

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS

Andre Araujo de Menezes

O AMOR É UM CÃO MAMALUCO:

A imagem do amor na poesia de Sebastião Nunes e Charles Bukowski

BeloHorizonte

2013

Andre Araujo de Menezes

O AMOR É UM CÃO MAMALUCO:

A imagem do amor na poesia de Sebastião Nunes e Charles Bukowski

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET- como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientador: Wagner Moreira

Belo Horizonte
CEFET/MG
2013

O AMOR É UM CÃO MAMALUCO

A imagem do amor na poesia de Sebastião Nunes e Charles Bukowski

Dissertação apresentada ao Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, como parte integrante do curso de Mestrado em Letras, sob a orientação do professor Wagner Moreira.

Orientador: Wagner Moreira

Menezes, Andre Araujo de.

M542a O amor é um cão mamaluco : a imagem do amor na poesia de Sebastião Nunes e Charles Bukowski / Andre Araujo de Menezes. - 2013. -

252 f. : il. -

Orientador: Wagner Moreira.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2013.
Bibliografia.

1. Erotismo. 2. Poesia. 3. Tradução e interpretação. 4. Literatura comparada. 5. Arte – pesquisa. I. Moreira, Wagner. II. Título.

CDD: 401.4





CEFET-MG

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

ANDRE ARAUJO DE MENEZES

**O AMOR É UM CÃO MAMALUCO: A imagem do amor na poesia de
Sebastião Nunes e Charles Bukowski**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 29 de novembro de 2013, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Wagner José Moreira, Dr. - Orientador
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Rogério Barboza da Silva, Dr.
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Profª. Maria do Carmo de Freitas Veneroso, Drª.
Universidade Federal de Minas Gerais

Dedico este trabalho a todos os mestres das artes que de uma forma ou de outra influenciam meu trabalho.

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, professor Dr. Wagner Moreira por ter acreditado no meu potencial e proporcionado os anos de maior desenvolvimento intelectual de toda a minha vida; a Simone Paula Rego pelo apoio total; e a Raul e Antonio. Agradeço também aos meus pais pelo incentivo. Lourdes, muito obrigado.

Não poderia deixar de agradecer a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET/MG e, especialmente à professora Maria Inês Gariglio pela oportunidade de realizar um intercâmbio na Alemanha. Professor Dr. Rogério Barbosa, Olga Valeska, Heitor Garcia Carvalho, Vicente Parreiras, Jerônimo Sobrinho, Giane e Sandra.

Agradeço aos orientadores na Alemanha : professor Martin Schober e professor Jürgen Walter pela oportunidade, companheirismo e certamente pela amizade. A toda a equipe que trabalhou no projeto Karlsruhe: Uwe, Günter, Cybelle Mendes e Catia Tonin. Agradeço à Tereza Stiefel e Hans Stiefel pelo apoio e a Friedhelm Übner por tudo.

Aos professores da banca de qualificação, que tornaram possível o enriquecimento deste trabalho e a todos que direta ou indiretamente me auxiliaram na execução deste estudo.

A vocês, muito obrigado.

Andre Araujo de Menezes

Às vezes acho que te amo,
às vezes acho que é só sexo.
Corações e mentes, violência e paixão.

Titãs

Resumo

Este trabalho se propõe a estudar o processo criativo a partir das relações entre as linguagens verbal e não verbal no contexto dos diálogos poéticos entre artes plásticas e poesia. Esta pesquisa tem como objeto de estudo a *imagem do amor* na poesia de Charles Bukowski, especificamente o livro *O amor é um cão dos diabos* e na poesia de Sebastião Nunes, com o livro *Antologias Mamalucas*.

Com base nos conceitos de Literatura Comparada e nos estudos da tradição desses autores, pudemos situar seus trabalhos nos campos comparativos de análise, contextualizando-os no cenário da contracultura e ressaltando a questão do amor nas suas categorias e teorias.

Utilizamos a teoria da Tradução Intersemiótica de Julio Plaza a fim de reconhecer os diálogos entre as diferentes linguagens, e assim promover o processo de recriação das formas estéticas em transmutações da linguagem verbal para o universo das artes visuais.

Por fim, seguindo os conceitos da Pesquisa em Artes, desenvolvemos uma série pictórica composta por pintura, desenho e vídeo animação que culminou em uma exposição suplementando a análise e com a prática da recriação e da transposição da poesia para as artes plásticas.

Este trabalho de mestrado foi desenvolvido em Belo Horizonte, no CEFET MG, e também na Universidade de Ciências Aplicadas de Karlsruhe - Hochschule Karlsruhe Technik und Wirtschaft, na Alemanha, através de um intercâmbio firmado para a execução deste projeto.

Palavras-chave: Erotismo, poesia, tradução intersemiótica, literatura comparada e pesquisa em artes.

Abstract

This work aims to study the creative process from the relationships between verbal and nonverbal languages in the context of poetic dialogues between art and poetry. This research aims to study the image of love in the poetry of Charles Bukowski , specifically the book *Love is a dog from hell* and poetry Sebastian Nunes , with the book *Anthologies Mamalucas* .

Based on the concepts of Comparative Literature and studies the tradition of these authors, we situate their work in the fields of comparative analysis, contextualizing them in the scene of the counterculture and highlighting the issue of love in their categories and theories.

We use the theory of Translation Intersemiotic's Julio Plaza to recognize the dialogues between the different languages and thus promote the rebuilding process of aesthetic forms in transmutations of verbal language to the world of visual arts.

Finally, following the concepts of the Arts Research, developed a pictorial series consists of painting, drawing and video animation that culminated in an exhibition supplementing the analysis and practice of recreation and transposition of poetry to the visual arts.

This master thesis was developed in Belo Horizonte, MG CEFET , and also at the University of Applied Sciences Karlsruhe - Hochschule Karlsruhe Technik und Wirtschaft , Germany, through an exchange signed for this project.

Keywords: erotic, poetry, inter-semiotic translation, comparative literature and research in the arts.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1: Canção desajeitada. Sebastião Nunes.....	55
Fig. 2: Alfabeto ornamental. Disponível em: http://www.flickr.com/photos/odisea2008/5003741605/	56
Fig. 3: Capa do livro antologias mamalucas , vol. 1, Sebastião Nunes.....	59
Fig. 4: Caderno de esboços- Canção desajeitada, Andre Araujo.....	66
Fig. 5: Pintura, colagem digital e vídeo animação, Andre Araujo.....	68
Fig. 6: Atlas de referências- Canção desajeitada.....	69
Fig. 7: Colagem digital- Canção desajeitada, Andre Araujo.....	70
Fig. 8: Canção desajeitada. Óleo sobre tela, 120 x 100 cm, 2013, Andre Araujo.....	71
Fig. 9: Canção desajeitada. Gravura digital, 31 x 42 cm, 2013, Andre Araujo.....	73
Fig.10:.....	74
Fig. 11: O boi esfolado, 1655, Rembrandt; Carne de vaca esfolada, 1925, Chaim Soutine; Três estudos para uma crucificação, 1954, Francis Bacon.....	75
Fig. 12: Storyboard animação Canção desajeitada, Andre Araujo.....	76
Fig. 13: Alfabeto de pessoas, Livro de Sebastião Nunes.....	78
Fig. 14: Amor rarefeito, Sebastião Nunes.....	82
Fig. 15: Caderno de esboços, Amor rarefeito, Andre Araujo.....	91
Fig. 16: Atlas de referências imagéticas, Andre Araujo.....	92
Fig. 17: Detalhe caderno de esboços.....	93
Fig. 18: Colagem digital, Andre Araujo.....	93
Fig. 19: Colagem digital e referências imagéticas, Andre Araujo.....	94
Fig. 20: Colagem digital, Andre Araujo.....	95
Fig. 21: Amor rarefeito #1, óleo sobre tela, 140 x 140 cm, 2012, Andre Araujo.....	95
Fig. 22: Amor rarefeito #1, detalhes.....	97
Fig. 23: Exposição Amor rarefeito, Karlsruhe, Alemanha, 2013.....	97/98
Fig. 24: Caderno de esboços, detalhe.....	99
Fig. 25: Fotografia Miguel Rio Branco.....	99
Fig. 26: Amor rarefeito, óleo sobre tela, 40 x 60 cm, Andre Araujo.....	100

Fig. 27: Amor rarefeito, óleo sobre tela, 20 x 20 cm, Andre Araujo.....	101
Fig. 28: Fotografia de Miguel Rio Branco.....	101
Fig. 29: Amor rarefeito, acrílica sobre tela, 60 x 60 cm, Andre Araujo, 2013.....	102
Fig. 30: Amor rarefeito, óleo sobre tela, 20 x 20 cm, Andre Araujo, 2012.....	102
Fig. 31: Amor rarefeito: caderno de esboços(detálhe); colagem digital e referências; pintura óleo sobre tela (bíptico) 120 x100 cm (cada painel), 2012. Andre araujo.....	104
Fig. 32: Amor rarefeito (detalhes).....	107
Fig. 33: Amor rarefeito (detalhe retrato de Luiz Buñuel).....	107
Fig. 34: Amor rarefeito: caderno de esboços (detalhe).....	108
Fig. 35: Amor rarefeito, óleo sobre tela, 80 x 60 cm, 2012. Andre Araujo.....	108
Fig. 36: Figura reclinada, Francis Bacon.....	109
Fig. 37: Puta de 130 kg, Látex sobre tela, 150 x 150 cm. Andre Araujo.....	109
Fig. 38: Amor rarefeito, óleo sobre tela, 2012. Andre Araujo.....	110
Fig. 39: Amor rarefeito, óleo sobre tela, dimensões variadas, 2012. Andre Araujo.....	111
Fig. 40: Caderno de esboços, detalhe. Andre Araujo.....	113
Fig.41: Figura reclinada, óleo sobre tela. Francis Bacon.....	113
Fig. 42: Alfabeto de Pessoas, livro de Sebastião Nunes.....	113
Fig. 43: Amor rarefeito, óleo sobre tela, 2012. Andre Araujo.....	113
Fig. 44: Via Láctea, Sebastião Nunes.....	115
Fig. 45: Caderno de esboços, Andre Araujo.....	121
Fig. 46: Colagem digital, Via láctea, Andre Araujo.....	121
Fig. 47: Via láctea, óleo sobre tela, 120 x 120 cm, 2013. Andre Araujo.....	123
Fig. 48: Feliz coincidência, Sebastião Nunes.....	124
Fig. 49: Caderno de esboços, Andre Araujo.....	125
Fig. 50: Atlas de referências imagéticas.....	126
Fig. 51: Gravura de Otto Dix, Litografia.....	126
Fig. 52: Feliz coincidência, colagem digital, Andre Araujo.....	127
Fig. 53: Feliz coincidência, óleo sobre tela, 120 x 100 cm, 2013, Andre Araujo.....	129
Fig. 54: Feliz coincidência, storyboard animação, 2013. Andre Araujo.....	130
Fig. 55: Serenata fracassada, Sebastião Nunes.....	132
Fig. 56: Serenata fracassada, Andre Araujo.....	132

Fig. 57: Paixão na segunda pessoa, Sebastião Nunes.....	133
Fig. 58: Paixão na segunda pessoa, Andre Araujo.....	133
Fig. 59: Erótica batalha, Sebastião Nunes.....	134
Fig. 60: Erótica batalha, Andre Araujo.....	134
Fig. 61: Paródias antiqüíssimas, Sebastião Nunes.....	135
Fig. 62: Paródias antiqüíssimas, Andre Araujo.....	135
Fig. 63: À moda de Toms Antônio Gonzag, Sebastião Nunes.....	136
Fig. 64: À moda de Toms Antônio Gonzag, Andre Araujo.....	136
Fig. 65: Cirrose hepática, Sebastião Nunes.....	137
Fig. 66: Cirrose hepática, Andre Araujo.....	137
Fig. 67: Cirrose hepática, Sebastião Nunes.....	138
Fig. 68: Cirrose hepática, Andre Araujo.....	138
Fig. 69: Caderno de esboços, Andre Araujo.....	154
Fig. 70: Atlas de referências imagéticas.....	156
Fig. 71: Sandra, carvão sobre papel, 31 x 42 cm, 2013. Andre Araujo.....	158
Fig. 72: Sandra , acrílico sobre tela, 150 x 110 cm, 2013. Andre Araujo.....	159
Fig. 73: Sandra, storyboard animação. Andre Araujo.....	163
Fig. 74: Sandra, litografia digital, 31 x 42 cm, 2013. Andre Araujo.....	166
Fig. 75: Cadernos de esboços.....	173
Fig. 76: Foto promocional do espetáculo <i>O banho</i> de Marta Soares. (pop card).....	173
Fig.77: Sozinho com todo mundo, óleo sobre tela, 120 x 60 cm, 2012. Andre Araujo.....	175
Fig. 78: Atlas de imagens.....	184
Fig. 79: Ruiva de cima abaixo, storyboard animação, 2013. Andre Araujo.....	185
Fig. 80: Caderno de esboços.....	191
Fig. 81: O lugar não parecia mau, óleo e acrílica sobre tela, 120 x 80, bíptico, 2009-2013. Andre Araujo.....	192
Fig. 82: Gostosa e sexy, traduções. Andre Araujo.....	196
Fig.83: Um poema quase feito, acrílica s/ tela, 140 x 100 cm, 2013. Andre Araujo.....	198
Fig. 84: Música suave, óleo sobre tela, 60 x 40 cm, 2012. Andre Araujo.....	199
Fig. 85: Os insanos sempre me amaram., óleo sobre tela, 120 x 100 cm, 2011.	

Andre Araujo.....	202
Fig. 86: Uma das mais quentes, acrílica s/ tela, 140 x 180 cm, 2013.	
Andre Araujo.....	204
Fig.87: O que eles querem, acrílica sobre tela, 140 x 180 cm, 2013.	
Andre Araujo.....	206
Fig.88: Garota do banco da parada de ônibus. Storyboard animação, 2013.	
Andre Araujo.....	208
Fig. 89: Coração subalterno, Sebastião Nunes. Antologia mamaluca, vol. 1.....	211
Fig. 90: Alfabeto de bichos, poema de Sebastião Nunes.....	213
Fig.91: Detalhes das traduções dos poemas de Charles Bukoski.....	215
Fig. 92: Sacudidelas, Sebastião Nunes. Antologia mamaluca vol. 1.....	216
Fig.93: Detalhes das traduções dos poemas de Sebastião Nunes.	
Andre Araujo.....	217
Fig.94: Desenho de Charles Bukoski,	
disp.em: http://issuu.com/setefaces/docs/desenhos_de_bukowski2	217
Fig. 95: Desenho de Sebastião Nunes.	
Antologia mamaluca vol. 1.....	217
Fig. 96: Amor rarefeito, 2013. Andre Araujo.....	218
Fig. 97: Uma das mais quentes, 2013. Andre Araujo.....	218
Fig. 98: Feliz coincidência, Antologia mamaluca vol. 1. Sebastião Nunes.....	220
Fig. 99: Feliz coincidência, 2013. Andre Araujo.....	220
Fig. 100: Gostosa e sexy, acrílica sobre tela, 120 x 80 cm, 2013. Andre Araujo.....	220
Fig. 101: Cirrose hepática, Antologia mamaluca vol. 1. Sebastião Nunes.....	221
Fig. 102: O que eles querem, 2013. Andre Araujo.....	224
Fig. 103: Caderno de esboços, Andre Araujo.....	228
Fig. 104 Storyboard animação Amor rarefeito, 2013. Andre Araujo.....	229, 230 e 231
Fig. 105: Fotografias Andre Araujo, Karlsruhe, 2013.....	233
Fig 106: O cego vendedor de fósforos, 1920. Otto Dix.....	235
Fig. 107: Fotografias Andre Araujo, Karlsruhe, 2013.....	238
Fig. 108: imagens da exposição Amor rarefeito, Karlsruhe, 2013.....	239/240
Fig. 109: Tradução do poema Amor rarefeito por Andre Araujo.....	241

SUMÁRIO

ÍNDICE DE FIGURAS.....	9/10/11/12
INTRODUÇÃO.....	16
1- As correspondências nas artes.....	21
2- Tradução Intersemiótica.....	23
3- Literatura Comparada.....	28
4- Pesquisa em Artes.....	29
5- Os Conceitos.....	31
Capítulo 1: A CENA MARGINAL.....	32
1.1. Geração beat	35
1.2. A Tradição dos beats.....	37
1.3. A contracultura no Brasil.....	45
Capítulo 2: SEBASTIÃO NUNES.....	49
2.1. Antologias Mamalucas.....	53
2.2. Poema 1 - Canção Desajeitada.....	55
2.2.1. Canção desajeitada – tradução.....	65
2.2.2. Primeira tradução Canção Desajeitada – Pintura.....	69
2.2.3. Segunda tradução Canção Desajeitada – Colagem Digital.....	73
2.2.4. Terceira tradução Canção Desajeitada – Vídeo animação.....	76
2.2.5. As influências de diferentes meios na tradução de um mesmo poema.....	78
2.3. Poema 2 - Amor Rarefeito.....	82
2.3.1. Amor Rarefeito – tradução.....	91
2.4. Poema 3 - Via Láctea.....	115
2.4.1. Via Láctea – tradução.....	121
2.5. Poema 4- Feliz Coincidência.....	124
2.5.1 - Feliz Coincidência – tradução.....	125
2.6. Inconclusões.....	131

2.7. Outras Traduções	
2.7.1. Serenata fracassada.....	132
2.7.2. Paixão na segunda pessoa.....	132
2.7.3. Erótica batalha.....	134
2.7.4. Paródias antiquíssimas.....	135
2.7.5. À moda de tom antônio gonzag.....	136
2.7.6. Cirrose hepática.....	137
2.7.7. Cirrose hepática.....	138
Capítulo 3: CHARLES BUKOWSKI.....	139
3.1- O Amor é um cão dos diabos.....	147
3.2. Poema 1 – Sandra.....	147
3.2.1. Sandra – tradução.....	153
3.3. Poema 2 - Sozinho com todo mundo.....	169
3.3.1. Sozinho com todo mundo- tradução.....	173
3.4. Poema 3- Ruiva de cima a baixo.....	178
3.4.1. Ruiva de cima a baixo – tradução.....	183
3.5. Poema 4- O lugar não parecia mau.....	188
3.5.1- O lugar não parecia mau – tradução.....	191
3.6. Inconclusões	193
3.7. Outras traduções.....	194
3.7.1. Gostosa e sexy	194
3.7.2. Um poema quase feito.....	197
3.7.3. Música suave.....	199
3.7.4. Os insanos sempre me amaram.....	202
3.7.5. Uma das mais quentes.....	203
3.7.6. O que eles querem.....	205
3.7.7. A garota no banco da parada de ônibus.....	207
Capítulo 4: O AMOR É UM CÃO MAMALUCO.....	209

Capítulo 5: KARLSRUHE – ALEMANHA.....	225
5.1-Video-animação “Amor Rarefeito”	227
Conclusão.....	242
Bibliografia.....	246

INTRODUÇÃO

A imagem do amor está intimamente ligada à produção poética na história da humanidade. Em todas as épocas o homem abordou o amor, o erotismo e o sexo, seja na poesia, na pintura, no teatro ou na música. E no período contemporâneo, o homem vem expressando a imagem do amor nas mais variadas formas artísticas: na fotografia, no cinema e nas produções digitais. Para Octávio Paz (1993), a relação entre erotismo e poesia é tão estreita que podemos dizer que o erotismo é uma poética corporal e que a poesia é uma erótica verbal. (PAZ,1993, p.9) Cada poeta, cada pintor, expressa o amor de forma singular, afinal a temática do amor é tão íntima como a vivência do amor.

A imagem do amor no decorrer dos tempos passou por diferentes significações, desde relações divinas e diretamente ligadas à reprodução humana e à fertilidade, até como forma de transgressão social. Faz-se necessário distinguir sexo, erotismo e amor. (PAZ,1993). O sexo está ligado à imagem de reprodução, de continuidade. O erotismo é próprio do ser humano e ele não foi inventado para a reprodução, que é um ato ligado diretamente à ideia de continuidade. Logo, o erotismo está ligado à ideia de descontinuidade, ou seja, à ideia de morte. (BATAILLE, 1987) Com o erotismo foram inventados os interditos, que são uma forma de se estabilizar as comunidades sociais fundadas no trabalho e na razão. E para que o erotismo e a sexualidade possam se concretizar é necessária a transgressão aos interditos. O erotismo, então, é a transgressão por excelência “dado que ele é resultado da atividade sexual humana enquanto prazer e, ao mesmo tempo, consciência do interdito”. (BATAILLE, 1987, p.3)

Neste sentido, a contracultura e o movimento *beat* foram movimentos calcados na mudança, na crítica a um *modus vivendi* de uma época em que o conservadorismo dominava o sistema e gerenciava toda a produção artística e social. A contracultura baseou-se na transgressão como forma de mudança, e um de seus elementos marcantes foi a liberação sexual como forma de transgressão aos interditos de uma época. Parte da produção literária dita marginal, ou seja, produzida pelos artistas à margem de um sistema editorial oficial, abordava as temáticas do amor, do sexo ou do erótico, fazendo-se assim, em muitos casos, violenta, grotesca, vulgar ou pornográfica. Notemos que essas formas de se apresentar são as formas personificadas dos interditos. O que nos leva a pensar que a temática do erotismo, do sexo e das formas de amor são os grandes tabus do homem, e ao proferi-los ou dizê-los estamos a transgredir os interditos.

A poesia de Sebastião Nunes, objeto deste estudo, contém um misto de influências e tradições, visto que podemos constatar a presença de elementos da poesia *beat* e elementos comuns ao procedimento do concretismo. Nunes, na época em que escreveu essas poesias, tinha seu trabalho veiculado às margens do mercado editorial. Publicava e comercializava seus livros artesanalmente e de mão em mão.

A imagem do amor na poesia de Nunes se mostra de forma grotesca e vulgar. Ele nomeia os órgãos sexuais com palavras chulas e na maioria das vezes se mostra pornográfico quando expõe a imagem do corpo através de obscenidades. Afonso Medeiros (2008) nos explica que pornografia significa depravação através de imagens, no caso de Nunes, imagens sugeridas em seus poemas.

“Pornografia deriva do grego pórne (prostituta) ou pornos (que se prostitui, depravado), referência inequívoca aos “excessos” libidinosos e aos profissionais do sexo. Prostituta, michê, puta, garoto(a) de programa, scortboy são denominações (reguladas pela sociedade) de corpos oferecidos à diversidade de apetites, para o exercício profissional (e não amoroso) da sedução e, assim, conceito muito mais próximo do obsceno que do erótico.” (MEDEIROS, 2008; p.35)

Porém, a linguagem de Nunes é cheia de humor. Em sua poesia também emprega com igual importância elementos visuais como colagens, desenhos e fotos.

*“meu caralho dinossaural pesquisa
densa memória ancestral
em teus pentelhos.” (NUNES)*

O fato de Sebastião Nunes incorporar à suas poesias uma linguagem visual, além da verbal, foi fator determinante no momento de fazer a tradução para a pintura. As intervenções visuais de Nunes em seus poemas trouxeram experiências sensoriais que, aliadas ao texto, sugeriram pistas para desvendar a imagem do amor apresentada pelo poeta.

Por outra via, Charles Bukowski é também um poeta com fortes influências do movimento *beatnik*. A imagem do amor em sua poesia, como em Nunes, se apresenta de forma direta e grotesca. E muitas vezes quase pornográfica. O erotismo na poesia de Bukowski abriga uma melancolia e uma desilusão. Diferentemente da poesia de Nunes que o amor é expresso de forma mais direta e com mais humor. Na poesia de Bukowski o amor se apresenta como algo perigoso e

que certamente vai gerar desgosto. Como na estrofe a seguir em que Bukowski constata a ligação direta entre paixão e sofrimento, amor e dor.

