas vezes no corpo da “stéle”. Uma variação mínima, que escapa aos olhos do leitor desatento, perfaz a complexificação da liberdade na base do monumento: o artigo definido “hoi” muda de lugar e passa a se ligar a “eleuthéroí” (os livres) e não mais a “ánthropoi” (os homens), invertendo-se, assim, dentro dos trâmites da sintaxe da língua-alvo, as categorias de sujeito e de predicativo. Os versos finais que dizem “éston ánthroph’ oi eleuthéroí” vêm para substituir “let the free be man”; e, no último verso, a reprodução dos mesmos dizeres em caixa alta sem diacriticos alude à grafia predominante da língua grega nos períodos Arcaico e Clássico, inserida em uma composição que tenta reunir e emular, sob a égide da poesia experimental, pontos de intersecção entre as literaturas e as sociedades Antiga e Contemporânea.

Resta apenas dizer que o objetivo desta tradução para o grego não foi apenas o do jogo estético e do divertimento que ela gerou, mas sim o de novamente propor a tradução não apenas como ferramenta da compreensão dos textos ou gênero de produção artística, mas também - conforme dito anteriormente neste mesmo ensaio - como dispositivo didático e crítico possuidor do condão de aprofundamento das reflexões sobre a narrativa e a poesia enquanto práticas comuns e definidoras do que é ser, enfim, humano.

E com este tijolo final, já devidamente assentado, despeço-me de quem teve a paciência e a curiosidade de percorrer esta Babel portátil até seu fim. Espero ter não apenas feito um elogio à arte da tradução, mas também à poesia de E.M.

de Melo e Castro, poeta que há muito já deveria estar inscrito nos cânones da literatura em língua portuguesa. Sei que no futuro, quando chegar-me a idade de falar de minha primeira vintena de anos como um evento distante do passado, direi que tive o prazer de aprender e estar pessoalmente com Ernesto Manuel de Melo e Castro, do mesmo modo que outros devem ter se vangloriado de terem aprendido diretamente com Fernando Pessoa, e - por que não? - com o próprio Luiz Vaz de Camões.

São Paulo, 2015

Bibliografia

- ACOSTA-HUGHES, B.; et alii (2011). *Brill's Companion to Callimachus*. Boston, Brill
- AGUIAR, F. e PESTANE, S. (1985). *Poemografias*. 1. ed., Lisboa, Ulmeiro
- BARROS, D (2007). *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo, Ática
- BERTRAND, D (2000). *Précis de Sémiotique Littéraire*. Paris, Nathan
- CHARDIN, T. de (2006). *O fenômeno humano*. São Paulo, Cultrix.
- CLAUSS, J. J. et al (2010). *A Companion to Hellenistic Literature*. New Jersey, Wiley Blackwell
- COURTÉS, J; GREIMAS, A. J (2013). *Dicionário de Semiótica*. São Paulo, Contexto.
- GREIMAS, A. J (1983). *Du Sens*, vol. II. Paris, Éditions du Seuil
- HORI, V. S. *Koan and Kensho in the Rinzai Zen Cur-*

- riculum. In: HEINE, Steven; WRIGHT, Dale S (2000). *The Koan. Texts and Contexts in Zen Buddhism*. Oxford, Oxford University Press
- FLOCH, J. M. (1995). *Sémiotique, marketing et communication*. Paris, PUF.
- HATHERLY, A. (1983). *A experiência do prodígio*. Lisboa, Temas Portugueses.
- HJELMSLEV, L. (1975). *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo, Perspectiva.
- JAKOBSON, R (2012). *Poética em Ação*. São Paulo, Perspectiva
- _____. (s.d.). *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix.
- LAURENS, P (1989). *L'Abeille dans L'Ambre*. Paris, Les Belles Lettres
- MELO e CASTRO, E. M. de (1998). *Algorritmos*. São Paulo, Musa.
- PIETROFORTE, A. V. (2011). *O discurso da poesia concreta – uma abordagem semiótica*. São Paulo, Annablume.
- _____. *Tópicos de Semiótica – Modelos teóricos e aplicações*. Annablume: São Paulo, 2008
- PONDIAN, J. F (2011). *A Forma da Palavra: poesia visual sânscrita, grega e latina*. 286 pgs. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo
- RASTIER, F (1975). *A Sistemática das Isotopias*. In: GREIMAS, Algirdas Julien (1975). *Ensaio de Semiótica Poética*. São Paulo, Cultrix
- SAUSSURE, F. de (1969). *Curso de linguística geral*. São

Paulo, Cultrix.