*“vemos isso tarde demais:
depois que o pau é engolido
o coração vai atrás” (BUKOWSKI)*

A questão da tradução estará intimamente ligada à noção de representatividade? Sabemos que o objeto traduzido jamais será o objeto original em sua plenitude. Isso nos põe a pensar que a tradução não é uma mera transferência de significados e sim um processo de recriação. Através dos estudos e das práticas de Tradução Intersemiótica, constatamos a importância da influência do meio na tradução, já que o meio ou o suporte onde essa tradução é realizada lhe empresta tanto sua aparência e seus procedimentos quanto sua historicidade. (PLAZA, 2003)

Salientamos que o presente trabalho buscou apresentar, por meio de estudos teóricos e práticos, a potência da transmutação sónica da linguagem verbal para a linguagem visual, através dos preceitos da Tradução Intersemiótica de Julio Plaza. E assim apresentar a sua relevância para os estudos tradutológicos a fim de romper com o modelo verbal, propondo uma visão não-logocêntrica da tradução. Ainda há um longo caminho a ser desbravado e esperamos que este exercício reflexivo e plástico contribua com futuros pesquisadores e venha acrescentar algo de positivo aos estudos de artes visuais e de poética.

Este trabalho buscou também identificar a imagem do amor na poesia de Charles Bukowski e na poesia de Sebastião Nunes a partir das teorias da Literatura Comparada. Com base nessas análises, propõe-se compreender como se dá o processo de recriação das poesias desses dois autores para o universo das artes visuais. Buscaremos identificar como se dá o estabelecimento da correspondência tradutória e como o meio pode influenciar na obtenção de uma recriação livre, autônoma independente do seu original. Visto que ao longo deste trabalho, realizaremos recriações em meios e suportes diversos e para que estes procedimentos tenham resultados satisfatórios é necessário o conhecimento prévio destes conceitos tradutológicos. Como explica Haroldo de Campos: “...para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação.” (CAMPOS, 2009: p.35)

Dessa forma, a dissertação se apresenta dividida em 5 capítulos temáticos.

No capítulo 1, *A cena marginal*, buscamos apresentar o contexto da contracultura desde os anos 50, com a geração *beat*, até os anos 70, quando os poemas dos dois autores analisados foram escritos. Apresentamos também um pouco do contexto social e político para melhor situarmos os trabalhos de Charles Bukowski e Sebastião Nunes.

No capítulo 2, *Sebastião Nunes*, apresentamos uma pequena biografia do autor e selecionamos 4 poemas do livro *Antologias Mamalucas*. Em seguida propõe-se uma tradução criativa desses poemas para a linguagem visual. Além do intuito de identificar a potência do fenômeno tradutológico e suas características, buscamos conhecer os fundamentos da Tradução Intersemiótica com base nos estudos de Julio Plaza. No capítulo 3, *Charles Bukowski*, utilizamos a mesma metodologia aplicada nas poesias de Sebastião Nunes e fizemos a tradução criativa para a linguagem visual de 4 poemas do livro *O amor é um cão dos diabos*.

No capítulo 4, *O amor é um cão mamaluco*, fizemos uma análise comparativa entre os dois poetas identificando a imagem do amor no trabalho de cada um, além de alguns pontos em comum e algumas divergências. Identificamos também como se deram as transmutações propostas dos meios verbais para os meios visuais.

Por fim, no capítulo 5, *Karlsruhe-Alemanha*, apresentamos um estudo de caso de uma produção artística realizada na Alemanha como parte do intercâmbio entre o Cefet-MG e a Universidade de Ciências Aplicadas de Karlsruhe, firmado para a execução deste projeto. Durante nossa estadia nesta pequena cidade alemã foi desenvolvida uma exposição de artes plásticas relacionando os trabalhos de Sebastião Nunes e de Charles Bukowski ao conceito de território e de paisagem sob a óptica da *flanerie*¹ de Walter Benjamin.

¹ Para Walter Benjamin, flunar baseia-se num percurso épico que o *flâneur* empreende por muito conhecer a cidade. Embora o seu olhar sempre seja o do distanciamento, ele é antes de tudo um observador que sente a cidade, “ele busca asilo na multidão” (BENJAMIN, 2010; p221). “Dialética da *flanerie*: por um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por outro, o totalmente insondável, o escondido. Provavelmente é essa dialética que *O homem da multidão* desenvolve.” (BENJAMIN, 2010; p.190)

1- AS CORRESPONDÊNCIAS NAS ARTES

As relações entre poesia e pintura² datam da Antiguidade greco-latina e percorrem toda a história. O homem sempre se interessou em descrever quadros com a linguagem verbal e pintar quadros baseados em poesia. Porém, no princípio, essa relação poesia/pintura era usada para mostrar a superioridade de uma arte sobre a outra. Ora a poesia era considerada a arte superior, ora a pintura mostrava maior domínio sobre a poesia. Mas se ambas as artes tem o poder de interagir é porque há uma relação que as liga, que as completa.

Desde Horácio (Quintus Horatius Flaccus – 65-8 a.C.)³ a relação entre as artes gera reflexões em torno da analogia *Ut pictura poesis* (HORÁCIO) *Poesia é como pintura*. Leonardo da Vinci (1452-1519) séculos depois declara, ao citar Simónides de Ceos (556 a.C.-468 a.C.) que “a pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura falante; e tanto uma quanto a outra tentam imitar a natureza segundo seus limites.” (DA VINCI apud LICHENSTEIN, 2005, p. 19).

O abade francês Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742) em suas *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*, pela primeira vez na história, volta o foco da discussão para a recepção. Levando em consideração buscar o efeito que a obra produz no expectador, Du Bos defende a ideia de que a poesia e a pintura tem o mesmo valor como arte, não se tratando de superioridade como se pensou no Renascimento. (DU BOS apud LICHTENSTEIN, 2006, p.65).

Em *Laocoonte ou sobre os limites da pintura e da poesia* Gotthold Efraim Lessing, em 1766, estabelece que a pintura pertence ao espaço, sendo estática; e a poesia pertence ao tempo, sendo dinâmica. “Ao olho as partes observadas permanecem constantemente presentes; ele pode sempre novamente trilhá-las; para a audição, pelo contrário, as partes ouvidas se perdem se elas não são retidas na memória.” (LESSING apud LICHTENSTEIN, 2005, p.92). Para Friedrich Schiller, a poesia era considerada um campo privilegiado da criação. Charles Baudelaire (1821-1867),

² LIMA, Grazielli Alves de. Considerações Interartísticas na poética de Raquel Naveira. Artigo. Revista Inter Letras. UNIGRAN, Dourados – MS. n.11, 2010. Disponível em: http://www.unigran.br/interletras/ed_anteriores/n11/index.html

³ ROIPHE, Alberto. Literatura e artes plásticas: Uma revisão bibliográfica do diálogo. Artigo. Revista lumen et virtus. n.1, 2010. Disponível em: http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/artigos/PDF/albertorophi1.pdf

precursor do modernismo, defende uma ruptura na maneira tradicional de pensar a relação entre as artes. Para Baudelaire não há comparação entre as artes, há correspondências.

E declara no poema *Correspondências*, de *As flores do mal*: “Harmonizam-se os sons, os perfumes e as cores⁴.” (BAUDELAIRE, 1964 p.94)

O que importa para Baudelaire é que cada manifestação artística irradia o que lhe pertence, gerando assim diferentes efeitos estéticos no leitor/ expectador da obra. Charles Baudelaire, ao se referir ao trabalho do pintor e do poeta, diz que as comparações são “ninharias retóricas.” E completa:

“Essa necessidade de encontrar a qualquer preço pontos de comparação e analogias entre as diferentes artes, leva, muitas vezes, a estranhos equívocos, o que prova como as pessoas entendem pouco do assunto.” (BAUDELAIRE *apud* LICHTENSTEIN, 2005, p.104)

O que Baudelaire propunha era uma co-irmandade entre as artes, o que mais tarde, no século XX, apoiada por movimentos de vanguarda, impulsionaria os estudos interartísticos.

Um dos teóricos fundamentais da ideia de correspondência entre artes foi Étienne Souriau (1983) ao afirmar que “artes são todas as artes”. Em seu livro *A correspondência das artes* (1983), Souriau aproxima as artes quando declara que “nada mais evidente que a existência de um tipo de parentesco entre as artes. Pintores, escultores, músicos, poetas, são oradores no mesmo templo” (SOURIAU, 1983, p.20).

Segundo Souriau, (1983, p.26) o diálogo entre obras e processos artísticos de diferentes artes é a base da Estética Comparada. E essa disciplina tem como objetivo colocar em evidência o que as artes podem ter em comum, o que se pode transmutar de uma arte para a outra e as influências comuns entre essas artes. Na busca da construção de uma disciplina⁵ que se aproxime da

⁴ Em nota, Haddad (tradução) explica o poema: “os conceitos deste soneto são básicos no movimento simbolista. A ideia de correspondência de sons e cores, dos diversos sentidos em suma, é anterior a Baudelaire, chegando a ser banal. É o fenômeno da audição colorida.[...] Temos em Cruz e Souza: “Para mim, as palavras como têm colorido e som, tem do mesmo modo sabor”. (BAUDELAIRE, 1964 p.94-95)

⁵ FREITAS, Alexandre. Desafios da Estética Comparada. Artigo. XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Salvador, 2008. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/posteres/POS338%20-%20Freitas.pdf

problemática da correspondência nas artes, com rigor e profundidade, Souriau (1983,p.37) desenvolveu três premissas necessárias para a constituição de linhas de força metodológicas que busquem a revelação do que ele chamou de “semelhanças secretas”.

São elas:

- “1- Transposição rigorosa e alargamento legítimo e metódico de uma terminologia permanente;
- 2- Buscar a extensão de cada fato percebido e avaliar sua importância e lugar arquitetônico, isto é, sua posição hierárquica entre as diversas leis morfológicas que regem a obra;
- 3- Tenacidade, paciência e exigência para forjar os instrumentos (vocabulário, método, experiências) visando uma progressão fecunda, acumulação do conhecimento, organização sistemática e uma penetração efetiva no coração dos fatos.” (SORRIAU, 1983, p.37)

Para Souriau existe um parentesco entre as artes, mas o grande questionamento é como encontrá-lo. O teórico afirma que essas correspondências acontecem à medida que empréstimos ocorrem de uma arte para outra, de um período para outro. Frente a isso ocorre o que ele chama de tradução. Por exemplo, escolhe-se um elemento da pintura, que é transformado pelo poeta da melhor forma que sua criatividade permite, em poesia. É nesse ponto que a correspondência entre as artes ocorre.⁶

2 – TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Etimologicamente a palavra tradução originou-se da palavra latina *traducere* que significa “conduzir ou fazer passar de um lado para outro lado.” (CAMPOS, 1987: p.7).

Segundo Cézar Hirashima (2007) “vale ressaltar que, na língua portuguesa, a palavra tradução refere-se tanto a um processo quanto ao produto desse processo.” Estes conceitos funcionam bem no caso de uma tradução verbal. O próprio Geir Campos afirma que: “O melhor tradutor há de ser aquele que, em qualquer dos casos, realizar o seu trabalho com um mínimo de perdas, seja quanto ao conteúdo, seja quanto à forma: quanto menos perdas, melhor a tradução.” (CAMPOS, 1987:

⁶ LIMA, Grazielli Alves de. Considerações Interartísticas na poética de Raquel Naveira. Artigo. Revista Inter Letras. UNIGRAN, Dourados – MS. n.11, 2010. Disponível em: http://www.unigran.br/interletras/ed_anteriores/n11/index.html

p.51). Porém, no caso de uma tradução intersemiótica onde ocorre uma recriação ou uma transmutação de um meio de signos verbais para outro sistema de signos não-verbais, estes conceitos podem não apresentar resultados satisfatórios no momento de uma tradução criativa. Pois, ao transmutar de um meio ou suporte para outro de códigos diferentes, o que está em questão não é propriamente a perda que esta criação sofre ao se deslocar de um meio para outro e sim a potência criativa resultado dessa transmutação.

Foi o linguista e semioticista Roman Jakobson (1896-1982) o primeiro a definir e distinguir o fenômeno da tradução intersemiótica, ou seja, a descentralização das teorias da linguagem verbal para a ampliação dos conceitos de tradução. Neste âmbito, Jakobson (2003,2003; p.64) distinguiu três tipos de tradução:

- 1- tradução intralingual: é aquela que ocorre dentro de uma mesma língua, como por exemplo do português para o português. Essa tradução ocorre com o uso de sinônimos, paráfrases ou interpretações de uma obra;
- 2- tradução interlingual: nesse tipo de tradução ocorre um trânsito entre diferentes idiomas, como por exemplo a tradução do português para o inglês;
- 3- tradução intersemiótica ou transmutação: esse tipo de tradução “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 2003: p.65) ou em outras palavras, consiste na transposição “de um sistema de signos para outro, por exemplo arte verbal para a música, a dança, o cinema, ou a pintura.” (HIRASHIMA,2007; p.72)

Se a Roman Jakobson cabe o mérito da distinção e definição da tradução intersemiótica como fenômeno, cabe a Julio Plaza o mérito da fundamentação, do aprofundamento e do desenvolvimento de uma teoria sobre esse fenômeno aplicado ao campo das artes visuais⁸. Na obra *Tradução Intersemiótica* (PLAZA, 2003; p.XII) Julio Plaza enfoca esse tipo de tradução como forma de arte e prática artística.

Para melhor nos aprofundarmos na tradução intersemiótica, é necessário que saibamos sobre a equivalência tradutória que ocorre no processo recriador que sustenta a tradução criativa ou tradução intersemiótica.

Segundo Plaza, temos três tipos de equivalência tradutória:

⁸ Hirashima, 2007: p. 12.

1- equivalência imagética: é a transposição do mesmo para outro meio, como é o caso das fotografias e retratos pintados;

2- equivalência diagramática: é a semelhança dentro da qual os elementos são de naturezas diferentes mas recíprocos entre si. Esta tradução criativa não visa a fidelidade semântica, e não busca assemelhar-se ao seu objeto nas aparências, mas o representa graficamente como por exemplo, o ideograma;

3- equivalência metafórica: é a semelhança através de símbolos conotativos presentes na tradução. Esse tipo de equivalência é muito comum em traduções simbólicas visto que há uma relação estreita entre metáfora e símbolo e “não é por acaso que a metáfora implica uma relação entre imagens de onde se desprende a centelha de semelhança.” (HIRASHIMA, 2007: p.72).

César Hirashima (2007, p.60) ressalta que as equivalências não são excludentes entre si, e em uma mesma tradução pode haver incidências de mais de uma equivalência. Mas pode haver dominância de uma equivalência sobre as outras, como veremos nos capítulos 2 e 3.

Julio Plaza reconheceu a importância dos legi-signos icônicos⁹ para a tradução intersemiótica. É devido a eles que a tradução se assemelha de alguma forma ao seu signo primário ou original. Trata-se da lei que permite o estabelecimento de equivalência entre a tradução e o seu original. Então, com base nesse pensamento, Plaza identificou três tipos de legi-signos: os icônicos, os indiciais e os simbólicos.

E estes definem os três tipos de tradução:

1- a tradução icônica ou transcrição: é aquela que produz aparências comuns entre ela e seu original. As formas do signo primário e da tradução são equivalentes;

2- tradução indicial ou transposição: quando a transmutação é realizada como mera transposição do original para outro meio. Nessa tradução as leis são próprias do meio. É o meio ou suporte que impõe as características da tradução;

3- tradução simbólica ou recodificação: tipo de tradução que centra-se nas normas de transcodificação. É feita através de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional.

⁹ Lúcia Santaella denomina o legi-signo: “Quando algo tem a propriedade da lei, recebe na semiótica o nome de legi-signo e o caso singular que se conforma à generalidade da lei é chamado de réplica. Assim funcionam as palavras, assim funcionam todas as convenções socio-culturais, assim também funcionam as leis do direito. No caso das palavras, por exemplo, elas são leis porque pertencem a um sistema, sem o qual palavras não passariam de tartamuteios.”(SANTAELLA, 2007, p.13-14)

Sem o conhecimento desses códigos não há como ter acesso a esse objeto. Um exemplo de tradução simbólica é a tradução interlingual em que sem o conhecimento dos códigos da língua traduzida, não temos acesso a esse texto. Além da tradução verbal temos também o exemplo das traduções intersemióticas como tradução simbólica, na medida em que se busquem estabelecer, por exemplo, correspondências de caráter estilístico, já que o estilo pressupõe características comuns estabelecidas¹⁰.

Para entendermos com maior amplitude e rigor o processo tradutório faz-se necessário o conhecimento do estudo dos meios. Meio ou suporte é o lugar onde a obra / tradução é materializada. Após o *insight*¹¹, ou a ideia tradutória, a obra deve ser feita em um suporte. Por exemplo na pintura a óleo sobre tela, o suporte é a tinta óleo e a tela. Na fotografia a obra é concretizada no equipamento da câmera fotográfica, e pode ser veiculada na impressão do papel ou na tela do computador.

Segundo Julio Plaza (2003,p.10) “os meios emprestam à tradução as qualidades necessárias aos caracteres dos signos” definindo a aparência dessa tradução. Ou seja, a aparência da obra é definida de acordo com o meio escolhido pelo artista. É o meio que determina as características físicas da tradução. “O processo tradutor intersemiótico sofre influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos.” (PLAZA, 2003: p.10)

Com o intuito de analisar a potencialidade do meio, Julio Plaza (1998, p.24) cita três tipos de meios de acordo com o modo de produção de imagens.

¹⁰ HIRASHIMA, 2007: p.90

¹¹ “O *insight* se configura como a idéia momentânea que irá desencadear todo o processo produtivo, ou seja, uma orientação de primeiridade. É aquele lance inicial, a sugestão, o despertar artístico a caminho da sua formatação no suporte sugerido.” Podemos relacionar o *insigth* ao estágio do caderno de esboços e do Atlas de imagens durante a tradução criativa dos poemas. ALMEIDA, Candida. A criação artística face à experiência estética: Três categorias em questão. Artigo. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/sippec/ix/trab19.htm>

- 1- os meios artesanais: geram imagens de primeira geração, de caráter único, cujo regime de produção é o analógico (desenho, pintura, etc.) e cujo regime de recepção, em relação ao expectador, é o valor de culto;
- 2- os meios mecânicos: geram imagens de segunda geração, imagens técnicas de caráter reprodutível cujo regime de produção é o analógico/digital (gravura, fotografia, cinema, vídeo), e o regime de recepção é o valor de exposição;
- 3- os meios eletrônicos: geram imagens de terceira geração que são realizadas por computador com a ajuda de programas numéricos ou de tratamento digital e sem o auxílio de referentes externos. Estas imagens em disponibilidade permanente, em matrizes-memórias numérico magnéticas, inauguram uma nova forma de reprodutibilidade[...], cujo regime de recepção é o valor de recriação.

César Katsumi Hirashima (2007, p.94) sintetiza da seguinte forma:

	Reprodutibilidade	Regime de produção	Regime de recepção
Meios artesanais	Único	Analógico	Valor de culto
Meios mecânicos	Reprodutível	Analógico/digital	Valor de exposição
Meios eletrônicos	Disponível	Digital	Valor de recriação

Depois de conhecermos as possibilidades de comparar e traçar correspondências e equivalências entre as diversas obras artísticas, Hirashima (2007, p.102) ressalta que:

“a tradução artística, e principalmente a de caráter intersemiótico, não pretende ter um caráter utilitário.[...] A tradução intersemiótica se firma como uma forma de expressão artística na sua forma mais pura. É a criação desprovida de qualquer necessidade senão a própria necessidade humana de criar e, por que não dizer também, descobrir.”

3- LITERATURA COMPARADA

Neste trabalho utilizarei das teorias da Literatura Comparada para estabelecer semelhanças entre as poesias dos dois poetas objetos da pesquisa: Sebastião Nunes e Charles Bukowski.

A literatura comparada à primeira vista não causa problemas de interpretação pois marca o confronto entre duas ou mais literaturas. No entanto, ao adentrarmos em seus domínios, ela mostra um vasto campo de atuação. H.H.H.Remak considera a literatura comparada:

“o estudo da literatura além das fronteiras de um país em particular, e o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música), a filosofia, a história, as ciências sociais (política, economia, sociologia), as ciências, as religiões, etc. Em suma é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana.” (H.H.H.Remak, apud CARVALHAL, 2006: p. 74)

Segundo Tânia Carvalhal (2006), o campo de pesquisa comparativista progrediu muito, principalmente o das relações interdisciplinares como literatura e artes, literatura e psicologia, literatura e folclore, literatura e história, etc.

Se na época do seu surgimento, no século XIX, a literatura comparada tinha principalmente o intuito de relacionar duas literaturas diferentes, ou perseguir a migração de um elemento literário de um campo literário a outro atravessando fronteiras nacionais, hoje esse campo de atuação se encontra largamente ampliado.¹² E segundo Carvalhal, as relações interartísticas são o primeiro passo para essa ampliação da Literatura Comparada. É o que entendemos como o vasto campo das relações intersemióticas. Carvalhal explica que “a diversidade linguística já não serve de base à comparação; fala-se agora de diversidade de “linguagens” ou de “formas de expressão” particulares e divergentes.” E prossegue citando Souriau: “divergentes porque apesar das semelhanças existentes entre o trabalho de um músico e o de um pintor, há que lembrar sempre que “o músico pensou musicalmente e o pintor plasticamente.”

¹² Carvalhal, Tania Franco. *Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar*. Ensaio. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.1. Niterói, 1991.

Por fim, constatamos que a Literatura Comparada e os estudos de Tradução Intersemiótica mantêm estreitas relações no sentido de que a Literatura Comparada tem na Tradução Intersemiótica constante fonte de inspiração e um riquíssimo campo de trabalho, e a Tradução Intersemiótica pode se valer da Literatura Comparada para ampliar suas pesquisas.

4- PESQUISA EM ARTES

Liberada de cânones, em especial o da representação, que imperou durante quatro séculos no mundo Ocidental, a arte passou a questionar fronteiras, deslocar limites, provocar situações e a interagir com o espectador.¹³ A arte contemporânea levanta a questão da ausência de parâmetros rigidamente estabelecidos no campo da pesquisa e do desenvolvimento de metodologias para a fundamentação das artes. A arte requer um processo em que o artista, ao desenvolver sua obra, crie seu próprio modo de fazê-la. Muito tem se desenvolvido no campo da pesquisa em artes. Sandra Rey nos ensina que:

“Em nosso programa de Pós-Graduação estabelecemos a diferença entre as duas formas de pesquisa, nomeando pesquisa *em* arte aquela realizada pelo artista-pesquisador a partir do processo de instauração do seu trabalho, e pesquisa *sobre* arte a realizada por teóricos, críticos e historiadores, tomando como objeto de estudo a obra de arte, para realizar análises pontuais, estudos históricos, meios de circulação, inserção, etc.” (BRITES &TESSLER, 2002: p. 125)

A pesquisa em artes implica um trânsito ininterrupto entre teoria e prática, e essa teoria, segundo Sandra Rey, não pode ser entendida como um aparato teórico estanque, ela deve ser entendida como um campo de conhecimento específico e interdisciplinar.

“Toda obra contém em si mesma a sua dimensão teórica. A teoria, subterrâneo da obra, é como os alicerces da casa: o que lhe dá sustentação, embora não seja necessariamente aparente.”(BRITES &TESSLER, 2002: p. 125).

¹³ BRITES &TESSLER, 2002: p. 125

Jean Lancri explica que “Uma tese em artes plásticas tem por originalidade entrecruzar uma produção plástica com uma produção textual.[...] uma parte de práticas plásticas, experimentais ou artísticas, e uma parte de abordagens reflexivas de igual importância.” (BRITES &TESSLER, 2002: p. 19)

Para Sandra Rey, a metodologia da pesquisa em artes não pressupõe a aplicação de um método estabelecido *a priori* e requer uma postura diferenciada por parte do artista pesquisador:

“O pesquisador, nesse caso, constrói seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa. Esse fato faz a diferença da pesquisa em arte: o objeto de estudo não se constitui como um dado preliminar no corpo teórico; o artista-pesquisador precisa produzir seu objeto de estudo com a investigação em andamento e daí extrair as questões que investigará pelo viés da teoria.” (BRITES &TESSLER, 2002: p. 132)

Segundo Sandra Rey, a pesquisa em artes requer de modo agudo o difícil exercício da razão e da sensibilidade.

“O sensível deve ser constantemente balizado pelo racional, de forma que o trabalho não se perca na subjetividade, e o racional deve ser permeado constantemente pelo sensível de modo a não cercear a obra com normas e condutas exteriores a ela.” (BRITES &TESSLER, 2002: p.135)

Por fim, devemos ressaltar que para realizar uma pesquisa em artes não estamos isentos dos padrões de rigor acadêmico. Eles podem sustentar o desenvolvimento de conteúdos relevantes e que realmente signifiquem uma contribuição ao conhecimento na área. E não podemos esquecer também que, se por um lado a pesquisa em artes visuais deve ser realizada com toda seriedade, por outro é o prazer da descoberta e da criação que faz avançar a pesquisa.