TELLES, G. M. (1983). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 7. ed., Petrópolis, Vozes.

Sobre os autores

E. M. DE MELO E CASTRO

Nasceu em Covilhã, Portugal, em 19 de Abril de 1932.

Em 1956, formou-se Engenheiro Têxtil pelo Instituto Tecnológico de Bradford, Inglaterra. Exerceu esta profissão paralelamente à de escritor até 1996, dedicando-se também ao ensino tecnológico e à publicação de manuais de tecnologia e design têxtil.

Em 1998, obteve o título de Doutor em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP).

Em 2009, realizou Pós-doutorado em Literatura Portuguesa do Séc.XX, na FALE, Universidade Federal de Minas Gerais. Título do Relatório de Pesquisa apresentado: *O Paganismo em Fernando Pessoa e sua projeção no mundo contemporâneo*.

Praticante e teórico da Poesia Experimental Portuguesa nos anos 60, introdutor em Portugal da Poesia Concreta (*IDEOGRAMAS*, 1962) é considerado pioneiro da videopoesia (*RODA LUME*, 1968). Entre 1985 e 1989 desenvolveu na Universidade Aberta de Lisboa um projeto de investigação e criação de videopoesia denominado *SIGNAGENS* que teve continuação no seu próprio estúdio (série de videopoemas *Sonhos de Geometria- 1993*) e no *Estúdio Grande Som* – Lisboa (série de videopoemas *fractopoemas 2005*).

Em 2006 realizou uma grande exposição retrospectiva denominada *O CAMINHO DO LEVE*, no Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, no Porto, Portugal, da qual se fez um livro catálogo.

Desde os anos 60 do século XX até 2012 realizou numerosas exposições do seu trabalho de poesia visual em vários países da Europa, no México e no Brasil.

1950 a 1990, encontra-se reunida no volume *TRANS(A) PARÊNCLAS*, Sintra, Tertúlia, 1989, livro que ganhou o Grande Prêmio de Poesia Inaset – Inapa de 1990, o mais importante prêmio de Poesia em Portugal, na época.

O livro de ensaios *VOOS DA FÉNIX CRÍTICA*, Lisboa, Edições Cosmos, 1995, obteve o Prêmio Jacinto do Prado Coelho, da Delegação Portuguesa da Associação Internacional dos Críticos Literários.

Em 1990 foi-lhe conferida a Medalha de Prata da cidade da Covilhã e em 2006 a Medalha de Ouro também da Covilhã.

Autor, dentre outros, dos seguintes livros

ANTOLOGIA DA NOVÍSSIMA POESIA PORTUGUESA, em colaboração com Maria Alberta Menéres. Lisboa, Moraes Editores, 1ª ed, 1959; 2ª ed. 1962; 3ª ed. 1971

IDEOGRAMAS (poesia concreta). Lisboa, Guimarães Editores, 1962

A PROPOSIÇÃO 2.01 - POESIA EXPERIMENTAL (ensaios e antologia internacional), Lisboa, Ed, Ulisseia, 1965

O PRÓPRIO POÉTICO (ensaios), São Paulo, Quíron, 1973

ANTOLOGIA DA POESIA PORTUGUESA, 1945-1977, 2 vol., em colaboração com Maria Alberta Menéres. Lisboa, Moraes Editores, 1979

LITERATURA PORTUGUESA DE INVENÇÃO (ensaios). São Paulo, Difel, 1984

O FIM VISUAL DO SÉCULO XX, coletânea de ensaios organizada por Nádía Battella Gotlib. São Paulo, Edusp, 1993

VISÃO VISUAL (poesia visual 1961/1993) Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1994

TRANS(A)PARÊNCLAS poesia 1952-1989. Sintra, Ed.Tertúlia, 1989

ENTRE O RIGOR E O EXCESSO: UM OSSO (poesia). Porto, Ed. Afrontamento, 1994

FINITOS MAIS FINITOS (ficções). Lisboa, Ed. Hugin, 1996

VOOS DA FENIX CRÍTICA (ensaios) Lisboa, Edições Cosmos, 1995

ALGORITMOS (info poemas), São Paulo, Musa Editora, 1998

VOOS DA FÉNIX CRÍTICA II (ensaios) Lisboa, Edições Cosmos, 1998

ANTOLOGIA EFÉMERA, POESIA 1950 / 2000, Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 2000