5- OS CONCEITOS

Para elaborar um diálogo poético entre Charles Bukowski e Sebastião Nunes no que confere à imagem do amor na obra dos dois poetas, foi usado o livro *Que é literatura comparada?* de P. Brunel, C. L. Pichois e A. M. Rousseau, Ed. Perspectiva, que aborda a questão da temática.

O trabalho de Tania Franco Carvalhal (2006) - *Literatura comparada*, também serviu para embasar a questão da interdisciplinaridade no que diz respeito à relação entre literatura e as outras artes.

Para a Pesquisa em Artes usamos a coletânea *O meio como ponto zero -metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre : E. Universidade/UFRGS. Nesses textos os autores levantam questões contemporâneas acerca dos percursos de criação em poéticas visuais, tanto em relação à prática e à teoria da investigação, quanto às práticas pedagógicas que as acompanham.

Nos estudos das categorias do amor tivemos como principal aporte teórico os autores: Roland Barthes com seu livro *Fragmentos de um discurso amoroso* (1994), *O erotismo* de Georges Bataille (1987), e *A dupla chama* de Octavio Paz (1995). Como aporte teórico na área de artes plásticas utilizamos o livro de Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte* (1996).

Os estudos interartísticos foram fundamentados pelos teóricos Étiene Souriau com o trabalho *A correspondência nas artes*, e principalmente Julio Plaza com o livro *Tradução Intersemiótica*.

CAPÍTULO 1

A CENA MARGINAL¹⁴

As décadas de 1960 e 1970¹⁵ foram um período de grandes revoluções e de férteis mudanças na história mundial. Até os dias de hoje vivemos seus efeitos. Foi exatamente nessa época que milhares de jovens, nos quatro cantos do mundo, fizeram um levante com um objetivo em comum: mudar o mundo.

Esses jovens estavam decididos a derrubar as barreiras que sufocavam seus ideais de liberdade e igualdade. E essas barreiras eram justamente o sistema social e político em que o mundo vivia. Um sistema, para esses jovens, repressor, desigual e falido. Os jovens franceses, em uma fria manhã de maio de 1968, partiram para o confronto com a situação de marasmo e repressão e clamaram, em praça pública, por uma sociedade mais justa e livre.

¹⁴ Contracultura ou cultura marginal foi o nome que recebeu a rebelião de jovens na segunda metade da década de 60 do século XX, principalmente jovens universitários norte-americanos de classe média que se recusavam a cumprir serviço militar em função da Guerra do Vietnã. Buscando uma vida alternativa, também criavam uma nova música e negavam uma sociedade de alta tecnologia e sociedade de consumo correspondente. FEIJÓ, Martin Cezar. Cultura e Contracultura - Relações entre conformismo e utopia. Artigo. Revista Facom, n.21. 2009. Disponível em: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_21/martin.pdf

Luiz Carlos Maciel, colaborador do Pasquim no começo dos anos 70, nos dá algumas pistas acerca de um conceito de contracultura: O termo “contracultura” foi inventado pela imprensa norte-americana, nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram, não só nos Estados Unidos, como em vários outros países, especialmente na Europa e, embora com menor intensidade e repercussão, na América Latina. Na verdade, é um termo adequado porque uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente.

“Contracultura é a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial.” (PEREIRA, Carlos Alberto M. O que é contracultura. Editora Brasiliense. São Paulo, 1983. p.13)

¹⁵ O presente capítulo foi baseado em dados dos seguintes trabalhos: CAPELLARI, Marcos Alexandre. O discurso da contracultura no Brasil: o *underground* através de Luiz Carlos Maciel. Tese (Doutorado em História Social). Universidade de São Paulo.

FEIJÓ, Martin Cezar. Cultura e Contracultura - Relações entre conformismo e utopia. Artigo. Revista Facom, n.21. 2009. Disponível em: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_21/martin.pdf

KÜGER, Cauê. Impressões de 1968: contracultura e identidades. Artigo. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/7926>

O uso de drogas, o voto a favor do aborto e a igualdade entre homens e mulheres eram algumas das muitas bandeiras levantadas. *A imaginação está no poder*¹⁶, foi pixado nas paredes de Paris. Nessa época houve um grande desenvolvimento do reconhecimento do sentido étnico, cultural e de gênero.

O movimento negro fortaleceu-se de forma organizada e por volta de 1965 (PEREIRA,1984, p.75) surge nos Estados Unidos o *Black Panthers*, grupo com posições mais radicais e menos pacifistas do que o grupo liderado pelo pastor Martin Luther King. Este viria a ser assassinado em 1968, quando o clima de tensão se instalava.

“Em 1971, foi organizado um enorme congresso em Berkeley, Califórnia, do qual participaram, ao lado de sociólogos e outros cientistas, os principais líderes das comunidades hippies, jovens radicais de organizações estudantis, representantes de minorias como o *Gay Power*, *Women's Lib*, *Black Panther* e assim por diante. O que se procurava realizar era uma espécie de balanço de toda aquela intrincada movimentação dos anos 60, bem como a avaliação das possíveis saídas a curto e médio prazos.” (PEREIRA,1984, p.92)

Pregava-se o pluriculturalismo. A cultura oriental foi exaltada por artistas e intelectuais influentes na época, como *Beatles* e *Rolling Stones*, que viajaram para a Índia e incorporaram elementos daquela cultura em suas criações. O indiano Ravi Shankar, que se apresentou no *Festival de Woodstock*, também fez enorme sucesso entre os jovens. Cientistas, sociólogos e filósofos teorizavam o fenômeno que movia uma juventude sedenta por mudanças. “Era o *flower power* que despontava, com o aval de nomes de artistas e intelectuais como Andy Warhol, Ginsberg, Timothy Leary, Allan Watts, Mc Luhan, Marcuse e tantos outros.” (PEREIRA,1984, p.74) Tinham em comum, além de cabelos e barbas compridos, uma antipatia pelo capitalismo e pelo consumismo que caracterizava o sistema.

Allen Ginsberg, poeta de Nova Iorque, além do Zen-Budismo incorpora o Hinduísmo a seus poemas. O fascinante é um jovem poeta judeu americano sair de Nova Iorque, chegar às margens do Ganges, aceitar a meditação e a compassividade orientais, tornando-se o maior guru da América contemporânea. (BUENO, 1984, p.24)

¹⁶ “Nas palavras de um manifesto afixado na entrada principal da Sorbonne durante o Maio de 68: “a revolução que está começando questionará não só a sociedade capitalista como também a sociedade industrial. A sociedade de consumo tem de morrer de morte violenta. A sociedade da alienação tem de desaparecer da história. Estamos inventando um mundo novo e original. A imaginação está tomando o poder.” (PEREIRA,1984, p.92)

O não-colonialismo, ou melhor, o não sentir-se colonizado, também foi uma característica dessa época. Muitos jovens viam nas revoluções, como a revolução cubana, um elixir revigorante. A imagem emblemática de Che Guevara se espalhou como um amuleto para milhares de pessoas como um forte ideal de mudança. Outro acontecimento marcante foi a guerra do Vietnã. Protestos nos Estados Unidos e no mundo tentavam mostrar o fiasco de uma guerra sem sentido. Jovens assistiam filmes como *Apocalypse Now* (1979), que mostravam a resistência do Vietnã diante do gigante americano. Tudo isso fortaleceu os ideais de uma geração que acreditava na possibilidade da vitória de David sobre Golias.

Mulheres queimaram sutiãs em praça pública em protesto contra o machismo. Pregava-se o amor livre e uma revolução sexual se instalava. Era a contracultura que se estabelecia como uma nova ordem. Temas como homossexualismo, bissexualismo, orgulho negro, o uso do anticoncepcional, a independência feminina, nunca antes estiveram tão em voga como neste momento. Houve um grande interesse pela psicanálise e diversos estudos sobre a sexualidade humana como os *Relatórios Kinsey*¹⁷ com *O Comportamento Sexual do Macho Humano* e *O comportamento Sexual da Fêmea Humana* e o *Relatório Hite*¹⁸.

“O relatório Hite sobre a sexualidade feminina obteve repercussão ao divulgar, através de relatos das próprias mulheres, a extraordinária capacidade orgástica clitoriana e a ênfase na masturbação como fonte de satisfação sexual, fato já levantado por Kinsey, mas muito explorado e valorizado por Hite.” (SENA, 2008, p. 1)

A sexualidade, o erotismo e a pornografia foram temas usados na contracultura como forma de transgressão, autoconhecimento e provocação. Assim é que a própria juventude foi buscar o direito à liberdade nos escritos e ensinamentos de pensadores como Herbert Marcuse (*Eros e Civilização*), Wilhelm Reich (*A Revolução Sexual dos Jovens*), Jean-Paul Sartre, Michel Foucault e os professores Timothy Leary, Alan Watts, entre outros.

¹⁷ Conferir em: SENA, Tito. Os relatórios Kinsey: práticas sexuais, estatísticas e processos de normali(ti)zação. Artigo. Revista Fazendo Gênero, n.9. Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. 2010. Disp.em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278011145_ARQUIVO_ArtigoTitoSenaFG9.pdf

¹⁸ Conferir em: SENA, Tito. Os relatórios Shere Hite: Sexualidades, Gênero e os discursos confessionais. Artigo. Revista Fazendo Gênero, n.8-Corpo, violência e poder. UFSC. 2008. Disp. em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST33/Tito_Sena_33.pdf

Também nos Estados Unidos Jack Kerouack, Alan Ginsberg e sua *beat generation* começam em 1958 um movimento que iria se propagar até a década de 1960.

1.1 – GERAÇÃO BEAT

A *beat generation*¹⁹ foi um movimento de contracultura bastante significativo que ocorreu nos Estados Unidos. Os *beats* eram oriundos de famílias que passaram pela depressão nos anos 1930 e rodavam o país de costa a costa a procura de trabalho. Na segunda metade da década de 50, os Estados Unidos passavam por um período de prosperidade construído com os frutos do pós-guerra, espalhando seu *American way of life* pelos quatro cantos do mundo através do cinema e outros meios de comunicação. Era a era das geladeiras, dos carros gigantescos e da esperança exacerbada. Paralelamente, vivia-se sob uma guerra fria: Estados Unidos e União Soviética apontavam-se mísseis atômicos a fim de garantir a propaganda política contra o regime do adversário.

Os *beats* eram jovens universitários interessados em literatura e música que muitas vezes se encontravam em galerias e livrarias para fazerem recitais de poesia. Donos de um estilo depressivo, os *beats* rejeitavam o *modus vivendi* da época. Propunham uma forma alternativa de vida - mais simples e anti-consumista, e tinham como principais expoentes Jack Kerouac e Allen Ginsberg. Esses escritores influenciaram vários músicos como Bob Dylan, Pink Floyd e Beatles.

A proposta dos *Beats* era se atirar na estrada e vivenciar ao máximo toda sorte de experiências, pregando uma vida anti-materialista e cultivando uma antipatia pelo capitalismo. A célebre obra *On The Road*, escrita por Kerouac, foi lançada pela primeira vez em 1957 e retratava toda a alma *Beat* com suas mochilas nas costas e o pé na estrada, atravessando os Estados Unidos de costa a costa, vivenciando loucuras e se entregando à sorte e à incerteza do que encontrar na próxima cidade. Esse livro narra as viagens de Sal Paradise, pseudônimo de Kerouac e Dean Moriarty, pseudônimo do seu amigo inseparável Neal Cassady. Eles viajavam pelos Estados Unidos utilizando apenas transportes baratos como trens de carga, caminhões e carona.

¹⁹ Conferir em: <http://www.digestivocultural.com/jdborges/autoresnovos/rafaellimaelisandrogaertner.htm>

Dono de um estilo direto e verborrágico, Kerouac escreveu seu *On the road* usando um rolo de papel. Assim não precisava trocar a folha de papel e não perdia a fluidez do texto e do pensamento.²⁰ Podemos fazer uma analogia entre linguagens que na época caminhavam junto com esse tipo de literatura. Na música por exemplo, no *Be Bop* e no *Jazz* de Charlie *Bird* Parker, que caracterizavam-se pelo improvisado e a fluidez das notas musicais. E também nas artes plásticas, com o expressionismo abstrato de Jackson Pollock. Em suas telas podemos observar a adição de tintas de forma aleatória e a presença de camadas sobre camadas como a escrita fluida e rápida dos *beatniks*.

“Naquela noite tive em Harrisburg que dormir num banco da estação ferroviária; ao amanhecer o chefe da estação me enxotou. Não é verdade que se começa a vida sob as asas do pai feito uma criança singela que acredita em tudo? E então chega o dia quando o cara se descobre um desgraçado, um infeliz fraco, obscuro e nu, e com a aparência de um fantasma fatigado, fatídico, avançando trêmulo pelos pesadelos da vida. Me arrastei para fora da estação, desfigurado.” (KEROUAC,1993. p.111)

On The Road pertence a uma tradição de escritores viajantes como Jack London e Hemingway, que tinham como ponto em comum com os *Beats* uma prosa espontânea e uma linguagem mais coloquial e naturalista. Jack Kerouac escreveu outros livros como *The Town and The City*, *The Subterrans*,²¹ e *The Dharma Bums*, este último da fase budista. E por falar em cultura oriental, podemos identificar um certo conflito entre a vida turbulenta que os *Beats* viviam e as tentativas de absorver as influências orientais, como o isolamento mongil, o ascetismo e a meditação. Kerouac morreu isolado em 1969 em sua cidade natal.

²⁰ Idem nota 6

²¹ Idem nota 6

1.2- A TRADIÇÃO DOS BEATS

Os *Beats* se encontravam para estudar escritos não ortodoxos como Rimbaud, Blake, Melville, Whitman, Kafka, Nietzsche, Apollinaire e os surrealistas.²²

Um dos grandes representantes dessa chamada *geração beat* foi William Burroughs. Era o mais velho e influenciou todos os outros. Herdeiro rico, formado em medicina, foi viciado em heroína por 10 anos, e no seu primeiro livro, *Junk*, relata de maneira crua e direta todo o inferno das drogas com seus traficantes, monstros e demônios. Enfim, um relato de uma atmosfera lodosa onde William flanava atrás de mais uma dose.

“Gains era um dos poucos junkies que sentem um prazer todo especial em ver leigos se tornarem dependentes. Muitos traficantes se alegram em saber que há um novo viciado na praça.[...] A maioria dos garotos achava aquilo apenas mais um barato a se curtir eventualmente.[...] Um tempinho depois, você o ouvia dizer: “Realmente fulano precisa se dar conta que eu não posso carregar ele nas costas.” A fonte da generosidade secava. Era hora do novo dependente pagar pela droga.

Suas veias haviam sumido: bateram em retirada para perto dos ossos, onde se escondiam da agulha impaciente. Passou a usar as artérias um tempo, mais profundas e difíceis de atingir do que as veias. Para isso, munuiu-se de agulhas especiais, mais compridas. Fazia um rodízio de picos entre mãos, braços e pés. Com o tempo, as veias tornavam a aparecer. Mesmo assim, Gains tinha de se aplicar sob a pele metade das vezes, pois não podia esperar. Só fazia isso, porém, depois de meia hora de agonia, espetando, xuxando a carne; a todo instante tinha de limpar o “espeto” entupido de sangue.” (BURROUGHS, 1977, p.56/57)

Burroughs escreveu vários livros. Entre eles *Almoço Nu* (1959) e *O ticket explodiu* (1962) e também atuou no cinema no filme *Drugstore Cowboy* (1989). Ainda está vivo.

Falar da geração *beat*²³ é falar de Allen Ginsberg (1926-1997), um dos principais representantes dessa geração de poetas, que mudou a forma de pensamento e expressão na literatura e na poesia. Nascido em New Jersey (Estados Unidos), promoveu, junto com Kerouac e Burroughs, uma

²² BOAS, Sergio Villas. Beatniks: os filhos da Grande Depressão. Matéria de jornal. Gazeta Mercantil, caderno Fim de Semana, março, 2009. Disponível em: <http://www.sergiovilasboas.com.br/rep/beatniks.pdf>

²³ Disponível em: http://www.lpmeditores.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=946450

revolução na linguagem e nos valores literários. Isso foi consequência do lançamento do seu livro *Howl and other poems*. Logo em seguida foi lançado *On the Road* de Kerouac e *Naked Lunch* de Burroughs.

Essas obras romperam com a tradição do formalismo das letras e com o aspecto fechado na poesia acadêmica, características estabelecidas na literatura da época. Os novos ventos que sopraram na poesia com a *geração beat* arejaram consideravelmente o mundo sufocado pela polarização entre o macarthismo e o stalinismo, e sufocado pelo conformismo e pela pobreza de espírito que assolava a América e o mundo naquela segunda metade dos anos 50.

Com alusivas a acontecimentos reais, e contrários a um mundo de abstração formal, os *beats* trabalhavam a partir de criações baseadas no sujeito, com textos na primeira pessoa, promovendo assim uma relação entre poesia e vida. Podemos afirmar que a rebelião *Beat* foi de suma importância para a formação de uma ideologia, uma ideologia libertária. Depois dos *beats* ampliou-se a percepção do homem e do mundo. Também se deu o enriquecimento da liberdade individual e das discussões sobre questões étnicas, sociais e políticas.

Ginsberg conquistou milhares de leitores quando publicou seu livro *Uivo* (1984) o que também lhe rendeu um processo por pornografia. Porém o escândalo só serviu para aumentar a popularidade da *geração beat* como movimento social e transformar Allen Ginsberg em um mito moderno. Ginsberg foi um poeta engajado, um ativista das mais variadas causas libertárias, imerso corajosamente em questões como censura, homossexualismo, guerra, preconceito sexual e racial, etnocentrismo e, sobretudo, liberdade de expressão. Escreveu poemas longos, poemas metrificados, sonetos, haikais, baladas, canções, etc. Para Ginsberg o que estava em jogo era a conexão entre linguagem e realidade. Era a própria poesia conectando-se à vida. No plano da criação literária, da conduta individual e das relações sociais Ginsberg se tornou um fenômeno editorial e um emblema da rebelião.

“A primeira passeata de maiores proporções contra a intervenção americana no Vietnã teve lugar em Berkeley em 1965, com Ginsberg à sua frente. Já naquela ocasião, somava-se um protesto específico (contra a guerra do Vietnã) e a defesa de uma ideologia pacifista, por uma sociedade não competitiva e militarizada, o *Flower Power*.” (GINSBERG, 1984: p.26)

Não foi à toa que Allen Ginsberg²⁴ começou a escrever seu *Uivo* em 1955, ano de comemoração de cem anos da primeira edição de *Folhas de Relva*, obra de Walt Whitman (1819-1892), sua principal referência literária. Com seu *Uivo*, Ginsberg atualiza a mensagem de Whitman de 1855, que já anunciava uma liberdade individual, liberdade sexual e de linguagem. Ou seja, liberdade política e liberdade poética tinham que andar lado a lado. A poesia proposta por Ginsberg e os *beats* não era algo restrito à pequena classe de iniciados e acadêmicos, mas a poesia das ruas, a poesia aberta e em processo. Assim a poesia rompia a barreira entre o privado e o público, entre o masculino e o feminino, entre o corpo e a alma. A poesia era trazida para o sujeito, posta em primeira pessoa e livre para a rua, para os campos e para o espaço aberto. Uma poesia que ia a toda velocidade, na contramão da impessoalidade ou da ideia do poema fechado, ia contra o comodismo, contra o bom-mocismo poético e contra o neoclassicismo que assolava as letras naquela época. Os *beats* tinham uma poesia fortemente auto-biográfica que renovou o ambiente literário ao estabelecer um diálogo crítico criativo com poetas como Maiakóvski e Lorca e resgatou para a poesia norte americana malditos como Rimbaud, Blake, Villon, Apollinaire e o surrealismo. Portanto os *beats* pertencem a uma tradição de poetas formalmente inovadores e ao mesmo tempo libertários em nível existencial. A título de ilustração inserimos um fragmento do poema de Ginsberg:

“Eu vi as melhores cabeças da minha geração destruídas pela loucura,
famintos, histéricos nus,
se arrastando na aurora pelas ruas do bairro negro na fissura de um pico,
hipsters de cabeça feita, anjos ardendo por uma conexão celestial e ancestral
com o dínamo estrelado ancestral na máquina da noite,
que pobreza e farrapos e olhos ocos e loucos sentaram fumando na
escuridão sobrenatural dos apartamentos sem calefação flutuando
pelos tetos das cidades, contemplando jazz,
que despiram seus cérebros ao Céu sob o El e viram anjos mulçumanos
cambaleando sobre telhados e iluminados,
que passaram por universidades com olhos serenos e radiantes alucinando
Arkansas e tragédias de luz-Blake entre os mestres de guerra,
que foram expulsos de universidades por pirarem & publicarem odes obscenas

²⁴ Conferir em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/11/o-uivo-vivo-de-allen-ginsberg/>

nas vidraças do crânio
que se encolheram em quartos, barbudos e de cuecas, queimando dinheiro
em cestos de lixo e escutando o terror pela parede,
que levaram uma geral nos pentelhos voltando via Laredo com
um cinturão de maconha rumo a Nova York,
que engoliram fogo em hotéis de quinta ou beberam terebentina no Beco do
Paraíso, morte, ou purgatoriando seus torsos noite a noite
com sonhos, com drogas, com pesadelos despertos, álcool e caralho e
escrotos e fodas infinitas[...]" (GINSBERG, *Uivo*, 1984, p.41)

No primeiro capítulo do livro *Uivo* de Ginsberg, Cláudio Willer, o tradutor, diz que a tradução desse trabalho, na medida do possível, deve ser feita dentro do horizonte da poética do autor que está sendo traduzido. No caso de Ginsberg, Willer nos explica que:

"Ginsberg não é um formalista; quando muito, talvez, um construtivista-informal. Tampouco é surrealista. A associação dos seus trechos mais delirantes à escrita automática do surrealismo pode levar a uma leitura superficial da sua obra e uma compreensão limitada da sua poética. A vertente poética da qual Ginsberg está mais próximo é o "objetivismo". Vale para Ginsberg, a declaração de William Carlos Williams, "nada de ideias fora das coisas" (Idem, p.8-9)

Esta afirmativa de Willer pode funcionar bem no caso de uma tradução interlingual, ou seja, do inglês para o português e em sistemas de códigos verbais. No caso da Tradução Intersemiótica o procedimento não funciona assim, pois, no caso de uma tradução criativa, além de sabermos que o objeto traduzido jamais será o seu original integralmente, sabemos também que esse tipo de tradução não depende semelhança e sim de códigos simbólicos, metafóricos e imagéticos.

Um dos grandes méritos dos *beats*²⁵ foi terem edificado a ponte entre o modernismo anglo-americano, de Ezra Pound e William Carlos Williams e a vanguarda francesa, principalmente o surrealismo. Além disso foram responsáveis pela vinculação do fluxo de consciência, de Gertrude Stein e James Joyce associados às escritas de Gary Snyder e Gregory Corso. Também podemos ressaltar o mérito de Lawrence Ferlinghetti (1919) que é poeta e pintor e foi o editor dos poetas *beats*. Dono da livraria *City Lights Books* onde Ginsberg recitou pela primeira vez *Uivo* no lançamento do seu livro homônimo em 1956. Livro que fez sucesso, sendo, porém, censurado e

²⁵ Idem nota 6

confiscado pelas autoridades norte-americanas. Ferlinghetti, processado por pornografia um ano depois, contribuiu para promover mundialmente a geração *beat* e transformá-la em um mito moderno e movimento social.²⁶

Depois da geração *beat*, o mundo não era mais o mesmo. As formas de ver o mundo, de comportar-se sexualmente, de posicionar-se diante do outro mudaram. E não foi diferente no Brasil, onde a contracultura teve uma força e características bem peculiares.

Os existencialistas dos anos 40, os *beats* da década de 1950-60 com sua postura transgressora, deram origem aos *Hippies* (1960-1970) bradando aos quatro cantos “Paz e Amor” com sua revolução sócio-sexual-comportamental e cantando *é proibido proibir*. E quando o sonho acabou, em 1977, os *beats* inspiraram o movimento *Punk* com sua bandeira negra do anarquismo pichada: faça você mesmo.

Essa é a árvore genealógica da contracultura ou a transmissão da tradição marginal. Antônio Bivar (1988) em seu livro *O que é Punk* afirma que:

“Assim como os existencialistas dos anos 40, os beatniks dos 50 - seja por analogia ou pela ordem natural da evolução - mostram muitos pontos em comum com os punks. O gosto pelo escuro, pela roupa preta, pela consciência pela esquerda, por exemplo.”(BIVAR, 1988, p.14)

Para falar da transmissão da tradição marginal, devemos voltar um pouco na história e constatar que sempre existiram os personagens que se encontravam no centro do sistema e por isso representam o *modus vivendi* padrão desse sistema. São personagens que atuam sob as normas aceitas por esse grupo central. Seja nas áreas das artes, literatura, poesia, filosofia, economia, sempre existiu a turma do poder. E para existir o centro, tem que existir a margem. Daí vem o nome “marginal”, que são os indivíduos que tem ideias contrárias às do sistema. Ideias revolucionárias. Lembremos o *Salão dos Recusados* em Paris em 1863 onde foram expostas obras recusadas no salão oficial, que era destinado aos artistas membros da Real Academia Francesa de Pintura e Escultura. O público visitou a exposição disposto a ridicularizar as obras dos recusados. Entre os excluídos do salão oficial estavam Manet e Cézanne. Porém, o *Salon des Refusés* tornou-se um forte concorrente ao salão da academia e os artistas passaram a organizar exposições

²⁶ Idem nota 22

independentes. Dentre estes artistas destacam-se os impressionistas em 1874. O Salão dos Recusados é considerado um marco para o surgimento da arte moderna. O pensador Charles Baudelaire (1821-1867), figura chave nesse momento de transição, apoiou os movimentos pró-mudanças. Reconhecido internacionalmente como o fundador da tradição moderna em poesia, morreu prematuramente sem conhecer a fama. Seu trabalho *As flores do mal* foi acusado, na época, de ultrajar a moral pública. Dilmar Miranda ²⁷ afirma que:

“O artista/pensador Charles Baudelaire preparou uma nova seara, nela lançando sementes de estranhamento ao *já estabelecido*, cujos frutos seriam colhidos por gerações de artistas filiados às mais diferentes escolas e estilos, e que tiveram como afinidade estético-conceitual precisamente o empenho pela ruptura com aquele *já estabelecido*, gerações de artistas que se reuniram, de modo bem amplo, sob a égide do que passou a ser conhecido como modernismo, efetivando a assertiva do artista/pensador de que a obra de arte deve trazer na sua constitutividade inescapável, as marcas do novo e daquela *modernidade* que lhe era tão cara, coetânea com o seu tempo.”

Estava plantada a semente da insatisfação, o desejo de mudança que tanto move as artes e as ciências. Mais adiante no tempo, em 1917, André Breton e os dadaístas propunham de forma radical uma mudança na estrutura das artes que dominavam aquele período da história. Propunham uma mudança radical, porque acreditavam que “a arte tornara-se moeda aviltada.”²⁸ Os dadaístas acreditavam que os artistas eram o produto da sociedade moderna falida e por sua vez condenada. É o próprio Breton que fala:

“A arte não existe, é claro - daí ser inútil o canto - entretanto nós fazemos parte dela, porque é assim que as coisas são, e não de outra maneira... Logo, não gostamos nem de Arte, nem de artistas (abaixo Apollinaire) E COMO TOGRATH TEVE RAZÃO AO ASSASSINAR O POETA!” (ADES, 1976, p. 6)

E mais adiante Breton rompe com os dadaístas para formar com outros artistas o Surrealismo, tão apreciado pelos existencialistas como Sartre e Simone de Beauvoir. Eram estudantes niilistas, poetas, escritores e artistas. Os existencialistas eram a juventude sem futuro, *the lost generation*.

²⁷ MIRANDA, Dilmar. Estética e poética da modernidade em Charles Baudelaire. Artigo. Revista Caderno Walter Benjamin do Grupo de estudos Walter Benjamin (GEWEBE). Universidade Estadual do Ceará. 2012. Disp. em: http://gewebe.com.br/pdf/cad07/texto_dilmar.pdf

²⁸(ADES, 1976, p.6)

“Para os existencialistas a vida não fazia mais sentido, a própria existência se provava absurda. Outras guerras viriam e, quais fossem as circunstâncias, todos seriam perdedores. O som da bomba e a imagem do cogumelo atômico ainda causavam os piores pesadelos. Deus estava morto, discutia-se Metafísica e, no fundo, todos os homens eram mortais.” (BIVAR, 1988, p.9)

Nas décadas de 1950 e 1960 vieram os *beats* derrubando toda uma tradição artística e literária baseada no conservadorismo acadêmico, na moral e nos bons costumes americanos.

“Jovens letrados de classe média baixa e alta querendo tudo que fugisse dos rigores escola-família-futuro-vida doméstica. Era o novo sonho de liberdade, a retomada do pensamento filosófico e naturalista de Thoreau e a poesia vivida e escrita por Walt Whitman.” (BIVAR, 1988, p.14)

Até 1977 eram os hippies, filhos da cultura *beat*, que dominavam a cena *underground*. Porém “a *beat generation* e o *rock’roll* mal se cruzaram. A primeira era composta de elementos da jovem *boemia literati* e o segundo de iletrados querendo mais ação que outra coisa.” (BIVAR, 1988, p.21)

Segundo Antonio Bivar:

“A junção desses três- cultura *beat*, a música *rock* e mais o LSD – despertaria a atenção do mundo[...] a descoberta e o uso do LSD pelos *hippies* fez com que o preto - a cor praticamente única dos *beatniks* (e existencialistas) – caísse em desuso, dando lugar não só ao degradê das sete cores do arco-íris mas também a todas as cores derivadas. E pela primeira vez o mundo ouvia essa palavra: psicodelia.” (BIVAR, 1988, p.21)

Depois de toda a turbulência da psicodelia veio o marasmo e um grande embuste cultural. O rock progressivo e o rock espacial transformaram um grito de rebeldia e transformação em um gênero circense e alienante. “As ambições e pretensões eram tamanhas que a coisa era considerada por eles mesmos como neoclássica.” (BIVAR, 1988, p.35)

“E vendia tanto que esses supergrupos já eram, basicamente, corporações multinacionais. A tecnologia era usada apenas para disfarçar uma música antiquada e *kitsch*. O neoclassicismo atingiria sua delirante apoteose com a apresentação de Rick Wakeman (pianista com treinamento clássico e ex integrante do grupo Yes) que se apresentava com uma orquestra de 45 músicos e mais um coro de 48 vozes. Para acrescentar um último detalhe ao exagero, Wakeman vestia, no evento, uma longa capa prateada que o tornava ainda mais patético. O problema é que sem o expansor de consciência (o produto químico, LSD) essa música era chatérrima. A paciência chegava ao seu limite. A próxima coisa teria que ser exatamente o oposto dessa abundância oca. A próxima coisa teria que ser um retorno ao básico. A próxima coisa teria que ser *punk*. E foi.” (BIVAR, 1988, p.35)

Em 1977 surge o movimento *punk* inspirado na história da contracultura. Um retorno ao simples e direto somado a uma vontade juvenil por mudanças. Um movimento calcado na ruptura, nos três acordes musicais. Nas palavras de Bivar podemos perceber um desenho de um círculo, uma retomada à tradição marginal, a imagem do oroboro onde a cobra devora o próprio rabo como forma de renascimento e continuidade:

“repentinamente tudo é *punk* ou *à la punk*. Nas escolas de artes os estudantes *punk* estão criando um novo visual nas artes gráficas. Um visual rude e malcriado, uma espécie de retomada do *Dada* (Dadaísmo, corrente de vanguarda européia de cerca dos anos 20, um movimento anarquista, a anti-arte para acabar com a arte); ou, recapitulando um dos muitos manifestos futuristas de cerca de 1910: “Rebele-se contra a tirania da palavra harmonia e bom gosto”. *Punk*.” (BIVAR,1988, p.50)

Na década de 1980 a editora LP&M lançou a coleção *Rebeldes e malditos* e publicou nomes como De Quincey, Baudelaire, Wilde, Rimbaud, Artaud, Apollinaire, Blake, Sade, Gregório de Matos e Van Gogh. Segue o texto do editor na orelha do livro:

“A Arte, a Filosofia e a Ciência devem um poderoso tributo a homens que, com sua insatisfação e rebeldia, forçaram as fronteiras do conhecimento ampliando seus limites às custas de incompreensão e do descrédito. Malditos, rebeldes, loucos, marginais, foram adjetivos com que foram designados por seus contemporâneos, alguns dos maiores gênios da História. Banidos da cultura oficial, eles envenenaram as tradições e com suas criações inusitadas transformaram o conhecimento humano num vertiginoso palco de transformações. E aos poucos, o conservadorismo, a intolerância foram cedendo lugar a unanimidade em torno desses homens, responsáveis por alguns dos momentos mais belos e importantes da experiência humana.”

Podemos observar que ao longo da história sempre existiram os que viviam à margem do sistema e esses marginais foram os que moveram a humanidade para frente. Foram os que quebraram a regras e sonharam com um mundo diferente. Foram os que transmitiram o legado deixado pelos antecessores, seja nas artes plásticas, na literatura, no teatro, na música, na filosofia e em todas as expressões humanas.

1.3- A CONTRACULTURA NO BRASIL

Nas décadas de 1960 e 1970 o Brasil vivia um momento de profunda turbulência política e social.²⁹ Os militares haviam dado um golpe em 1964 e o país atravessava uma truculenta ditadura militar. Durante esse período, os meios de comunicação oficiais eram controlados pelo governo militar. Em 1968 o governo fechou o Congresso Nacional e instituiu o “ato institucional número 5”, o AI-5, que lhe dava plenos poderes para suspender os direitos políticos dos cidadãos, legislar por decreto, julgar crimes políticos em tribunais militares, cassar mandatos eletivos, demitir ou aposentar juízes e outros funcionários públicos, etc.

Então, acuados os intelectuais pelas mãos de ferro do governo, as artes eram uma saída, uma rota de fuga, um canal de protesto diante de tamanha repressão. Foi um período, tanto no Brasil como em vários lugares do mundo, em que se produziu muita arte de protesto - a arte engajada. Muito se revolucionou nas áreas de teatro, cinema, poesia e artes plásticas. O mundo vivia uma série de mudanças e revoluções sociais e políticas. Milhares de jovens em lugares diferentes do planeta, e também no Brasil, uniam-se em torno de um ideal comum, ligados pela música, comportamento e atitude.

Estas produções artísticas de protesto eram conhecidas como produções marginais, ou seja, aquelas que retratavam os grandes centros urbanos, seus personagens desvalidos e sem perspectivas, e em muitos casos tinham uma abordagem sexual e recheada de violência. Como é o caso das poesias de Sebastião Nunes. No livro “Impressões de viagem: CPC vanguarda e desbunde: 1960/70” a professora e pesquisadora Heloísa Buarque de Hollanda aborda muito bem esse aspecto da contracultura ao afirmar que:

[...] a marginalidade é tomada não como medida alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolonizado são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político (HOLLANDA, 1980, P.65-68)

²⁹KÜGER, Cauê. Impressões de 1968: contracultura e identidades. Artigo. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/7926>

A contracultura e a poesia marginal criadas no Brasil tiveram uma característica bem peculiar em relação ao resto do mundo³⁰ devido à grande repressão vivida no país nessa época em que os militares tomaram o poder. A censura e a repressão assolavam com pesadas botas, fuzis e capacetes quem ousasse contradizer o regime. Poetas, músicos e artistas tinham como principal desafio de sobrevivência criar sistemas de escape onde as ideias contra o regime pudessem circular sem que a censura descobrisse. Foi criado um sistema de signos metafóricos, no qual o uso da ambiguidade e do trocadilho insinuavam mas não revelavam, ocultando o verdadeiro e usando um refinamento de dualidades. Esses signos muitas vezes só eram compreendidos por um número restrito de receptores, em sua grande maioria universitários e intelectuais, passando despercebidos pelos militares, obtusos em geral e pela censura. Jovens bradavam nas ruas e avenidas das grandes cidades durante passeatas e protestos, numa ampla luta pelos direitos civis. Gays, lésbicas, negros, hippies, latinos exilados, mulheres, todos aqueles que viviam e ainda vivem à margem. Daí vem o termo marginal. E no centro o *modus vivendi*, o *status quo*, o sistema, que para essa geração não era visto com bons olhos, tampouco digno de valores a serem seguidos.

O que se propunha era uma revisão de valores. Era a contracultura que aportava em *terra brasilis* colocando em debate questões como o uso de drogas, a sexualidade, a psicanálise. E tinham como principais veículos de divulgação o rock, os discos piratas e todo um circuito alternativo composto principalmente de jornais e revistas *undergrounds*, que se propunham a romper com as práticas jornalísticas da grande imprensa. Veículos como Pasquim, Flor do Mal, Bondinho, A Pomba e outros foram decisivos no momento da contracultura.

A partir daí começa a se formar uma estética *underground*³¹, uma apologia ao marginal. Uma identificação com determinados grupos relegados às margens: negros, gays, artistas malditos (especialmente roqueiros) como Raul Seixas. Nota-se também a valorização de figuras culturalmente híbridas como Madame Satã e anti-heróis como Lúcio Flávio.

Uma característica bem marcante da poesia nesse período, tanto no Brasil como em outros

³⁰ RODRIGUES, Leandro Garcia. Ana Cristina César: não tão marginal assim. Artigo. Revista Diálogo e interação, Faculdade Cristo Rei, Paraná. vol.5, 2011.
Disp. em :<http://www.faccrei.edu.br/gc/anexos/diartigos75.pdf>

³¹ Conferir em: <http://www.digestivocultural.com/jdborges/autoresnovos/rafaellimaelisandrogaertner.htm>

lugares do mundo, é o uso da linguagem coloquial com um certo tom de confissão, um eu-poético colocado bem em evidência em experiências do cotidiano, uma poesia em que se ressaltam versos na primeira pessoa, e uma despreocupação com aspectos ortográficos, pois não há pontuação e as frases começam com letras minúsculas.

Um dos grandes méritos da dita geração marginal foi a derrubada do grande pedestal em que se encontrava a poesia. A desburocratização da poesia foi responsável pela conquista de um público jovem sedento por novidades. Munidos de um mimeógrafo e uma vontade de *do it yourself*, os poetas quebraram a dependência das grandes editoras e produziam eles mesmos seus próprios livros, vendidos em bares, portas de teatro e shows. Ficaram conhecidos por isso como Geração Mimeógrafo.³²

Na poesia marginal há uma opção clara pela linguagem chula e pelo uso de palavras de baixo calão, do escatológico e do abjeto, e pelas imagens de cunho neo-naturalista na configuração dos poemas. Um texto com uma carga de deboche contracultural que ia ao encontro desses novos leitores de poesias, herdeiros naturais dos beats norte americanos. Um uivo lírico que não se preocupava em buscar belas palavras para se expressar e sim palavras grotescas para expressar o amor e o erotismo. Essa dualidade se encontra muito presente nas poesias de Sebastião Nunes em que “esperança em teu olhar” aparece ao lado de “dente podre” e “pelanca no seio”. É mais uma forma de transgressão colocar palavras que pertencem a determinados campos semânticos ao lado de outras totalmente antagônicas, ou seja, valores e imagens fortemente estabelecidos como “esperança”, “olhar”, “cabelos ruivos”, ao lado de palavras como “rabo”, “pelanca”, “podre”, que abalam violentamente qualquer expectativa de vocábulos clássicos ou “bem comportados”.

Além da poesia marginal existia a poesia concreta, também conhecida como vanguarda concretista, que tinha como principais expoentes os irmãos Campos e Décio Pignatari. Era a poesia da cultura urbano-industrial, da teoria da informação, cibernética, semiótica e virtual. Antonio Risério (1998) afirma que naquele momento:

“estabeleceu-se aí uma bipartição curiosa: de uma parte, a conexão entre visualidade da escrita, produção de formas para o mundo urbano-industrial e estética universalista; de outra, a conexão

³² Conferir em: <http://www.digestivocultural.com/jdborges/autoresnovos/rafaellimaelisandrogaertner.htm>

entre oralidade, transgressão comportamental e abertura antropológica.” (RISÉRIO, 1998, p.80)

De um lado, a estética universalista dos concretistas. Do outro, a estética da transgressão, os *beatniks*. O que não faltou foram alfinetadas de ambas as partes, principalmente do lado dos marginais que criticavam o projeto concretista criado pelos irmãos Campos e Pignatari. Afinal os concretistas defendiam a problematização do uso do verso convencional ao dar mais importância à espacialização das palavras na transmissão de uma mensagem, ou seja, uma poesia que privilegiava os efeitos de caráter visual.

“...os beatniks, ao contrário, surgiram encharcados de um anarco-romantismo antiintelectual, apostando tudo no uivo, no subjetivismo, na metáfora e no artesanato. E recusando, é claro, os valores da cultura técnica e o *modus vivendi* norte americano.” (RISÉRIO, 1998, p.82)

Segundo o próprio Risério, “vem daí que a transgressão beatnik tenha sido principalmente comportamental e a transgressão concretista principalmente estética.”(op. cit., p.83)

E o mais interessante disso tudo foi que Sebastião Nunes baseou seu trabalho de poesia tanto na estética concretista quanto na estética *beat*, preocupando-se tanto com a transgressão visual quanto com a transgressão comportamental. Tião soube trabalhar muito bem a palavra inscrita no espaço gráfico e a espacialização visual do poema sobre a página. Simultaneamente sua obra mostra sua rebeldia contra o *establishment*, contra a classe-média, como um marginal de peito aberto e olhar justiceiro, um romântico, ou melhor, um neo-romântico como ele imprimiu na capa do seu livro. Como disse Risério, “a conexão concretista remete ao simbolismo. A beatnik ao romantismo.”(op. cit., p.88) Nunes é um híbrido, é Marllamé e é Rimbaud como ele mesmo se intitula: é um intersemiótico.

CAPÍTULO 2

SEBASTIÃO NUNES

Sebastião Nunes é um dos maiores poetas vivos do Brasil. Mineiro de Bocaiúva, nasceu no dia 5 de dezembro de 1938 (MARQUES,2008, p.95) Quando tinha 6 anos sonhou com um pé feminino muito nítido, muito próximo e muito vermelho, e acordou em êxtase e nojo. Esse sonho, segundo o próprio Nunes, ele nunca esqueceu. Aos 10 anos em uma pescaria com o pai, sofre seu primeiro ataque de Síndrome do pânico que o perseguirá por toda a sua vida. Aos onze anos, ao entrar na igreja matriz de Bocaiúva, sente tesão pela primeira vez, apesar de não saber o que era isso, diante de um quadro de um Cristo crucificado. Aos 14 anos, por curiosidade, levanta a camisolinha de um menino Jesus de um presépio para ver se tinha bunda. Sente-se culpado até perder a fé no ano seguinte. Em 1955 estuda no colégio Marconi em Belo Horizonte, onde tem aulas de português com o professor Tomazzi, que transforma as aulas em verdadeiras lições de literatura e psicologia, o que faz crescer o seu gosto pela leitura e assim começar a escrever.

Sebastião Nunes trabalhou em diversas agências de publicidade desde 1960. Começou como tipógrafo, depois fotógrafo, arte-finalista e diretor de arte. A profissão de publicitário sempre foi segundo Nunes “mediocre em excesso. Uma profissão que vê o mundo sob um véu cor-de-rosa, mesmo quando por baixo o cadáver está podre e bichado.” (MARQUES, 2008, p.57) Porém podemos identificar uma forte influência do design gráfico da publicidade em seu trabalho poético. Grande parte do corpus poético do seu trabalho foi concebido nos departamentos de arte de agências de propaganda depois do fim do expediente ou nos finais de semana.

Seu trabalho é de uma originalidade e estilo ímpar na história da literatura brasileira, talvez mundial. Sebastião Nunes trabalha com uma precisão clínica estabelecendo um diálogo entre várias linguagens. Nas suas poesias linguagem visual e linguagem verbal fazem parte de um todo em que as imagens e os textos interagem formando uma só peça. Diferentemente de uma ilustração de uma poesia, na qual o texto verbal sobrevive sem a ilustração e vice-versa. O que interessa para Nunes é a composição da página impressa. Podemos dizer que ele é um poeta visual porque os elementos gráficos utilizados em seu trabalho, inclusive o bloco de textos, fazem parte de uma visualidade espacial na página impressa que com certeza nos remete ao Design Gráfico. Em seus livros

Sebastião Nunes faz tudo: planejamento visual gráfico, ilustrações, montagem, produção gráfica e edição. Ele tem uma editora - Edições Dubolso, e é um exemplo vivo do “faça você mesmo”, slogan principal do movimento punk. Podemos constatar uma forte influência do seu trabalho na cultura marginal pois na década de 1970 o trabalho dos poetas marginais caracterizava-se pela autonomia de produção, já que costumavam confeccionar seus livros com a utilização de mimeógrafos e vendê-los de mão em mão nas portas de cinemas e teatros. Sebastião Nunes foi um dos precursores desta prática, ainda na década de 1960.

“Armando-se de mimeógrafos e precárias máquinas de xerox à manivela, esses poetas passaram a produzir seus livros em casa. Imprimiam várias cópias e, perambulando pelos circuitos *underground* das cidades, procuravam freneticamente por pessoas ansiosas por novidades que adquiriam "livrinhos" de poemas, distribuídos num circuito à margem do mercado editorial, muitas vezes de mão em mão; por isso foram também conhecidos como "Geração Mimeógrafo". (SENA, 2008)

Nas décadas seguintes Nunes trabalhou em agências de publicidade e, nesta época, servia-se de tecnologias mais avançadas que o mimeógrafo, como a *letraset* e a fotocomposição.

No seu trabalho de poesia é recorrente o uso de elementos visuais detalhadamente estudados, apropriados de fontes diversas e resignificadas em seus poemas. Sebastião Nunes é um artista plástico. Sempre trabalhou com desenho, pintura, fotografia e literatura. (MARQUES, 2008, p.58) Porém ele não é apenas um artista visual. Sua poesia não é apenas visual, pois tem um corpo textual muito forte e significativo. Podemos identificar um humor ácido e grotesco em toda a sua obra. Ele é um dos maiores satíricos da literatura brasileira. É certo que o texto e a composição gráfica são irmãos siameses unidos pela cabeça e com um único cérebro. Inseparáveis.