O LIMITE DAS COISAS, (poesia). Porto, Ed. Campo das Letras, 2003

LIVRO DE RELEITURAS E POIÉTICA CONTEMPORÂNEA, (ensaios de crítica, teoria, e tecnologias). Belo Horizonte, Ed. Veredas & Cenários, 2008

QUATRO CANTOS DO CAOS (poema), São Paulo, Selo Demônio Negro, 2009

NEO-POEMAS –PAGÃOS, (poesia 2003-2010). São Paulo, Editora Selo Demônio Negro, 2010, 2ª edição 2012

O PAGANISMO EM FERNANDO PESSOA E SUA PROJEÇÃO NO MUNDO CONTEMPORÂNEO, São Paulo, Annablume Editora, 2011

A AGRAMATICIDADE DAS FERIDAS DO CORAÇÃO (poemas), São Paulo, Dulcineia Catadora, 2011

POEMAS DO É, Porto Alegre, Castelinho Edições, 2012

EU ÍNDICE N, (conto), São Paulo, Lumme Editores, 2012.

15 *ODES OCAS*, Guimarães, Ed. Rato da Europa, 2013
Do claro e do Escuro – poemas 2010-2013, São Paulo,
Musa Rara/Terracota, 2013

De 1956 a 1965 trabalhou em duas fábricas têxteis em Portugal.

De 1965 a 1973 foi Diretor dos Serviços Técnicos da delegação portuguesa do Secretariado Internacional da Lã.

De 1973 a 1976 foi consultor Freelancer de numerosas fábricas têxteis em Portugal

Foi Professor de *Design Têxtil e Teoria de Cor* no IADE (Instituto Superior de Arte, Design e Marketing), em Lisboa, onde também exerceu as funções de Coordenador do Curso de Design de Moda e de Presidente do Conselho Diretivo do Curso Superior de Design, de 1976 até 1996.

Na PUC de São Paulo, em 1997, ministrou os dois primeiros cursos de pós-graduação de *Arte Multimedia e Infopoesia*.

Na USP foi Professor Colaborador e em seguida Professor Visitante na Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, de 1996 a 2001, ministrando disciplinas de Graduação e Pós-Graduação.

Na UNI-BH (Belo Horizonte) realizou vários seminários de *POIESIS e TECNOLOGIA*, assim como no ITAÚ Cultural de São Paulo de 1998/2000.

Em 2002 regressa a Portugal e lecionou as seguintes disciplinas na ESAP (Escola Superior Artística do Porto, Portugal): *Teoria e Crítica da Arte, Arte e Comunicação, Teoria*

da Comunicação, Design de Comunicação, Arte Multimedia, Teoria das Artes Plásticas, Geometria na Arte, de 2001 a 2008.

No Instituto Piaget (Almada, Portugal) lecionou : *Semiótica e Semiologia Geral e das Artes, Língua e Literatura Portuguesas* (para alunos de Jornalismo), de 2002 a 2005.

Em 2012 realiza em Coimbra (Portugal) na Casa da Escrita, uma exposição dos seus 14 últimos trabalhos de Videopoesia e de alguns trabalhos anteriores, com título-tema “DO LEVE À LUZ”.

A partir de 2009 Reside novamente em São Paulo, onde tem participado em numerosos eventos poéticos e ministrou em outubro de 2012 o curso “Fernando Pessoa no século XXI”

Na Covilhã inaugurou o ciclo “Rostos do Conhecimento” com a palestra “Perguntar é a Chave” em Maio de 2016, por convite da Câmara Municipal

Participou de vários Congressos Acadêmicos sendo o mais recente na Universidade de Aveiro “Pelos Mares de Língua Portuguesa” que inaugurou com a comunicação “Uma concepção fractal da língua portuguesa” em Maio de 2016.

ANTONIO VICENTE SERAPHIM PIETROFORTE

É formado em Português e Linguística pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; fez o mestrado, doutorado e livre-docência na mesma Faculdade, onde leciona desde de 2002 no Departamento de Lingüística; atua nos cursos de graduação em Letras e no curso de pós-graduação em Semiótica e Lingüística Geral.