O poeta afirma: “descobri simultaneamente, os concretistas e os *beatniks* americanos.”(MARQUES, 2008, p.61) Dos concretistas Nunes assimilou toda a revolução estética e a visualidade da palavra. A palavra inscrita no espaço gráfico, o design de signos. As experiências tipográficas de Marllamé - o mestre da poética da escrita e seu *Lance de dados*.³³

³³ Base e fundamento da nova formulação poética é o poema de Mallarmé "Un Coup de Dês" (Um lance de dados), que data de 1897. Em prefácio a esse poema, Mallarmé prevê essa evolução de formas verbais de que a poesia concreta se propõe a ser a consequência crítica: "Sem presumir do futuro, o que sairá daqui, nada ou quase uma arte..." O "lance de dados" mallarmeano instiga e precipita rumos inteiramente inéditos para a poesia. Rejeitando as esterilizantes formas fixas e o verso-livre (álibi para todas as acomodações), Mallarmé passa a organizar o espaço gráfico como campo de força natural do poema. Vale-se dos mais diversos recursos tipográficos, sempre num plano de funcionalidade, para criar numa constelação de relações temáticas (que chama de "subdivisões prismáticas da Ideia"). Com esse processo,

“No famoso prefácio a *Un Coup de Dés*, Mallarmé – “o Hamlet da sintaxe”, na bela definição de Haroldo de Campos – fala de coisas como espaçamento da leitura, emprego funcional do branco da página, uso criativo da diferença entre caracteres tipográficos.” (RISÉRIO, 1998, p.91)

Sebastião Nunes também incorporou a colagem³⁴ e o pastiche³⁵ ao seu trabalho apropriando-se de imagens de anúncios de publicidade e fotos jornalísticas. Esta prática começou com os manifestos insurgentes do Dadaísmo, por volta de 1920, que possuía como característica principal a ruptura com as formas de arte tradicionais. Era a anti-arte. Podemos notar claramente a ligação do trabalho de Nunes com esse movimento ao constataremos sua irreverência artística. O uso de apropriações como objetos do cotidiano, sons, fotografias, citações de trabalhos de outros poetas “canônicos” apresentando dúvidas quanto à veracidade dessas citações, o uso de material de propaganda incorporado ao trabalho. Todo esse material era usado na composição de um poema gerando uma ressignificação. Outro ponto em comum entre o trabalho de Nunes e os dadaístas é a crítica dirigida ao capitalismo e ao consumismo com um forte caráter pessimista e irônico, principalmente em relação aos acontecimentos políticos do mundo. Podemos perceber também uma ligação do trabalho de Nunes com o movimento Surrealista, pois ao contrário dos dadaístas que objetivavam a destruição da arte, os surrealistas como Nunes, propunham uma maneira diferente de apresentação. O Surrealismo um movimento criado por André Breton em dissidência ao dadaísmo: “Breton, que já procurava uma fórmula positiva para escapar do abraço mortal de Dadá”(ADES,

pode-se dizer que Mallarmé, colocando “em situação” a sua própria obra e a poética moderna, “opera, através da poesia, a junção da música com a arquitetura visível”.

http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poesiaconc_entre.htm

³⁴ A colagem como procedimento técnico tem uma história antiga, mas sua incorporação na arte do século XX, com o cubismo, representa um ponto de inflexão na medida em que liberta o artista do jugo da superfície. Ao abrigar no espaço do quadro elementos retirados da realidade - pedaços de jornal e papéis de todo tipo, tecido, madeira, objeto e outros -, a pintura passa a ser concebida como construção sobre um suporte, o que dificulta o estabelecimento de fronteiras rígidas entre pintura e escultura.

Disp.em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=369

³⁵ O pastiche inclui-se no campo da hipertextualidade, estabelecendo uma relação de transfiguração estilística baseada no decalque (por exemplo, de títulos, personagens, cenas, no texto narrativo) de um hipotexto, integrando, assim, ao mesmo tempo, os fenômenos de recepção. Como a paródia, o pastiche consiste na imitação de uma obra, surgindo os dois termos frequentemente associados e sendo equívoca a sua distinção. Para G. Genette, “enquanto a paródia procede por transformação, (...) mínima, de um texto, o pastiche procede por imitação de um estilo sem qualquer função crítica ou satírica” (cf. LIMA, Isabel Pires de - “Camilo e o Fantasma do Naturalismo”, in Revista da Faculdade de Letras, Porto, 1992). “Para L. Hutcheon, a distinção baseia-se na dimensão monotextual do pastiche, que acentua a semelhança e não a diferença, como faz a paródia, que é uma síntese bitextual; uma procura a correspondência, a outra a diferenciação em relação ao modelo” (id. ibi., p. 122-123). Disp. em [http://www.infopedia.pt/\\$pastiche](http://www.infopedia.pt/$pastiche)

1976, p.31). Max Ernest, um dos principais artistas do início do surrealismo, trabalhou com colagens de materiais apropriados do cotidiano.

No trecho a seguir do livro *Dadá e o Surrealismo* (ADES, 1976) podemos identificar alguns pontos em comum entre o trabalho de Sebastião Nunes e o surrealismo.

“O que se viu nas colagens de Ernest foi o equivalente visual da famosa frase de Lautréamont: tão bonitas como o encontro casual de uma máquina de costura e um guarda chuva numa mesa de dissecar cadáveres.” As colagens de pequeno formato utilizavam gravuras antigas, figuras recortadas de revistas velhas (frequentemente de geologia, mostrando corte de deformações rochosas que exerciam sobre Ernest especial atração) e fotografias, para criar um cenário onde o espectador, privado de um quadro referencial, se sentia perdido. A desorientação do espectador constitui um passo em direção à destruição das maneiras convencionais de apreender o mundo e de manipular as próprias experiências, de acordo com os padrões preconcebidos. Os surrealistas acreditavam que o homem se encerrava na camisa de força da lógica e do racionalismo, o que mutilava a sua liberdade, atrofiando a imaginação.” (ADES, 1976, p.32)

A poesia surrealista, que influenciou os poetas *beats* americanos, foi influência assumida pelo próprio Nunes, e vem daí seu lado romântico. Ou como podemos ler na capa do livro *Antologia Mamaluca vol. 1: poesias em estilo New Romantic ou Pornô Nouveau*. (fig.3-pag 57)

O poeta se expõe, a voz poética declama sua sexualidade aos quatro ventos e exhibe suas preferências a quem tiver ouvidos. Ouvidos porque a poesia de Nunes clama pela oralidade, seu texto tem som e ritmo. E esse som, essa necessidade da oralidade sobressair-se sobre a escrita é uma característica dessa geração de poetas marginais dos anos 70 no Brasil, herdada dos *beats* norte americanos dos anos 60. Mais uma vez podemos constatar que Sebastião Nunes é precursor dos poetas marginais dos anos 1970. Na década de 1960 Nunes já produzia uma poesia com forte influência dos *beatniks*. Época em que, nos Estados Unidos, os jovens *hipsters* (malucos) do pós-guerra buscavam alternativas e outros modelos não ocidentais para a criação de poesias. Por isso, nesse período podemos notar a valorização da música e da poesia pele vermelha dos navajo, sioux, kwakiutl e cherokee como forma de contestar o *middle-class* nos Estados Unidos.(RISÉRIO, 1998, p. 88)

Outro fator determinante na geração *beat* e que muito relaciona-se com a obra de Sebastião Nunes é a abordagem sexual/erótica contida nos poemas. Isso se dá devido à revolução sexual que se estabeleceu naquela época e que foi a base de muitos dos poetas da Geração Beat. O sexo deixou de ser apenas um instrumento de satisfação e prazer pessoal e passou a ser instrumento de

contestação e rebeldia, uma poderosa arma de confronto a uma sociedade antiquada com valores superficiais e baseada na cultura do consumismo. O erotismo dos corpos, nesse sentido, funciona como instrumento libertário. É a auto exposição como forma de transgressão, é o *happening*³⁶ e a *performance*. O poeta está nu. O sexo, o erotismo e a pornografia usados como forma de rebeldia individual contra o *establishment*.

Partindo destas constatações começamos a identificar a imagem do amor na poesia de Sebastião Nunes, objetivo deste trabalho.

2.1. ANTOLOGIAS MAMALUCAS

Os livros *Antologias Mamalucas 1 e 2* são o objeto desta pesquisa. Fabrício Marques explica como foi montado este projeto de reunião de toda a obra poética de Sebastião Nunes:

“As *Antologias Mamalucas 1 e 2* são o conjunto de 20 anos de poesia, aliás toda poesia que publicou. Pouquíssima coisa foi excluída. Sebastião Nunes apreciou muito fazer esses dois livros, pois sua poesia estava muito dispersa, difícil de agrupar, pelos vários formatos em que foi editada. *Finis Operis*, por exemplo, era um envelope, com papéis com tamanhos e tipos diferentes. O *suicídio do autor* era um cartaz com frente e verso. Foi uma espécie de ordem no caos, principalmente porque sabia que não voltaria a fazer poesia. E sabia porque tinha feito uma circum-navegação na própria linguagem.” (MARQUES, 2008, p.13)

E é o próprio Sebastião Nunes que esclarece:

“E como o uróboro (ou oroboro) dos alquimistas medievais, mordi a ponta do meu rabo estético. Digamos, finalmente, que foi a satisfação do dever cumprido. O lento, suado e progressivo dever do poeta, descobrindo e explorando sua mina de palavras e de imagens.” (MARQUES, 2008, p.13/14)

Portanto, a escolha de *Antologias Mamalucas* para esta pesquisa torna-se ainda mais necessária por se tratar de uma compilação final do trabalho de poesias de Sebastião Nunes.

³⁶ “Um dos movimentos artísticos mais importantes dentro da contracultura foi o *happening*. O termo em si foi cunhado no final dos anos 50 por Allan Kaprow; diz respeito a um misto de artes plásticas e cênicas de difícil definição. O objetivo era induzir respostas criativas da platéia a partir de sequências de eventos não-lineares, e a baixa necessidade de recursos ajudou em sua propagação.”

AMORIM, Bruno Delecave de. Contracultura e modernismo: relações rebeldes. Artigo. 2008. Disponível em: http://contraculturabrasil.blogspot.com.br/2008/08/contracultura-e-modernismo-relaes_27.html

Para começar esta pesquisa, foram selecionadas poesias dos dois livros que compõe a *Antologia Mamaluca* - a coletânea de trabalhos de Nunes. Priorizamos as que tinham a temática do amor, erotismo e sexo.

Em uma segunda seleção escolhemos 4 poemas que julgamos serem significativos na representação da imagem do amor na poesia de Sebastião Nunes: *Amor Rarefeito*, *Canção desajeitada*, *Via Láctea* e *Feliz coincidência* foram os objetos de análise e produção de releituras criativas em artes plásticas.

2.2- POEMA 1 - CANÇÃO DESAJEITADA



Fig. 1

Nunes ao compor este poema trabalhou no campo das artes visuais e verbais. Podemos notar a composição gráfica presente na criação. Ou seja, o poema é a página. Percebemos uma intensa preocupação e um cuidado em sua elaboração. O peso do branco do papel tem função tão importante quanto a massa de preto que constitui o texto e os outros elementos gráficos como o alfabeto de bichos, o alfabeto de pessoas e a letra ornamental capitular. Todo o poema existe enquanto objeto, ele habita um corpo físico. Sebastião Nunes possui o design gráfico inserido em seu trabalho poético. Logo à primeira vista temos uma leitura da página de maneira ascendente (ver fig.1, p.53), quando nosso olhar é atraído para a figura do alfabeto de animais, no caso a letra T. Acoplada à essa letra T temos uma citação atribuída à James Joyce escrita de forma vertical de baixo para cima. E o nosso olhar é arremessado em direção ao título da poesia: *Canção Desajeitada*. Em seguida, podemos começar a leitura de cima para baixo tentando instituir o processo de significação do texto.

Ao analisarmos visualmente este poema, nos deparamos com uma série de elementos que, num todo, fazem parte de um plano. Uma estratégia visual de ataque. Sebastião Nunes estuda a fundo suas diagramações e em *Canção desajeitada* o poeta dispõe seus elementos estéticos de forma precisa.

O título começa com o famoso alfabeto ornamental. Eu digo famoso por Nunes ter usado esse elemento em vários outros trabalhos. Pesquisei no *Google Imagens* e consegui exatamente a fonte usada por ele.³⁷

³⁷ Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/odisea2008/5003741605/>

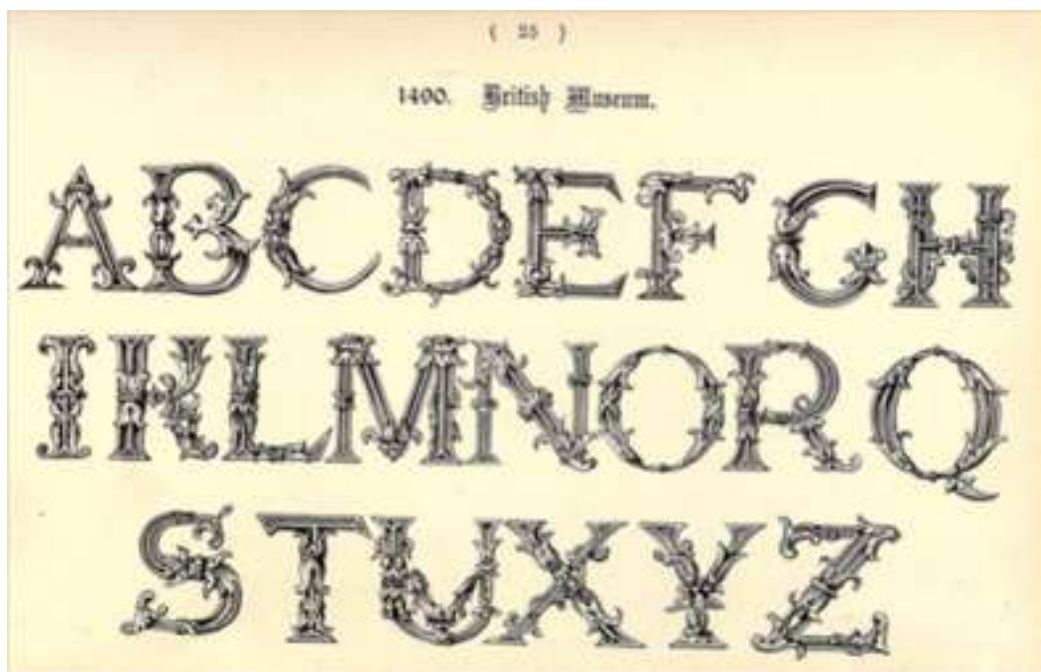


Fig.2

As letras capitulares ornamentais medievais, datadas de 1490 pelo museu britânico, (fig.2, p.56) foram usadas por Nunes como elemento estético em sua linguagem contemporânea. A ligação de Nunes com a tradição é muito evidente, porém Nunes tem uma relação de pilhagem com a tradição. Ele apropria-se de elementos de um contexto e os reconfigura e distorce em seu trabalho, o que pode ser relacionado também à tradição dadaísta. Para Fabrício Marques, Sebastião Nunes:

“... saiu em busca de material de trabalho tal como dadaístas como John Heartfield, que vasculhava jornais e revistas na Suíça, na década de 1930, em busca de fotos e discursos políticos: imagens que ele pudesse distorcer e recombina com palavras para criar relações grotescas entre elas.” (MARQUES,2008; p.13)

Porém, Nunes, em suas composições poético-visuais, não visa a destruição da lógica aparente como desejavam os dadaístas ao anunciar a anti-arte e ao voltar-se para o absurdo, para o primitivo, para o elementar.

O que Nunes propõe em seu trabalho é uma nova ordem a partir de sua poesia tendendo assim para os conceitos do surrealismo ou do cubismo. Dawn Ades coloca os objetivos do surrealismo sob à luz quando afirma que:

“Embora Breton, mais tarde, descrevesse fundamentalmente o movimento como um ataque à linguagem, no interesse da poesia, tal atitude baseava-se na compreensão tácita de que a linguagem é fundamental para o nosso conhecimento do mundo, e que a poesia não é apenas a palavra impressa na página, mas um manter-se permanentemente aberto ao alcance de toda experiência nova.” (ADES, 1976, p.36)

Apesar do surrealismo ter sido mais conhecido no campo das artes plásticas, porque estas conseguiram dar uma visão do movimento de maneira mais direta, grande parte da energia do surrealismo foi canalizada para o campo da poesia, da filosofia e da política.

Assim também, além das letras capitulares ornamentais medievais, Nunes apropriou-se do “Alfabeto de Bichos” creditado no livro para “JOSEPH BALTHAZAR SILVESTRE, Paris, 1843”. Este alfabeto é usado em todas as poesias do livro *Antologias Mamalucas Vol.1*.

Identificamos um certo sarcasmo na capa deste livro cujo título: *Poesias em estilo new romantic ou mesmo pornô nouveau* aparece dentro de uma moldura em estilo clássico com dois anjinhos³⁸ barrocos³⁹. Podemos observar que em seu processo criativo Sebastião Nunes apropria-se de elementos da história da arte como o Barroco e o Classicismo e faz uma fusão com elementos contemporâneos como *estilo new romantic ou mesmo pornô nouveau*. E esta fusão causa um certo estranhamento no leitor/espectador trazendo Nunes para o domínio da arte contemporânea⁴⁰. O título vem seguido do nome do autor, também de forma irônica e jocosa: “por Sebastões Nião”, e

³⁸ “Os retábulos barrocos foram espaços de grande relevância para a devoção religiosa. Dentre esses elementos podem-se observar a presença de anjos barrocos. As figuras antropomórficas são formas de aproximar o homem ao semelhante, tornando-se assim um caminho mais estreito à chegada ao paraíso. Os anjos nas talhas brasileiras muitas vezes encontram-se em fendas sombrias, possuem corpos sedutores, olhares sensuais e delicados, formas angulosas, movimentos e gestos sinuosos.

Os anjos barrocos trouxeram grande influência na apresentação de uma atmosfera sagrada. As igrejas e capelas católicas investiram fortemente na decoração de interiores, incitando a inquietação do olhar na provocação e temeridade aos fiéis através do entrecruzamento das linguagens visuais, como pintura, escultura e arquitetura.”

CARNEIRO, Fernanda Maria Trentini; MAKOWIECKY, Sandra. Aparições de anjos na arte contemporânea. O eterno retorno. Artigo. IV ciclo de investigações em artes visuais. Universidade do Estado de Santa Catarina-UEDESC. 2009. Disp. em: http://ciclo2009.files.wordpress.com/2009/11/fernanda-maria-trentini-carneiro_aparicoes-de-anjos-na-arte-contemporanea-n-o-eterno-retorno.pdf

³⁹ “[...]a palavra barroco teria sido utilizada para alguns críticos designarem tendências da época em expô-la ao ridículo. Esse ridículo significaria também o grotesco ou absurdo, pois desprezavam normas arquitetônicas com o uso de curva e espirais, olhadas desta forma como mau gosto.”

(Idem.)

⁴⁰ “A forma do anjo presente na contemporaneidade está vinculada ao ver espaço e tempo hoje sob outros olhos. Os anjos contemporâneos estão presentes fora das igrejas, dos espaços sagrados, dotados de singeleza. Deste modo, esta imagem propõe observar os acontecimentos mundanos, os detalhes imperceptíveis e ações do mundo contemporâneo.”

(Idem.)

logo abaixo: “um dos 10 mil candidats ao títul de maior poet brasileir viv, um dos 10 milhões de candidats ao Prêmio Nobel de Literat, um dos 10 melhors escritores de Bocaiúv, MG.”



Fig. 3

Podemos considerar a grande influência que a atividade na publicidade exerceu no trabalho poético de Nunes. Nesta capa, além de toda a ironia usada para ridicularizar a publicidade, como os slogans de venda do seu nome e um conteúdo colocado de forma impossível como “um dos 10 milhões de candidatos ao...” Nunes usa artifícios textuais de forma desconstrutiva, como ao fazer trocadilhos com seu próprio nome: Sebastunes Nião. Quase a totalidade do trabalho de Nunes é autoral e na primeira pessoa, herança *beatnik* bem visível. O poeta fala de dentro da máquina esmagadora do sistema. Seu trabalho é pessoal.

Outra técnica de montagem muito usada por Nunes é o sequestro de letras das palavras do poema. Em muitos casos ele usa essa técnica com o intuito de criar neologismos aliterativos (MARQUES,2008; p.23). É quando o poeta tira uma letra do final das palavras reinventando essa palavra a fim de dar uma nova atribuição a ela, no caso aqui uma atribuição aliterativa ou seja, repetir o som consonantal criando assim musicalidade. Há também um caráter de desconstrução de uma lógica aparente, herança surrealista no seu trabalho. Não podemos deixar de perceber também o jogo com a capacidade de sugerir significações para o leitor, ou seja, a participação do leitor/expectador é evidente em seu trabalho. Esse recurso é muito utilizado em várias poesias reunidas nas *Antologias Mamalucas vol.1 e 2*.

Por fim, ao chegar ao pé da página da capa do livro “*Poesias em estilo new romantic ou mesmo pornô nouveau*” depara-se com mais um indício de sexualidade presente na linguagem de Nunes: “e dedicados à Sra. Vagina Suxpirosa e a seu Nobre Esposo Azul da Prússia.”

Com esta dedicatória podemos constatar a atmosfera de galhofa e sarcasmo presente em toda a obra poética de Sebastião Nunes. Aliás, é o próprio Nunes que afirma em sua entrevista concedida a Fabrício Marques: “Gosto muito do lirismo grotesco e não gosto nada do lirismo adocicado.”(MARQUES,2008, p. 80).

No poema “Canção Desajeitada” (fig.1, p.55) de Sebastião Nunes pode-se observar a mistura de linguagens. O encontro do grotesco com uma atmosfera romântica se repete. Notemos também que ao final de cada verso Sebastião Nunes utiliza um sinal de dois pontos. Como função gramatical,⁴¹ esses dois pontos ligam duas orações coordenadas em que uma decorre da outra. Como podemos observar no poema:

⁴¹ CLÁUDIO, Maria Aparecida. Minha gramática escolar – São Paulo: Escala educacional, 2007.

Tem tanto dente podre em tua boca: que só desesperado, bêbado ou cego
tem tanta variz em tua perna: que só desesperado, bêbado ou cego
tem tanta pelanca em teu seio: que só desesperado, bêbado ou cego
tem tanta esperança em teu olhar: que só desesperado, bêbado ou cego

Sebastião Nunes evita a repetição da frase “*que só desesperado, bêbado ou cego*” e opta por colocá-la apenas no final do poema criando assim uma estratégia de leitura singular. Notamos também que Sebastião Nunes desconstrói a estrutura do poema, criando mais um de seus recursos estilísticos. Esses artifícios não são encontrados na gramática tradicional. Trata-se de uma invenção do poeta para quebrar regras e inovar, causando assim impacto visual.

Outro artifício usado por Nunes são as aliteraões. É visível a preocupação do poeta com a sonoridade do poema, como por exemplo nas marcações da letra “T” em “tem tanto... em tua” ou em “teu”. Neste caso podemos perceber a marcação percussiva de um tambor. Um tambor fúnebre. Ou também uma alusão à claudicância no andar da figura velha, com problemas na perna no caso do poema, varizes que doem.

Tem tanto dente podre em tua boca:
tem tanta variz em tua perna:
tem tanta pelanca em teu seio:

Nessa parte do poema o poeta enumera as características da pessoa que ele está em vias de ter um relacionamento. O eu-lírico fala das características físicas da pessoa. Podemos imaginar uma pessoa bem desgastada pela vida, uma mulher que se não é velha, tem a aparência de velha. As descrições são cruéis. Porém, no quarto verso, o poeta mostra seu lado afetivo mais ameno e exprime o íntimo profundo e apaixonante de um bêbado falando com seu amor.

tem tanta esperança em teu olhar:

Aqui o poeta enumera uma característica psicológica do personagem. Neste momento ocorre uma quebra na sequência do poema. O poeta sai do grotesco e vai ao sublime: a subjetividade de uma esperança em um olhar. O poeta fala de um sentimento humano, a esperança, e o coloca em um

olhar. No olhar da mulher. Nesse verso o eu lírico identifica um aspecto interior da mulher: a esperança que transparece no seu olhar. Podemos pensar em Victor Hugo ao falar de sublime e grotesco: “... que é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado em suas formas, tão inesgotável nas suas criações...” (HUGO, 2007: p. 28) Para Hugo a verdadeira poesia, a completa está na harmonia dos contrários. Na criação, como na natureza nem tudo é totalmente belo ou feio. A arte como na natureza se porá a confundir a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, o corpo com a alma, o animal com o espírito, é o ponto de partida da poesia.

E quando o poeta encerra com o último verso, é quando desperta o lado satírico tão peculiar em sua linguagem:

que só desesperado, bêbado ou cego

O poeta volta ao clima burlesco⁴² e grotesco⁴³, em que ele só poderia deitar com a mulher caso estivesse desesperado, ou seja, solitário, muito tempo sem deitar com uma mulher, ou bêbado, delirante ou fora das suas faculdades mentais. Ou cego, como aquele que não percebe algo. No caso da cegueira podemos pensar além de uma deficiência física ocular. Podemos pensar na possibilidade de uma cegueira erótica. Uma cegueira desenvolvida pelo desejo carnal pelo sexo. Quando um homem disposto a satisfazer-se sexualmente não se importa com a aparência da sua companheira sexual. Daí vemos uma diferença entre o erotismo, onde a beleza é fundamental, e o ato sexual.

Bataille diz que:

“Os cadernos de Leonardo da Vinci dão a seguinte descrição a propósito da oposição existente no erotismo entre a fealdade e a beleza: “o ato da cópula e os membros que nos servimos são de uma

⁴² burlesco(ê). [Do it. *burlesco*.] *Adj.* 1. Cômico(1). 2. que provoca riso; cômico. 3. Ridiculamente cômico; Grotesco, caricato. 4. satírico. 5. Aquilo que provoca riso. 6. O modo ou estilo burlesco. 7. Espécie de revista teatral difundida no século XX nos Estados Unidos e que consiste, atualmente, quase que em números de *strip-tease*. (FERRERA, 2004).

⁴³ Valorizado pelos românticos (para os quais a arte deve representar tanto o belo como o feio e o deformado), o grotesco se transforma, posteriormente, em categoria estética e literária para fazer referência a um tipo de descrição ou de tratamento deformador da realidade, que pode ter como finalidade provocar o riso e/ou obter uma intencionalidade satírica de caráter moral ou político.

Disp.em:

http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=4981

tal fealdade que se não houvesse a beleza dos rostos, os adornos dos parceiros e o impulso desenfreado, a natureza perderia a espécie humana.”(BATAILLE, 1987, p.95)

Por isso, no último verso, o personagem considera a possibilidade de ter uma relação com a mulher, apenas na condição de ele se encontrar fora das suas faculdades normais: desesperado, bêbado ou cego.

Sebastião Nunes descreve uma cena em que o poeta desesperado, bêbado ou cego de desejos, sucumbe aos delírios de um olhar esperançoso de uma velha prostituta. Como afirma Barthes ao citar Bataille :

“...meu amor é um órgão sexual de uma rara sensibilidade, que [vibraria] me fazendo dar gritos atrozes, os gritos de uma ejaculação grandiosa mas malcheirosa, [preso ao] dom extasiado que o ser fazia em si mesmo como vítima nua, obscena[...] diante das gargalhadas das prostitutas.” (BARTHES,1994: p157)

Neste poema “Canção Desajeitada” vemos Nunes no alto grau do grotesco ao falar das pelancas, varizes e dentes podres e no alto grau do lirismo ao falar da esperança no olhar de uma mulher. Podemos pensar que esse sentido grotesco e as palavras grosseiras tem uma função transgressora na obra de Sebastião Nunes. E podemos concluir também que isso é uma característica comum aos poetas marginais herdeiros dos beatniks.

“As palavras grosseiras que designam os órgãos, os produtos ou os atos sexuais introduzem o mesmo rebaixamento. Essas palavras são interditos, pois geralmente é proibido nomear esses órgãos. Nomeá-los de uma maneira desabrida faz passar da transgressão à indiferença que põe num mesmo plano o profano e o mais sagrado.”(BATAILLE, 1987, p.89)

Ao colocar no mesmo plano o lírico e o tosco, o profano e o sagrado, Nunes cria uma tensão de linguagem capaz de despertar um estranhamento no leitor menos afeiçoado com esses *interditos* sexuais. Essas interdições sexuais aparecem por toda a história da humanidade. Desde as sociedades da pré-história vemos vestígios de restrições a comportamentos sexuais. (BATAILLE,1987, p.21) Os poetas ditos marginais sempre usaram esses interditos como forma de transgressão ao *modus vivendi* de sua época. Artistas de todos os campos, desde os tempos remotos, abordaram esses temas e linguagens em que interditos sexuais são colocados à luz. E segundo Bataille pode-se identificar em todos os homens três tipos de erotismo: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e

finalmente o erotismo sagrado. (BATAILLE,1987, p.13) Podemos perceber que o erotismo dos corpos designa o sexo e o dos corações as paixões. Porém o erotismo do sagrado, que nos é menos familiar no Ocidente, “confunde-se com a busca, exatamente com o *amor* de Deus.” (BATAILLE, 1997) Essa tensão entre os diversos tipos de erotismo encontrada na obra de Nunes talvez se deva ao fato dele ser do interior de Minas Gerais onde a religiosidade e o barroco são fatores muito presentes no cotidiano das pessoas. Em sua autobiografia no livro de Fabrício Marques (2008), Nunes descreve vários momentos marcantes em sua vida em que a religiosidade e a igreja estavam presentes, como o fato de levantar a camisolinha do menino Jesus para ver se tinha bunda e o sonho erótico com o pé de Nossa Senhora.

Outra forma de construção poética usada na poesia “Canção desajeitada” é a utilização de perigrafias (textos que aparecem às margens do poema) como legendas e citações como por exemplo: “T de Teologia. Ex: Antes da queda Adão trepava mas não gozava. JAMES JOYCE”, que aparece posicionada de forma vertical e acoplada a letra “T” do alfabeto de bichos. (ver fig. 1, p.55) Essa citação, com sua temática sexual e linguagem chula, conserva a mesma dualidade entre o sagrado e o profano. Nunes usa a imagem sagrada de Adão e Eva juntamente com as palavras “trepava e gozava”: uma forma rude e direta de tratar a imagem bíblica. Em seguida o poeta atribui a citação à James Joyce, o que causa certa estranheza pois se tratando de um escritor do cânone da literatura mundial, autor de *Ulisses*, na citação faz uso de palavras não-poéticas e de baixo calão. Com esse artifício, Nunes faz um deslocamento do imaginário podendo indicar uma estratégia humorística. Apesar do trabalho poético de Joyce ser amplamente elogiado por poetas como Ezra Pound, e também pelo fato de seu livro *Ulisses* ter sido censurado nos Estados Unidos e seus editores terem sido processados por terem publicado obscenidades (*Ulisses* ficou proibido nos Estados Unidos até 1933), essa estratégia humorística pode causar dúvida quanto à veracidade dessa citação. Nunes antes de tudo é um humorista. O humor sarcástico e ácido é presente em toda a sua obra poética.

Fabrício Marques afirma que:

“Para efetivar essa crítica (à classe média) e causar certo estranhamento ao leitor, o autor (Sebastião Nunes) utiliza-se de apropriações parodísticas dos discursos publicitário, jornalístico, e fotográfico, apropriações metalinguísticas, colocando sob suspeita a verdade, os discursos oficiais e o próprio fazer poético, além de praticar intervenções no design gráfico e no campo da perigrafia do texto.”(MARQUES, 2008: p.29)

O objetivo de Tião é incomodar. Desafinar o coro dos contentes. Gerar dúvida e questionar. Em sua “guerrilha poética” (MARQUES,2008, p.7) Tião lança mão de todas as armas visuais e verbais para atingir seu alvo: a “classe módica babacal e lesma.

2.2.1. CANÇÃO DESAJEITADA-TRADUÇÃO

Após a análise do poema “Canção desajeitada” começaram a chegar à mente as primeiras imagens suscitadas de uma observação cuidadosa do texto e das imagens do poema, visto que se trata de um poema híbrido: visual e verbal. Lembrando que o foco do nosso trabalho é a construção da imagem do amor na poesia de Sebastião Nunes.

Em um caderno de esboços foram anotadas todas as sensações possíveis emanadas do poema. Neste momento torna-se crucial abrir as percepções para a multiplicidade de possibilidades levando em consideração os limites rompidos pela arte contemporânea e trabalhar com a existência de um pensamento visual estruturado de forma verbal. Icleia Borsa Cattani em seu texto *Arte contemporânea: O lugar da pesquisa*. nos alerta para a importância do verbalizar no caso da pesquisa em artes:

“É, no entanto, necessário enfatizar mais uma vez que os mecanismos do pensamento visual não são os mesmos que regem a função linguística. O artista tem que manipular dois sistemas de pensamentos distintos, que resultam em duas produções distintas. Metodologicamente, portanto, é importante que ele trabalhe simultaneamente com os dois sistemas de pensamento, consignando suas intenções, suas dúvidas, seus processos criativos no que se chamaria de “diário de bordo”, durante a elaboração do seu trabalho artístico.” (CATTANI apud BLANCA;TESSLER, 2002, p.41)

E foi com esse pensamento que a pesquisa prosseguiu, começando pelas anotações das fruições visuais do poema nesse diário de bordo e, concomitantemente, produzindo textualmente as impressões dessa produção visual. Este é o momento em que a obra começa a se instaurar.

criações, e a maioria das fotos sofrem mutações e cortes ao serem incorporadas em uma tradução criativa. Segundo Sandra Rey:

“as teorias sobre fotografia mostram o quanto os objetos e sua representação se encontram interligados. E ao mesmo tempo definitivamente separados devido ao seu dispositivo técnico que determina esse corte entre o real e a realidade da foto.”⁴⁵

A intenção nesse procedimento é apropriarmos de uma fotografia já existente ou fotografada por nós mesmos, fazer um deslocamento do seu contexto em que a foto foi tirada e resignificar esta imagem em um outro contexto. Utilizando os recursos de um editor de imagens no computador, recortamos essa foto, invertemos suas partes, saturamos suas cores, mudamos os personagens de cenário, assim, construímos um certo distanciamento do real e aproximamos do âmbito da ficção. E mais adiante ao citar Pierce, Sandra Rey ressalta que:

“a foto é um híbrido, isto é, um índice no processo de instauração e um ícone em sua configuração, em suas relações com a semelhança, com o motivo, enquanto produto acabado; de modo que a foto importada no computador se torna uma imagem virtual, uma fina camada de dados icônicos sobre os quais se pode intervir: material para fazer arte.”⁴⁶

A proposta desta pesquisa foi justamente coletar material poético visual, e usar esse material visual em uma resignificação poética ou reescrita criativa. Foi criado um banco de imagens que podemos chamar de “Atlas”, composto por imagens coletadas via câmera fotográfica, diretamente de um objeto real e fotografado por nós, e composto por imagens coletadas dos mais variados lugares como sites pornográficos, publicidade, jornais, revistas e até cenas de filmes. Na produção das fotos de nossa autoria, durante a pesquisa, não houve nenhuma intenção de fazer fotos artísticas, prontas e acabadas. São fotos feitas sem a pretensão de acertar, ou seja, muitas foram tiradas ao acaso, muitas vezes sem nem olhar o visor. São materiais imagéticos coletados que depois, no atelier, são analisadas e resignificadas dentro do contexto da produção imagética proposta nesta pesquisa.

⁴⁵ REY, Sandra. Caminhar: experiência estética, desdobramento virtual. Artigo. Porto Arte. Porto Alegre, V.17, n.29, novembro 2010. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/23329>

⁴⁶ REY, 2010.

A seguir, no atelier, as imagens coletadas foram descarregadas em um computador e retrabalhadas de acordo com a necessidade criativa. Muitos personagens descobertos nessas fotos geralmente estão em segundo plano e quando reenquadrados são trazidos para o primeiro plano. Essas imagens, ao existirem em um ambiente virtual, no caso o computador, foram submetidas aos mais variados tratamentos no programa Photoshop. E assim, ao serem inseridas em outro contexto, tornam-se outra coisa, transmutam-se, tornam-se o que o artista quiser. “Os dados do real são contaminados pelos tratamentos digitais e esses tratamentos jogam essas imagens para o lado da ficção.”⁴⁷

Na figura 4, pág. 66 podemos observar a primeira fase do processo tradutório utilizado nessa reescrita. Notemos a multiplicidade de ideias vindas com a primeira impressão do poema. Notemos também que durante esse *brainstorm* (*tempestade de ideias*) as técnicas sugeridas já vão sendo anotadas.

A partir desses esboços surgiu a ideia da utilização de 3 suportes diferentes:

- 1- pintura: a imagem da mulher,
- 2- colagem digital traduzindo a citação “Durante a queda Adão trepava mas não gozava”
- 3- animação: a imagem da mulher acendendo um cigarro (com a referência do filme “*Baixio das Bestas*” de Cláudio Assis).



Fig. 5

⁴⁷ REY, 2010.

2.2.2. PRIMEIRA TRADUÇÃO CANÇÃO DESAJEITADA – PINTURA

A seguir podemos observar as imagens usadas na primeira tradução - a pintura :

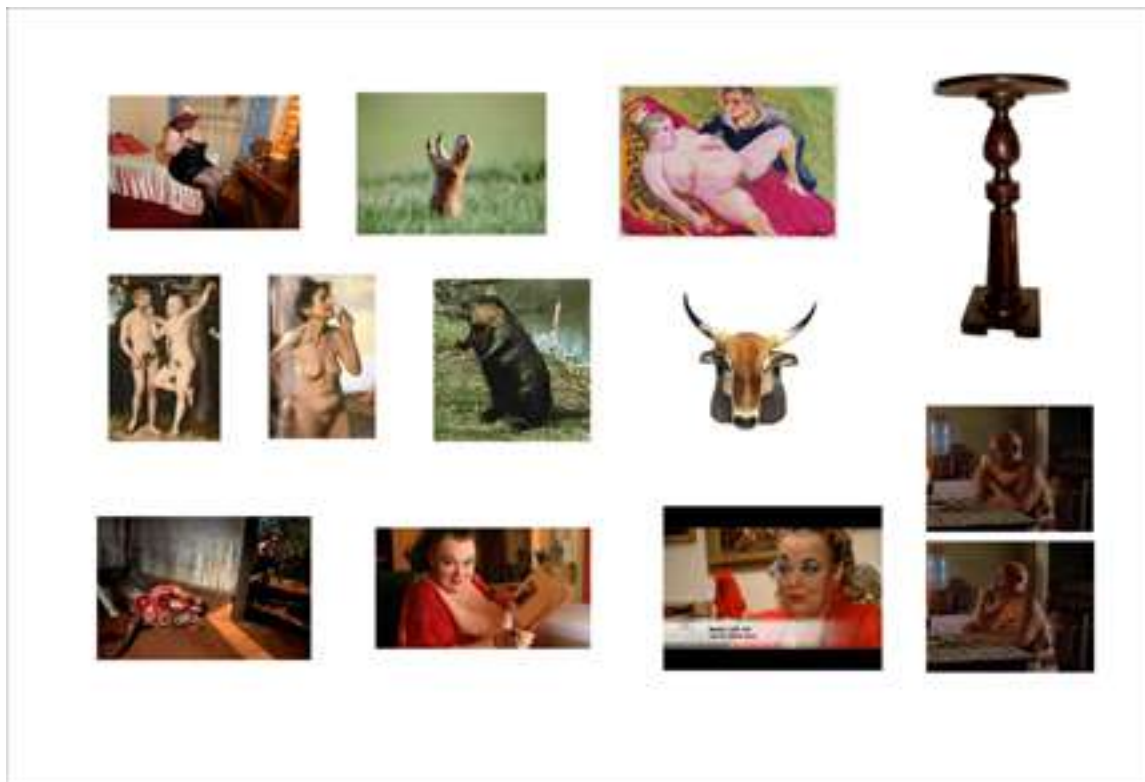


Fig. 6

Nessa página, com imagens retiradas do meu Atlas de referências imagéticas, vemos mulheres velhas, pelancudas, com varizes nas pernas e provavelmente com dentes podres. Em seguida, representando o alfabeto de bichos usado pelo poeta, temos lontras e uma cabeça de boi. Essas imagens me remeteram a outras de taxidermia, animais empalhados, cheiro de formol, poeira e material orgânico em estado de conservação. E me sugeriram um ambiente lúgubre e decadente. É necessário reconhecer o que nós procuramos, pois, como já foi dito na página 19, em uma *pesquisa em artes*⁴⁸ sabemos que o nosso objeto de pesquisa é construído durante o processo.

⁴⁸ (BRITES;TESSLER, 2002, p.125)



Fig. 7

Depois da apropriação das imagens e da construção do arquivo a ser utilizado no projeto, passamos à segunda fase: ressignificar as imagens utilizando o programa de computador Photoshop. Cada elemento das composições transformou-se em outra coisa. Algo totalmente inédito. O que vemos acima é uma dessas colagens digitais. Nela vemos as fotos apropriadas do Atlas e retrabalhadas em outro contexto. A começar pelo cenário, que ganhou paredes mofadas e descascadas. Outras paredes foram desenhadas. Duas lontras diferentes foram usadas para compor uma lontra na mesma posição do poema. Uma mesinha antiga foi utilizada para colocar a lontra e a perspectiva dessa mesinha também foi alterada no computador para se adequar ao ângulo da composição. Uma cabeça de boi empalhada foi posicionada na parede.

Esse esboço, produzido a partir do poema pela técnica da colagem digital, gerou outro produto que foi uma pintura. Podemos identificar as várias fases de representação: primeiro o objeto real, que foi fotografado e tornou-se outra coisa - transformou-se em uma foto. Depois essa foto foi apropriada e transformou-se em uma colagem, dando outra significação a esses elementos. A seguir

essa colagem gerou uma pintura, chegando ao nível da ficção. Tudo isso pensando que o ponto de partida foi o poema. Com a pintura chegamos ao quinto grau da tradução. Assim, podemos verificar toda a trajetória da transmutação de um meio verbal para um meio visual e do imaterial para o meio material.



Fig. 8

Nessa tradução, trabalhei plasticamente com base na tradição da pintura expressionista alemã. Venho pesquisando o expressionismo há muitos anos. Pesquiso seus artistas, como Otto Dix e George Grosz, com o detalhamento de uma lupa, ou seja, procuro estudar com minúcias não só a parte prática de seus procedimentos, mas busco também o conhecimento teórico sobre esses artistas. Desta forma, interessa-me como as obras desses artistas se articulam com os conceitos de certas manifestações da cultura, procurando assim fazer um elo entre as produções contemporâneas e a História da Arte.

Nas pesquisas constatei que as temáticas do Expressionismo se relacionam diretamente com a obra de Sebastião Nunes. A estética do movimento também transmite, como os poetas citados, uma atmosfera densa e grotesca. O que me fez relacionar os poemas de Nunes com o movimento Expressionista alemão foi a grande quantidade de obras em que aparecem personagens grotescos, prostitutas, sexo e violência. Na maioria das vezes as pinturas expressionistas trazem personagens desvalidos, bêbados, trabalhadores desempregados... A temática e a estética dos marginalizados.

2.2.3–SEGUNDA TRADUÇÃO CANÇÃO DESAJEITADA–COLAGEM DIGITAL

Analisaremos agora outra tradução da mesma poesia. Dessa vez trabalhei com a foto montagem. Foquei apenas na citação: *Antes da queda, Adão trepava mas não gozava.*



Fig. 9

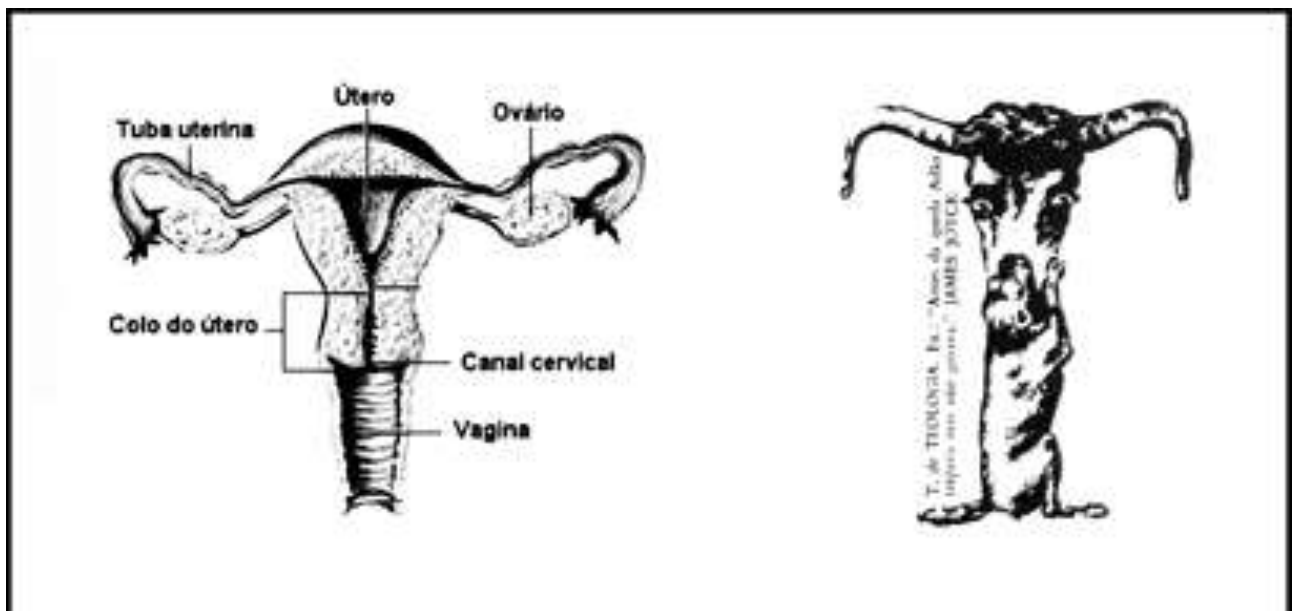
Podemos observar os elementos usados nessa colagem:

Uma carcaça de cabeça de boi representando a queda de Adão: a carne do boi pode ser interpretada como o próprio sacrifício de Adão que ao trair a promessa feita à Deus foi castigado com a expulsão do paraíso. (ver fig. 7, p.70). A cabeça de boi foi usada nessa tradução como forma de representar a letra “T” do alfabeto dos bichos usado por Nunes nesse poema “Canção desajeitada”. É a figuração animalizada da letra “T” representada por uma cabeça de boi e um castor em sua base.”(ver fig.1, p.55) Essa cabeça de boi na tradução anterior (fig.7, p.70) foi representada por uma cabeça de boi empalhada na parede. Nessa tradução (fig. 9), a cabeça do boi está representada pela carcaça que restou, o que foi descartado da taxidermia da cabeça de boi da tradução anterior. Para se fazer uma

taxidermia retira-se todas as entranhas, substitui-se por um molde de crânio de resina e completa-se com palha. Como em Soutine, Rembrandt e Bacon a vianda ou a carcaça de carne de um animal sempre foi utilizada para representar a piedade. Podemos constatar que a vianda é utilizada nos mais altos patamares da tradição da pintura ocidental. Segundo Deleuze:

“A vianda não é uma carne morta, ela guarda todos os sofrimentos e toma sobre si as cores da carne viva. Um tanto de cor convulsiva e de vulnerabilidade, mas também de invenção sedutora, de cor e de acrobacia.”(DELEUZE, 2007, p.12)

Podemos também relacionar a imagem do bovino da letra “T” do poema com a imagem da vaca. A vaca no dicionário de símbolos⁴⁹ representa a imagem do materno, da fertilidade e da renovação. A fertilidade que está ligada ao caráter sexual. Ou podemos também pensar na imagem do touro que é o símbolo da fecundidade. Na mitologia grega Júpiter teve relação sexual com Deméter, a deusa da fecundidade, sob a forma de um touro. Outro fator importante nessa análise é o fato de se tratar de um bovino, e os bovinos são animais que tem 4 estômagos⁵⁰ ou melhor, um estômago peculiar com quatro cavidades. Essas vísceras e entranhas representadas pelo baixo-ventre adquirem um caráter sexual. Também pensando no baixo-ventre, podemos observar o formato do desenho da letra “T” do alfabeto de bichos e sua relação com o órgão sexual feminino. Notemos também que onde o castor põe a boca pode ser associado à imagem da entrada da vagina.



⁴⁹ disp. em: <http://www.ahau.org/psicanalise-dicionario-de-simbolos-sonhos/>

⁵⁰ disp. em: <http://mundoestranho.abril.com.br/materia/e-verdade-que-vacas-tem-quatro-estomagos>

Fig. 10

Na parede em frente à carcaça (ver fig. 9, p.73) do boi vemos uma frase com letras manuscritas como se molhadas no sangue da carcaça que escorre no chão. Essa cena acontece dentro de um cômodo de chão de terra batida e com paredes desgastadas e sujas. Do lado de fora do barraco vemos a figura de Adão e Eva no momento da sedução do pecado. Eva aparece com uma expressão bem sedutora ao lado da cobra, que representa a figura do diabo, oferecendo uma maçã para Adão. Esse olha para o outro lado e tem um semblante de se deixar seduzir, porém não parece gozar de prazeres com esse ato. A imagem de Adão e Eva é uma pintura de Lucas Cranach, “o Velho” (1472-1553), que estudou com Mathias Grünewald, um dos pintores germânicos precursores do Expressionismo.

Essas apropriações fazem um diálogo direto com os procedimentos de Sebastião Nunes que usa imagens dos mais diversos meios. Também a utilização da pintura de Cranach faz uma referência à tradição da pintura alemã, utilizada nessa pesquisa. Certamente essa cabeça de boi sem o couro, descartada de uma taxidermia, será posteriormente utilizada também como modelo de uma pintura. Busquei nessa imagem a vulnerabilidade e a sedução das cores da carne viva como em Francis Bacon e Chain Soutine.



Fig. 11

2.2.4-TERCEIRA TRADUÇÃO CANÇÃO DESAJEITADA-VÍDEO ANIMAÇÃO

Na terceira tradução desse poema usamos o suporte digital: o vídeo e o computador.