Na área acadêmica, é autor de:

Semiótica visual – os percursos do olhar (1ª ed, Contexto, 2004; 2ª ed, Contexto, 2007); *Análise do texto visual – a construção da imagem* (1ª ed, Contexto, 2007);

Tópicos de semiótica – modelos teóricos e aplicações (1ª ed, Annablume, 2008);

Análise textual da história em quadrinhos – uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê (1ª ed, Fapesp-Annablume, 2009);

Enunciação e tensividade – a semiótica na batida do samba (1ª ed, Annablume, 2010);

O discurso da poesia concreta – uma abordagem semiótica (1ª ed, Fapesp-Annablume, 2011);

A significação na música instrumental erudita (1ª ed, Annablume, 2015);

A significação na pintura (1ª ed, Annablume, 2016).

Na área literária, é autor de:

Amsterdã SM (romance, DIX, 2007);
O retrato do artista enquanto foge (poesias, DIX, 2007);
Papéis convulsos (contos, DIX, 2008);
Palavra quase muro (poesias, Demônio Negro, 2008);
Concretos e delirantes (poesias, Demônio Negro, 2008);
Irmão Noite, irmã Lua (romance, Dix, 2008);
M(ai)S – antologia SadoMasoquista da literatura brasileira (prosa e poesia, DIX, 2008), organizada em parceria com o escritor Glauco Mattoso;
Fomes de formas (poesias, Demônio Negro, 2008), composta em parceria com os poetas Paulo Scott, Marcelo Montenegro, Delmo Montenegro, Marcelo Sahea, Thiago Ponde de Moraes, Luís Venegas, Caco Pontes;
A musa chapada (poesias, Demônio Negro, 2008), composta em parceria com o escritor Ademir Assunção e o artista plástico Carlos Carah;
Os tempos da diligência (poesias, [e] editorial, 2009);
Menthalos, composta em parceria com o artista plástico Jozz (história em quadrinhos, [e] editorial, 2010);
O livro das músicas (poesias, [e] editorial, 2010);
Sara sob céu escuro (romance, [e] editorial, 2011);
Aos pés das letras – antologia podólatra da literatura brasileira, organizada em parceria com o escritor Glauco Mattoso (prosa e poesia, [e] editorial, 2011);
Polifemo, composto em parceria com Ana Cristina Joaquim (poesia, Córrego, 2014).

Atualmente, escreve nos sites:

Pararraios Comics – www.parraioscomics.com.br – sobre história em quadrinhos e semiótica;

Musa Rara – www.musara.com.br – sobre literatura brasileira contemporânea.

RODRIGO BRAVO

É professor, poeta, tradutor e bacharelado em letras clássicas pela Universidade de São Paulo. Desenvolve pesquisa no Departamento de Linguística da FFLCH-USP em poéticas experimentais e tradução de poesia. Autor de artigos e ensaios sobre teoria da tradução, semiótica e crítica literária. Colunista do site Pararraios Comics (www.pararraioscomics.com.br), escreve semanalmente sobre HQ e artes visuais. Além do trabalho de versão da poesia de E.M. de Melo e Castro, também traduziu poemas do inglês (William Shakespeare, Oscar Wilde, Elizabeth Bishop, E. E. Cummings, Ezra Pound e John Keats), do alemão (Goethe e Ernst Jandl), do japonês (Basho, Teikoku e Takamasa), do latim (Catulo) e do grego antigo (Calímaco e Rufino).

Na área acadêmica publicou:

O poema 5.12 de Rufino – Uma proposta de transcrição poética (Translatio – UFRGS, vol. 9) – em parceria com Antonio Vicente Pietroforte (2015)

Catulo, Carmen 85 – Tradução e Estudo (Translatio – UFRGS, vol.10) – em parceria com Antonio Vicente Pietroforte (2015)

Ernst Jandl, Poeta Linguista: estudo e tradução de quatro poemas (Estudos Semióticos – USP, vol. 12) (2016)

No princípio era o verbo: Um estudo sobre a manifestação do conceito de Deus(es) na literatura (Teologia em Questão – Instituto Dehoniano, vol. 29) (2016)