Para produzir a animação utilizamos imagens em movimento apropriadas de um filme de Cláudio Assis, *O Baixio das Bestas*. O filme em questão é representação da vida grotesca. Seus personagens são o retrato da escória humana, o viver no limite, a vida à margem. O grotesco apresentado no filme de Assis emparelha-se com o grotesco apresentado por Nunes na poesia “canção desajeitada”. Esses frames, ou fotogramas do filme, foram transportados para o computador e retrabalhados com a técnica de carvão sobre papel. Segue o story board da animação:

(story-board é uma sequência de quadros onde são colocadas as cenas da forma como imaginadas pelo diretor. Um planejamento para pré-visualizar um filme ou animação.)

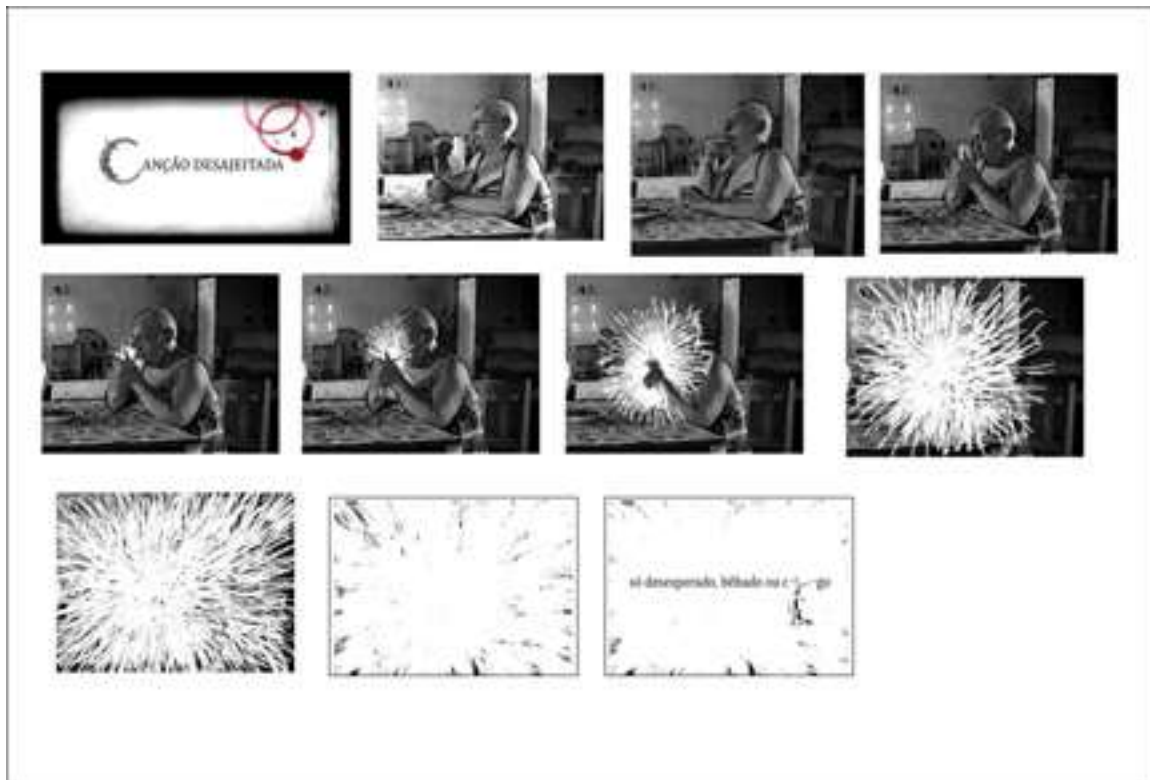


Fig. 12

O filme *O Baixo das Bestas* já nos era conhecido bem antes de começarmos este trabalho de mestrado, e muitas cenas fazem parte do nosso acervo de imagens da memória. Podemos dizer que o trabalho do artista começa bem antes que ele coloque a mão na massa. Deleuze afirma que:

“é um erro dizer que o pintor está diante de uma superfície branca. A crença figurativa advém desse engano: de fato se o pintor estivesse diante de uma superfície branca ela poderia reproduzir um objeto exterior que funcionasse como modelo. Mas não é assim. O pintor tem muita coisa na cabeça, ou a sua volta, ou no atelier. Portanto tudo que há na sua cabeça ou a sua volta já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece a trabalhar.”(DELEUZE,2007, p.45)

De fato, ao começar um trabalho de criação plástica, seja um quadro, um desenho, uma gravura ou uma animação, o artista recorre à sua bagagem imagética. É muito importante para um artista a construção de um arquivo permanente de imagens. A constituição de arquivos é muito praticada na arte contemporânea a exemplo do pintor alemão neo expressionista Gerard Richter⁵¹ como nos explica Sandra Rey ao falar de Richter e seu Atlas:

“que acumulou, durante anos, imagens que funcionam como fontes potenciais para suas pinturas. Ele reúne essas imagens em uma certa ordem, em painéis. Essa coleção nomeada “Atlas”, é um grande depósito de imagens à disposição dos projetos do artista. Ele contém, em sua maioria, instantâneos de amator, assim como reproduções de jornais, e de revistas populares. São acrescentados a essas categorias um grande número de retratos pornográficos e de fotos de figuras históricas e de acontecimentos célebres, como os sobreviventes dos campos de concentração de Hitler, entre outros.” (REY, 2010)

Como no Atlas de Richter, o Atlas deste projeto não segue nenhuma lógica nem nenhuma ordem pré-concebida. São fragmentos do mundo colecionados como resquícios que contém uma potencialidade de um dia servir à criação de um trabalho. São referências guardadas em um arquivo de imagens que vivem em estado de latência. A qualquer momento podem ser convocadas e ressignificadas.

Há pouco tempo o Atlas foi expandido para imagens em movimento. Comecei a colecionar vídeos diversos, desde filmes nacionais, vídeos de amadores encontrados no You Tube e filmes que eu mesmo faço sem intenção de uma boa imagem, apenas como referência para um possível trabalho.

Nessa tradução para o suporte de vídeo, podemos ver no *story board* (fig. 12, p.76) uma tela de abertura em que aparece o título do poema “Canção desajeitada”. Como no poema de Nunes, usei a

⁵¹ Disp. em: <<http://www.gerhard-richter.com/art/atlas/atlas>>. Acesso em: 01 maio de 2013

mesma letra “C” do alfabeto ornamental com a mesma fonte usada pelo poeta ao compor seu poema. Imediatamente veio a lembrança dessa cena do filme onde essa mulher, velha, pelancuda, com varizes nas pernas, senta-se em uma mesa na zona boêmia, em um lugar inóspito no interior do Brasil. Tira um cigarro do seio, que provavelmente “tem tanta pelanca”, olha para o nada com um olhar vago e esperançoso e acende o cigarro. A luz que emana da chama do isqueiro vai crescendo e toma toda a tela como se cegasse o espectador. Então aparece no branco da tela a parte final do poema : “só desesperado, bêbado ou cego.” Na palavra “cego” usei a mesma letra “E” do alfabeto de pessoas (ver fig. 13) usada por Nunes em seu poema. Trabalhando com os elementos originais do poeta estabeleci uma ligação de equivalência imagética na abertura e no final do poema. (ver fig.1, p.55)

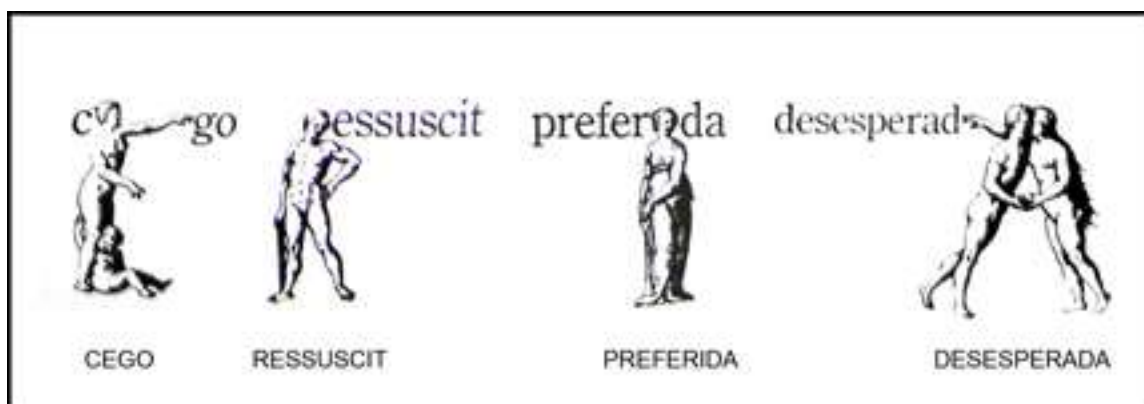


Fig.13

2.2.5-AS INFLUÊNCIAS DE DIFERENTES MEIOS NA TRADUÇÃO DE UM MESMO POEMA

Cada meio, ou suporte utilizado na tradução, determina como será o trabalho. Como disse Julio Plaza: “A comunicação permite que os fins justifiquem os meios, enquanto a arte permite que os meios justifiquem os fins.” (PLAZA, 2003, p.66) Ou seja, são os meios utilizados para produzir um trabalho artístico que definirão como ele será ao final. O artista deve dominar as técnicas para que ele possa transitar livremente por diversas linguagens, e assim optar por qual será a melhor para determinada expressão. Julio Plaza afirma que a reescrita criativa ou a:

“Tradução Intersemiótica se pauta, então, pelo uso material dos suportes, cujas qualidades e estruturas são interpretantes dos signos que absorvem, servindo como *interfaces*. Sendo assim, o operar tradutor, para nós, é mais do que a “ interpretação de signos linguísticos.” Nossa visão diz mais respeito às transmutações inter sígnicas do que exclusivamente à passagem de signos linguísticos para não linguísticos.” (PLAZA, 2003, p.67)

E sabemos também que essa transmutação de linguagens pouco tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e processa-se em um movimento de transformação. (PLAZA,2003,p.1) Em arte não podemos pensar que um movimento artístico é uma evolução do outro. Um movimento é sempre uma transformação do anterior, por isso o que vale é o conceito de transformação anulando completamente a ideia de evolução. Como no caso de uma tradução intersemiótica, onde o que acontece é uma transmutação de um meio para outro sem a preocupação com a fidelidade ao original.

Outro ponto de vista na produção sígnica, que visa a sua materialidade, é a distinção entre o autográfico e o alográfico. (PLAZA,2003,p.50-51) Os caracteres de uma produção de caráter autográfico são aqueles em que o artista pode se expressar com traços pessoais, ou seja: autográfico vem de auto = próprio, por si próprio. Os caracteres autográficos tendem a produzir os traços da pessoa que produz a obra. Como por exemplo a pintura, que contém o traço do autor, desde o esboço até a sua finalização.

Já as artes alográficas, que vem de alo = outro, diferente, produzem seus objetos dentro de sistemas de notação. Ou seja, as artes alográficas dependem de uma equipe para serem produzidas, por isso o sistema de notação serve como guia para a sua realização. Como é o caso de um filme, onde existe um roteiro e um story board para que o restante da equipe possa seguir a mesma ideia. Ou como a música, literatura, arquitetura entre outras artes. No caso da música, o autor pode criar uma melodia e anotá-la em sua partitura. Porém ele dependerá de uma equipe de músicos para realizá-la. Esses músicos devem seguir fielmente a partitura, pois caso contrário a obra não se instauraria. Segundo Plaza “o artista autográfico está menos limitado do que o alográfico ao inscrever e “expressar” sua diferença com traços pessoais.” (PLAZA, 2003, p.51)

Para a primeira tradução do poema “Canção Desajeitada” , em pintura, usei o suporte de tinta óleo sobre tela. Esse suporte permitiu-me, através do meu gesto, imprimir caracteres pessoais na obra. Conforme vimos, a pintura possui características típicas do meio artesanal, já que o produto é uma peça única, sem igual, autêntica. Na pintura o artista trabalha diretamente na materialidade da obra, corporificando sua imaginação. Ou seja, essa obra, resultante da tradução, contém

características autográficas e essas características operam pela polissemia e pela ambiguidade de seus códigos. A textura da tinta e as pinceladas brucas e grosseiras fazem uma analogia direta com a linguagem e atmosfera usadas pelo poeta. As cores empregadas, vivas e fortes, oferecem um sentido de peso transferindo ao leitor/observador um certo imaginário trabalhado pelo poeta.

A segunda tradução, em montagem fotográfica, aconteceu concomitantemente com a primeira, em pintura, como pode-se observar na página do caderno de esboços (ver pag. 66, fig. 4). Servindo do arquivo pessoal de imagens, o Atlas, dessa vez recorremos a uma montagem fotográfica feita no computador no software Photoshop. Nota-se que, apesar de desaparecerem todos os códigos do poema, essa tradução mantém uma relação de equivalência muito forte com o original. Há uma predominância de caracteres alográficos nessa tradução, visto que são imagens e suportes já prontos: são imagens fotográficas trabalhadas em um programa de computador com recursos de fábrica, já pré definidos. Apesar de todo o tratamento de imagens, reconfiguração de cores e reenquadramento das fotos, esse tipo de tradução não permite enxergar a individualidade do artista. O que está em questão nesse tipo de tradução é a reprodutibilidade técnica. Não se trata de uma peça única. Segundo Walter Benjamin, a obra de arte concebida em meio fotográfico perde sua aura, ou seja, perde seu caráter de unicidade, de culto. A fotografia tem um grande poder de exposição devido às suas características de reprodutibilidade técnica. Ela pode ser exposta em vários lugares ao mesmo tempo.

Hoje não estamos falando de fotografia analógica, com o uso da película de filme. Estamos utilizando a fotografia digital, que hoje não tem um suporte definido. Além das formas tradicionais de exposição e suporte, como a impressão fotográfica em papel, a fotografia digital é um arquivo de códigos binários, e tanto pode ser exibida numa tela de computador como impressa em papel, ou projetada em uma parede de uma galeria ou outro suporte qualquer. Porém, os conceitos de Benjamin continuam válidos e isso pode ser um ponto característico para esse tipo de tradução, pois ao quebrar o valor único da obra, o valor de obra autêntica, quebramos sua aura e seu valor de culto. E, segundo Benjamin, “à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso cultural, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas.” (BENJAMIN, 2012, p.187).

Nota-se também que essa montagem fotográfica é um objeto híbrido, dotado de linguagem visual e verbal (ver fig.9, p.73). Como no poema original de Nunes, “Canção desajeitada”, que contém as linguagens visual e verbal, formando assim uma tensão entre imagem e texto. Devemos considerar também o caráter utilitário do texto. O texto em si pode ser visto como uma arte que

opera sobre códigos alográficos (códigos verbais tradicionais) mas, ao mesmo tempo, ao transcrever o poema, foram registrados caracteres autográficos na obra. Mesmo utilizando uma fonte já pronta do computador essa fonte foi trabalhada, disposta em perspectiva, com ferramentas de distorção e colorização para representar a textura e a transparência de sangue. Apesar do meio digital, as intervenções operadas no computador dependem da criatividade do artista. Assim torna-se um suporte híbrido, uma vez que este partilha características dos suportes artesanais e características dos suportes mecânicos industriais.

A terceira tradução é em meio eletrônico: uma vídeo animação. Essa vídeo animação foi concebida em uma construção coletiva e *à priori* tem características totalmente alográficas: a obra foi gerada pelo artista em uma interface digital com mediação de leis numéricas, outro profissional, um editor de imagens, usou um programa de edição chamado After Effects manipulando as imagens concebidas pelo artista e as editou com base em um story board que serviu de guia para essa montagem. Novamente utilizamos o sistema de notação mencionado por Plaza.

A linguagem verbal do início do vídeo e do final (fig.12, p.76) também tem características alográficas visto que se trata de códigos verbais convencionais com uma equivalência direta, fazendo com que o leitor compreenda os legísimos⁵³ do poema original.

Porém a técnica utilizada nessa tradução foi a técnica de rotoscopia, onde o filme serve como base para o desenho das cenas. Estes desenhos, feitos no *Photoshop* e retrabalhados usando a técnica de carvão sobre papel, também dão uma característica autográfica à tradução visto que não foi usado um filtro já pré configurado do *Photoshop* e sim desenhos originais produzidos na mesa digitalizadora *Wacom*. Isso permitiu imprimir uma gestualidade bem pessoal e original ao trabalho. Além disso, para fazer a tradução em vídeo animação, desde o começo foram registrados caracteres autográficos do processo. Foi utilizado um caderno de esboços e construído um diário de ideias.

Podemos notar nas traduções deste poema que uma mesma tradução pode conter características autográficas e alográficas com determinadas proporções. Compreendemos assim, que tais características não são excludentes entre si.

⁵³ ver nota 9, p.25

2.3. POEMA 2 – AMOR RAREFEITO

Amor rarefeito é uma declaração de amor. Declaração esta ao jeito de Sebastião Nunes: pesada. O poeta em momento algum pretende ser romântico, porém o é à sua maneira. O poema “*Amor rarefeito*” é mais uma daquelas urdiduras do poeta em que o texto, as imagens, o branco da página e a ideia fazem parte de um todo: a composição. Sebastião Nunes vem da tradição mallarmeneana quando incorpora em sua poesia-objeto elementos verbais e visuais e esses elementos têm entre si uma cumplicidade e uma unidade indissolúvel. “*Amor rarefeito*” se articula nas tensões entre a palavra e a imagem.



Fig.14

Começaremos a análise do poema pelo título, com uma letra “A” capitular no estilo gótico⁵⁴. Sebastião Nunes nesse momento apropria-se de um código da tradição gótica, ou seja, a fonte criada repleta de curvas remete ao estilo gótico flamejante:

“A escultura do gótico flamejante vai se caracterizar também pela curva e contra curva, o que produzirá linhas sinuosas semelhantes à labaredas. E a curva vem ajudar na representação do real, que para o Nominalismo é o corpo, ou seja, o indivíduo singular. A curva vai proporcionar a representação fiel dos movimentos dos corpos e rostos. O gosto pela curva faz com que os escultores procurem colocar grandes cabelos e barbas com caracóis, as vestes, para que possuam curva e contra curva, são apresentadas como se estivessem sendo agitadas por ventos impetuosos.”⁵⁵

O uso desses elementos adiciona assim, potência à palavra amor, mesmo que em seguida venha a palavra *rarefeito*, ou seja, é um amor, porém difícil, raro, um amor escasso. Pouco amor.

Outro elemento visual bem marcante na página é a segunda letra capitular e primeira letra do poema *Amor rarefeito*: “P” de prefiro. Mais uma vez Nunes faz uso dos elementos pertencentes a outro contexto histórico como o visual das iluminuras ou miniaturas, que eram frequentemente aplicadas às letras capitulares no início dos capítulos dos códices de pergaminhos medievais. Os códices (ou codex da palavra em latim, que significa "livro", "bloco de madeira") eram os manuscritos gravados em madeira, em geral do período da Era Antiga tardia até a Idade Média. O códice é um avanço do rolo de pergaminho, e gradativamente substituiu este último como suporte da escrita. O códice, por sua vez, foi substituído pelo livro impresso. Especificamente essa letra “P” tem como créditos “gerais” ao final do livro “Alfabeto de bichos: JOSEPH BALTHAZAR SILVESTRE, Paris, 1843”.

Notemos que as referências de Nunes estão sempre criando um trânsito ininterrupto entre a tradição⁵⁶ e a vanguarda⁵⁷. O desenho da letra é um peixe mordendo uma lontra e essa lontra

⁵⁴ Ver fig. 2 página 45.

⁵⁵ Disponível em: <http://www.tradicaoemfococomroma.com/2011/11/arquitetura-gotica-em-compasso-com.html>

⁵⁶ “A palavra tradição vem do latim: *traditio*. O verbo é *tradire*, e significa precipuamente entregar, designa o ato de passar algo para outra pessoa, ou de passar de uma geração a outra geração. Em segundo lugar, os dicionaristas referem a relação do verbo *tradire* com o conhecimento oral e escrito. Isso quer dizer que, através da tradição, algo é dito e o dito é entregue de geração a geração.” (BORNHEIM, 1997: p.18)

⁵⁷ Vanguarda (deriva do francês *avant-garde*, pela f. ant. *avanguardia*. s.f.1. Exército. Extremidade dianteira de unidade ou subunidade em campanha. 2. Frente, testa, dianteira. [Antônimo, nessas acepç.: *retaguarda*.] 3. A parcela mais consciente e combativa, ou de ideias mais avançadas, de qualquer grupo social. 4. P. ext. Grupo de indivíduos que por seus conhecimentos ou por uma tendência natural, exerce papel de precursor ou pioneiro em determinado movimento

mordendo o rabo do peixe num movimento circular e infinito. O macho e a fêmea. Temos aí uma imagem zoofágica, onde um devora o outro num movimento simbolicamente sexual. Uma violência caracterizada pelo ato sexual, caracterizada pelo devorar, pela degustação do ser amado e pela violação dos corpos.

“O que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros, uma violação que confina com a morte, que confina com o assassinio? [...] o parceiro feminino do erotismo aparecia como a vítima, o masculino como o sacrificador, um e outro, durante a consumação, se perdendo na continuidade estabelecida por um ato inicial de destruição.” (BATAILLE, 1987 p.14).

Podemos pensar que esta imagem do masculino e do feminino se devorando mutuamente, num cíclico movimento de alternância de vítima e sacrificador, pode nos sugerir a atmosfera do poema no qual Nunes nos transporta para um cenário de prostituição e luxúria.

*Prefiro a zona, meu amor, às mesas
da classe módica babacal e lesma.*

Nos primeiros versos, vemos o eu-lírico falando ao ser amado sobre as suas preferências sexuais. Prefiro o prostíbulo, lugar onde trabalham as prostitutas de baixo nível, lugar de riscos dos mais variados, riscos de vida. A voz, ao declamar: *prefiro a zona, meu amor*, se coloca como um romântico ao exaltar “o marginal, o exilado, o super-homem, a autenticidade existencialista, a certeza de que nada existe no mundo que possa amparar você e que você é responsável por tudo que é ou possa ser e fazer.” (BALZAC, 2003; p.73) Uma voz que declara ao ser amado que prefere uma vida de riscos, perigos. Como no Romantismo onde podemos reconhecer “a inexprimível delícia de brincar com a própria alma; ou de esquecê-la totalmente; energia vital mas também auto-aniquilamento, suicídio, dandismo, exibicionismo, excentricidade, tédio, a morte na alma, o sursis, visões diabólicas, visões divinas[...]” (BALZAC, 2003; p.73) Porém, em seguida, Nunes profere duramente suas palavras contra a classe média (aqui transformada em classe “módica”: pouca, insignificante) babacal e lesma, soltando sua gosma por onde passa, alheia a sociedade onde vive. Segundo Fabrício Marques, “A crítica principal do autor é dirigida aos jogos de poder, à classe

cultural, artístico, científico, etc.: *A vanguarda intelectual brasileira tomou parte da Semana de Arte Moderna de 1922.* (FERREIRA, 2004: p.2035)

média condenada à ilusão do consumismo.” (MARQUES, 2008; p.29) Por isso podemos sentir certo rancor e um certo menosprezo na expressão “módica, babacal e lesma” usada para definir a classe média. É o próprio Nunes que nos fala:

“Indivíduos de Classe Média, seres que não pensam por si mesmos, mas apenas reagem aos estímulos externos, especialmente da televisão. E entre os poucos que pensam que escaparam da rede, a maioria cai na teia dos grandes jornais e revistas, uma teia mais sofisticada, nem por isso menos massificante.” (MARQUES, 2008; p.15)

Bélicas cicatrizes navalhais no seio.

Lídimas bucetas ocultando tangos.

Ao adentrar o submundo, o *underground*, certos clichês vem sempre à tona. O símbolo da malandragem sempre foi a navalha. Instrumento de lutas daqueles que viviam pelos cantos escuros da noite. As cicatrizes podem representar as memórias, histórias vividas que nunca podem ser apagadas ou esquecidas. “Bélicas cicatrizes”: herança das cenas de duelos e acertos de contas. Ao ler estes versos caminhamos por um cenário trágico e tenso. De uma atmosfera pesada e vingativa. É isso que o eu-poético⁵⁸ prefere.

“Lídimas bucetas ocultando tangos”: as aliteraões musicais das letras “S” ao fim das palavras lídimas, bucetas, tangos conduz a um ritmo dramático, compondo com as assonâncias da letra “O” de “ocultando tangos” uma verdadeira partitura sonora de um trágico tango. Podemos notar também no verso anterior, “Bélicas cicatrizes navalhais no seio” a aliteração provocada pelo som da letra “S” ao fim das palavras como o zunir de uma lâmina baixando em direção ao colo do peito de um desafeto. Sebastião Nunes, ao mesmo tempo em que incorpora elementos líricos, como “bélicas e lídimas”, vai ao grotesco, ao fundo do poço beber o que lhe resta de amor.

⁵⁸ O Eu-lírico é quando o poeta expressa sentimentos que não sentiu necessariamente, ou sentiu com uma outra intensidade da realidade, tratando-se então de não ser seu “eu” real, mas de um “eu” poético, ou lírico. A palavra lírico origina-se de um instrumento musical antigo chamado lira. Este instrumento foi muito utilizado pelos gregos a partir do século XII a.C. Chamava-se lírica toda canção que era executada ao som da lira, inclusive as expressões poéticas [...] O Eu-lírico é um recurso que possibilita a infinidade criativa dos sentimentos poéticos. Não limita as palavras em apenas um corpo, uma mente, um coração. Consegue pluralizar os sentidos. Assim podemos ser o que quisermos: uma pedra, um animal, uma árvore, outras pessoas. Explorar e incorporar sentimentos dos mais diversos como um ator faz com suas personagens.

Disponível em: http://www.sitedoescritor.com.br/sitedoescritor_professor_virtual_perguntas_00119.html

Podemos identificar o uso de palavras grosseiras e de baixo calão como uma forma transgressiva de expressão, ou seja, a abordagem sexual e o clima erótico sendo usados para confrontar o *modus vivendi* e o bom-mocismo. Confronto explicitado principalmente pelas produções marginais ao abordarem sexo, violência e a vida daqueles que fazem parte de uma minoria sem perspectiva nos grandes centros urbanos. Sabemos que tais aspectos são uma realidade da vida humana. Portanto, tais estéticas e temáticas não podem ser entendidas também como de menor importância. Nas palavras de Afrânio Coutinho, “o erotismo e a pornografia presentes em determinadas obras não são invenção do autor, pertencem à vida que o cerca e a todos nós”. (COUTINHO, 1979, p. 77)

É o que Bataille expõe quando diz que “o erotismo dos corpos tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro” (BATAILLE, 1987, p.18). Talvez esse fato já revelasse um pouco da dificuldade de abordar um tema que de um modo ou outro causa certo incômodo a muitos leitores.

O longo lero do noivo em lua cheia

Mais uma vez Nunes vem nos encantar com suas assonâncias produzidas a partir da letra “O” presente nas primeiras palavras desse verso. Entretanto tais sons vêm seguidos de um elemento lírico e romântico: a lua cheia. Poetas, compositores, escritores já nos brindaram com inúmeras composições falando da lua e de seus efeitos sobre corações apaixonados. No caso desse verso, o longo lero, a insistência, o lero-lero das promessas de mundos e fundos. Total esforço a fim de persuadir a noiva em troca de um consentimento sexual. O noivo, símbolo do aproveitador. Aquele que noiva para conseguir copular com a noiva antes do casamento. O noivo romântico, aquele que decide “não negociar com o que se opuser à sua busca; desinteresse pela felicidade: o anseio é por outra coisa; indiferença diante dos padrões formadores da sociedade e dos códigos todos.” (BALZAC, 2003; p.72). O noivo em lua cheia remete-nos ao uivo em lua cheia quando o lobo/noivo sai para caçar e no clarão da lua consegue enxergar melhor a sua presa e uiva assustadoramente das sombras a fim de enebriar seu objeto de desejo. Mas esta noite ele está na zona e seu uivo é o de prazer. Do gosto da carne de uma escolha bem sucedida.

A luz vermelha. Os pezes. As mães.

Neste verso podemos notar o uso de uma linguagem fragmentada, como se cada elemento aparecesse em close e em flashes. Esse tipo de linguagem talvez tenha sido apropriada da linguagem cinematográfica. Nunes opera com esses conceitos, provavelmente, devido à sua grande experiência na publicidade. Ao trabalhar em agências de propaganda, Sebastião Nunes produziu inúmeros VTs (vídeo tapes) para comerciais de televisão. Aliás, um dos seus livros - *Somos todos assassinos* traz poesias e textos apropriados de comerciais para jornais e revistas, e *story boards* de comerciais de tv, transformados em ácidas críticas ao trabalho publicitário. Trabalho que Sebastião Nunes exerceu durante 30 anos de sua vida.

Outra apropriação feita por Nunes neste verso vem da linguagem simples do pessoal da roça, das pessoas analfabetas, ou usuárias apenas da linguagem oral. Pessoas que usam pezes para o plural de pé e mãos para plural de mão. Podemos perceber que esse tipo de apropriação é algo que aponta para um procedimento sociolinguístico, afinal, Sebastião Nunes é um homem que nasceu no interior de Minas Gerais e apesar de ter morado em grandes capitais do Brasil, hoje mora em um sítio em Sabará. Podemos concluir que Nunes usa esses recursos linguísticos com propriedade. Neste verso podemos pensar também que quando o poeta diz “As mães” faz referência às mães solteiras que vivem nos prostíbulos, e a seus filhos frutos de um descuido e que são obrigados a viverem sob o estigma de um xingamento muito comum em nossa sociedade.

Assim, podemos perceber o uso do trinômio básico da arte observado por Marçal Aquino⁵⁹ em uma entrevista: “Toda literatura, dizia o velho Faulkner [escritor norte-americano, que viveu entre 1897 e 1962, autor de *O Som e a Fúria* (1929)], provém do trinômio “observação, imaginação, experiência”. Podemos identificar no trabalho de Sebastião Nunes a parte observada por ele nas conversas com as pessoas da sua cidade, seu pai, as pessoas nas vendas. A parte imaginada, quando Nunes constrói sua ficção, e a parte da experiência, muito evidente em seu trabalho influenciado pela publicidade e pelo design gráfico.

⁵⁹ Disponível em:

http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=440&Artigo_ID=6663&IDCategoria=7703&reftype=2

Em momento algum o poeta apresenta-se piegas ou falso. Ao contrário, como afirma Fabrício Marques⁶⁰ “a poesia de Sebastião Nunes é uma poesia em que a técnica é uma questão política, e uma das dimensões fundamentais onde está em jogo a transformação do mundo pelo próprio homem.”

Velhos sonhos de bebida e morte.

Neste verso Nunes se mostra ultra- romântico⁶¹. Mais uma vez podemos ouvir aquele tango ao fundo. A tragédia é iminente. Podemos sentir a atmosfera romântica em *velhos sonhos de bebida e morte*. Uma das características do Romantismo foi a super valorização da liberdade criativa, e esse anseio de liberdade gerava uma insatisfação e um desejo de reformas sociais e políticas que trouxessem mais igualdade.

“Outra característica do Romantismo é a recusa da realidade, também conhecida como escapismo, através do refúgio nos sonhos, nas utopias, no abuso de álcool e drogas e no suicídio.” (TUFANO, 1986: p.47) O ambiente revela uma atmosfera pesada, onde quem se aventura sabe os riscos que corre. Talvez um sentimento masoquista de autoflagelo ao adentrar em um local onde a qualquer momento tudo pode dar errado.

A catástrofe amorosa está talvez mais próxima daquilo que se chamou no âmbito psicótico, de uma situação extrema, que é “uma situação vivida pelo sujeito como tendo irremediavelmente que destruí-lo”. (BARTHES,1994:34)

Uma conexão muito interessante com esse verso - *velhos sonhos de bebida e morte*, é um pequeno texto que se encontra acoplado à letra capitular “P” do início do poema. Mais uma perigrafia: “P, de preferência. “Ex: Quanto ao uísque, nunca me interessou. É um álcool que não compreendo. LUIZ BUÑUEL.” Esta frase foi atribuída ao cineasta espanhol Luiz Buñuel. Não

⁶⁰ Disponível em: http://www.revistazunai.com/ensaios/fabricio_marques_sebastiao_nunes.htm

⁶¹ “A expressão plena dos sentimentos pessoais e das paixões atingiu seu ponto mais alto com os poetas da segunda geração romântica, que escreveram principalmente nas décadas de 1840 e 1850. Influenciados pelos românticos europeus, sobretudo Byron e Musset, esses poetas representam o Ultra-Romantismo (também chamado de “Mal-do-Século”), cuja poesia é extremamente egocêntrica e sentimental, exprimindo um pessimismo doentio, uma descrença generalizada, um tédio pela vida e uma obsessão pela morte que impregna tudo de tristeza e desilusão.” (TUFANO,1986: p.52)

sabemos se é verdadeira ou não mas sabemos da relação intensa de Buñuel com o cigarro e com o álcool. Em seu livro de memórias, “Meu último suspiro”, Buñuel declara seu amor pelos bares, e fala da impossibilidade de beber sem fumar:

“Impossível beber sem fumar. No que me toca, comecei aos dezesseis anos e nunca parei. (...) O tabaco, que se casa admiravelmente com o álcool (se o álcool é a rainha, o tabaco é o rei), é um solícito companheiro de todos os acontecimentos de uma vida. (...) o café supõe a conversa, o vaivém, a amizade, vez ou outra, mulheres. O bar, ao contrário, é um exercício de solidão. Tem que ser, acima de tudo, calmo, bem escuro, bem confortável. Toda música, ainda que distante, deve ser severamente proibida (ao contrário do costume infame que se espalha hoje pelo mundo). Uma dúzia de mesas no máximo, se possível com fregueses pouco comunicativos.” (BUÑUEL, 2009, p.67)

Muito interessante é a conexão deste fragmento do livro de Buñuel com o verso do poema: *Velhos sonhos de bebida e morte*. No texto Buñuel fala da impossibilidade de beber sem fumar, e fala também do tipo de bar ideal para ele. No paratexto de Nunes atribuído à Buñuel (P de preferência...), o cineasta surrealista também menciona o álcool ao falar do uísque. Portanto podemos imaginar uma atmosfera de álcool e cigarros. São indícios bem evidentes nesta poesia de Nunes: a atmosfera calcada no Romantismo ao falar de sonhos, bebida e morte e o Surrealismo ao inserir a figura de Luiz Buñuel à cena.

Tapas pelas madrugadas. Tiros?
Giletes escondidas. Facas de cozinha

Neste verso do poema *Amor Rarefeito*, numa decupagem de imagens violentas como fotogramas ou como uma sequência de quadrinhos de uma história, as cenas são lançadas diante dos nossos olhos. A linguagem, nestes versos, lembra a linguagem cinematográfica quando o poeta se vale de cortes, closes e uma narrativa sequencial das cenas propostas no poema. Um drama, em que a ação somada à tensão sugere morte e destruição, misturadas em profusões vermelho sangue. Tragédia.

Temos aqui um conjunto de ações e instrumentos representativos da mais pura violência: tapas, tiros, facas e giletes. Podemos observar também a existência de imagens clichês⁶² da zona boêmia

⁶² “Em primeiro lugar estão os dados figurativos. A figuração existe, é um fato, ela é mesmo anterior à pintura. Estamos cercados de fotos que são ilustrações, de diários que são narrativas, de imagens-cinema, imagens-tevé. Existem os clichês psíquicos assim como os físicos, percepções já feitas, lembranças, fantasmas. Existe aí uma experiência muito

como uso de lâminas de barbeador também conhecidas como giletes pelas prostitutas e travestis. Na verdade Gillete é o nome da marca da lâmina. Existe certo imaginário popular no qual certas pessoas no baixo meretrício portavam essas giletes escondidas no corpo, prontas para serem usadas contra qualquer desafeto.

Michês ridículos. Camas de trapos.
O rolo vagabundo de papel higiênico.
E aquela mulher desesperada ao lado

Nesse primeiro verso Nunes acrescenta um personagem peculiar. Introduz a figura do michê. A prostituição masculina presente no seu universo. Esses rapazes são chamados de michês⁶³, representam o estereótipo do macho e, apesar de atenderem principalmente homossexuais masculinos, não gostam de ser incluídos no grupo dos gays. Declaram que vendem atividade: a maioria jura que não desempenha nunca papel passivo na relação sexual com os fregueses. Virilidade afinal é o produto que oferecem. No universo da zona, da boemia, no universo do *underground* sexual, prevalece o vale tudo. Não importa ser homo ou hetero, o que importa é a transgressão.

O Professor e antropólogo norte-americano Richard Parker desenvolveu um conjunto de pesquisas sobre a sexualidade brasileira e afirma que “transgredir ideias pré-fixadas sobre a sexualidade é uma prática erótica bastante verificada aqui, não só via prostituição.” Segundo o antropólogo “o Brasil é o país da sedução.”⁶⁴

“ existe a variação de posturas passivas e ativas nesses encontros. O protótipo do michê machãozinho e do cliente bicha velha nem sempre é verdadeiro. Num estudo etnográfico, percebe-se que estas posições são negociáveis. Aqueles que não assumem posturas passivas publicamente, podem se desviar dessa ideia entre quatro paredes, acredita.”

“Aqui no Brasil, classifica-se de homossexual só o que faz papel passivo e cria-se espaço para o bissexual, assim como para o homem casado que tem amantes. Ninguém precisa saber que o homem casado vai para a cama com uma prostituta, um prostituto ou um travesti: escondido, ele age para fugir às consequências sociais e psicológicas de seu comportamento.”⁶⁵

importante para o pintor: toda uma categoria de coisas que podemos chamar de “clichês” já ocupa a tela antes do começo. É dramático.” (DELEUZE, 2007: p.45)

⁶³ Revista Cadernos do Terceiro Mundo. n. 145. Editora Terceiro Mundo, Rio de Janeiro, 1991.

⁶⁴ Revista Cadernos do Terceiro Mundo. n. 145. Editora Terceiro Mundo, Rio de Janeiro, 1991.

⁶⁵ Revista Cadernos do Terceiro Mundo. n. 145. Editora Terceiro Mundo, Rio de Janeiro, 1991.

Entre quatro paredes, a preços módicos, as fantasias podem ser compradas sem nenhuma preocupação moral ou social. “Geralmente os michês ou prostitutas são mais pobres e mais negros do que os seus clientes”⁶⁶. Nota-se que os michês, o rolo de papel higiênico vagabundo, as camas de trapos e aquela mulher desesperada, fundem-se mimeticamente num mesmo corpus.

2.3.1. AMOR RAREFEITO – TRADUÇÃO

Para iniciar o processo tradutológico desta poesia “Amor rarefeito” usamos a mesma metodologia da poesia anterior “Canção Desajeitada”, ou seja, uma imersão na leitura da poesia, anotações no caderno de esboços e utilização do Atlas de imagens documento.



fig.15

⁶⁶ Revista Cadernos do Terceiro Mundo. n. 145. Editora Terceiro Mundo, Rio de Janeiro, 1991.

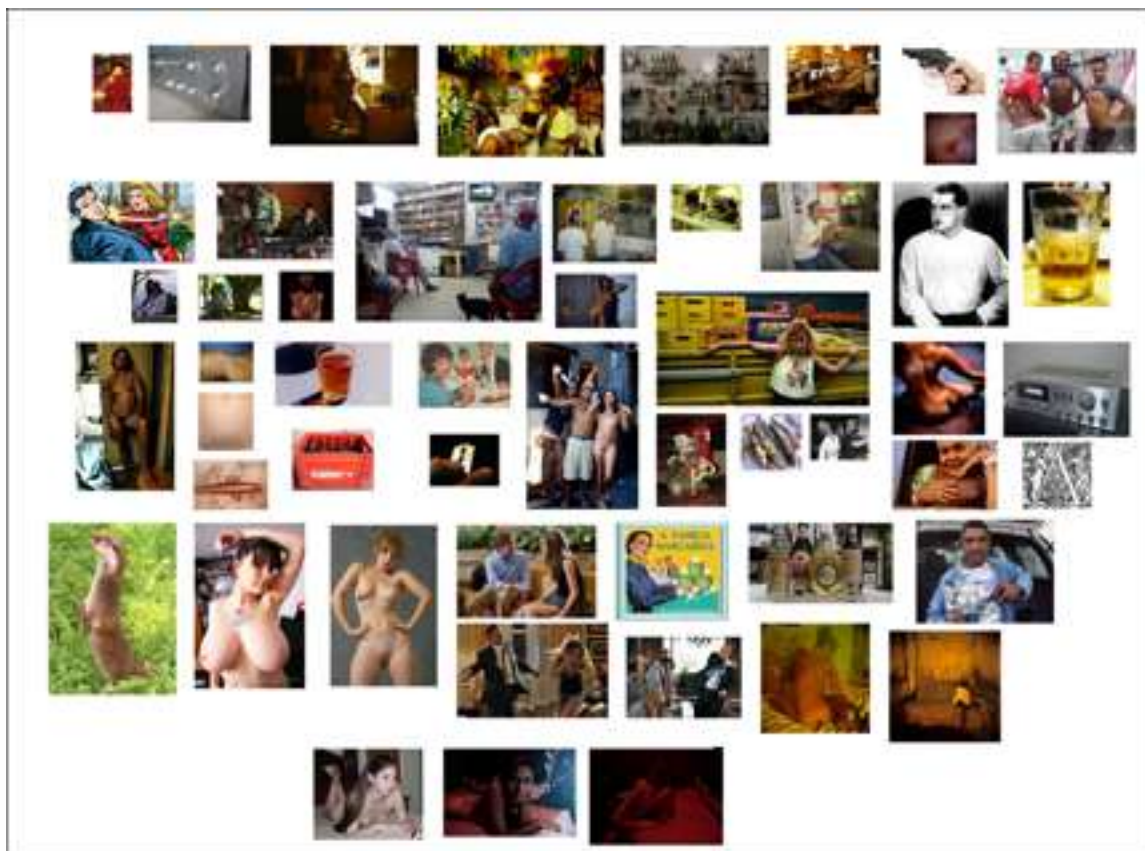


fig.16

Ao esboçar as imagens o poema sugeriu-nos uma ideia de continuidade. Diferentemente do poema anterior, decidimos traduzir esse poema não como um todo, mas em formato sequencial. Na tradução do poema “Canção desajeitada”⁶⁷ gerou-se uma pintura, uma colagem digital e uma vídeo-animação. Nesse poema, “Amor Rarefeito”, cada verso ou palavra gerou uma pintura. Ao todo foram 14 quadros e todos os 14 fazem parte de uma obra só.

Usando um meio artesanal como a pintura, podemos imprimir características bem pessoais, autográficas à obra. Isso permite, através dos gestos e marcas deixados pelo artista no decorrer do processo de produção, oferecer mais peso e ruídos à obra.

O poema “Amor Rarefeito” retrata um ambiente do baixo meretrício, onde reina uma atmosfera pesada. A pintura do expressionismo alemão possui uma tradição ao retratar esses ambientes. Notemos que ao lançar mão de correspondências de caráter estilístico (expressionismo) a tradução

⁶⁷ ver fig.1 pág. 55

caracteriza-se como simbólica⁶⁸ visto que “sem o conhecimento desses códigos, não há como ter acesso a esse objeto.” (HIRASHIMA, 2007; p.89) Ou seja, a tradução simbólica requer um conhecimento prévio do código. Porém não se trata unicamente de uma tradução simbólica. Veremos a seguir que também podemos considerar a hipótese de uma tradução icônica.

Para a tradução, partimos então para a análise de cada verso, seguindo imagens sequenciais, como em um filme ou uma história em quadrinhos.

Prefiro a zona meu amor



fig.17



fig. 18

Podemos notar o exato momento em que começam a surgir as imagens pré-tela, ou seja, as imagens que já se encontram na memória, no atelier ou em outros lugares como em um Atlas de imagens, e fazem parte da tela antes do pintor começar a pintar. O esboço da esquerda (fig.17; p.93) é o reflexo distorcido das imagens que já se encontravam na memória e foram convocados pela tradução primeira do poema. Ao lado (fig.18; p.93) vemos uma colagem digital feita a partir de várias fotos. Inclusive podemos notar que uma parte da colagem foi feita à mão (em uma mesa digitalizadora Wacom) para completar a cena.

⁶⁸ Ver pág. 14.

Esse procedimento é muito usado pelos artistas desde a época da câmara escura⁶⁹ (1540) com a diferença que os artistas modernos e contemporâneos usam as fotos como dados figurativos, ou seja, ao invés de usar o modelo vivo projetado pela câmara escura como os artistas pré-fotografia, hoje podemos projetar as fotos ou as colagens diretamente no suporte a ser usado. Portanto a concepção da obra começa na manipulação digital da imagem.

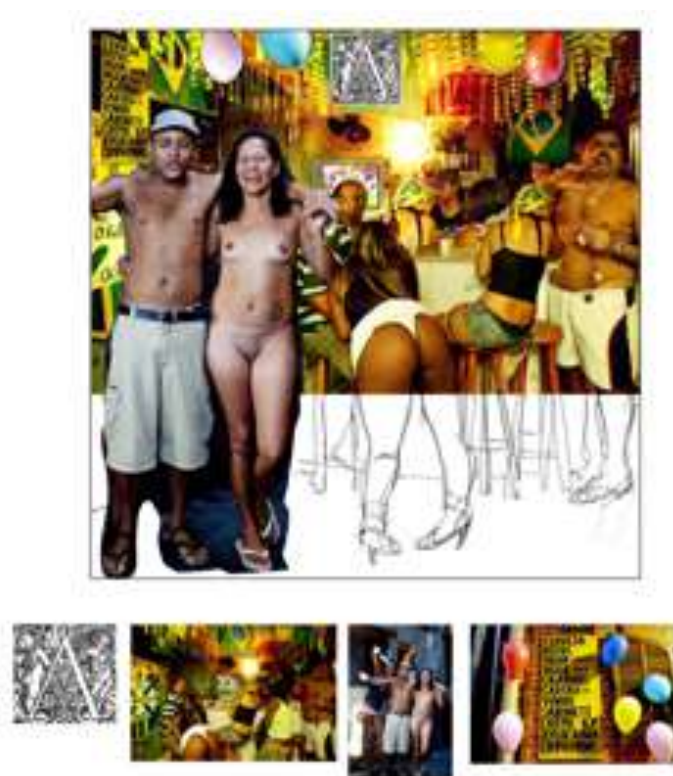


fig.19

Procuramos não atribuir nenhum valor estético especial às fotografias pois elas foram utilizadas como referências, como material a ser transformado em arte.

⁶⁹ A Câmara Escura foi a primeira grande descoberta da fotografia. É uma caixa composta por paredes opacas, que possui um orifício em um dos lados, e na parede paralela a este orifício, uma superfície fotossensível é colocada. O princípio da propagação retilínea da luz permite que os raios luminosos que atingem o objeto e passem pelo orifício da câmara sejam projetados no anteparo fotossensível na parede paralela ao orifício. Esta projeção produz uma imagem real invertida do objeto na superfície fotossensível. Quanto menor o orifício, mais nítida é a imagem formada. No século XIV, alguns artistas já utilizavam a técnica da câmara escura como auxiliar na produção de desenhos e pinturas. Em seguida, no Renascimento, Leonardo Da Vinci escreveu sobre o mecanismo de captura de imagens. Disponível em: <http://www.infoescola.com/fotografia/camara-escura/>

Por isso muitas vezes foram utilizadas fotos de publicidade, recortes de jornal, fotos de autores desconhecidos achadas a esmo na internet. Material do “Atlas”. Deleuze nos explica que:

“Muitos pintores modernos ou contemporâneos integraram a fotografia no processo criador da pintura. Eles o fizeram direta ou indiretamente, seja porque reconheciam na fotografia uma certa potência artística, seja porque pensavam mais simplesmente em poder conjurar o clichê por transformação pictural a partir da foto.”(DELEUZE, 2007: p.47)

Podemos observar na fig.19, pág.94 que abaixo da figura maior encontram-se as fotos utilizadas na colagem. As fotos foram recortadas no programa Photoshop de tratamento de imagens. Esses procedimentos produzem uma aproximação deste trabalho com o trabalho de Nunes visto que o poeta também apropria-se de elementos pré-existentes para compor seu trabalho. Como uma *assemblage* o poeta ressignifica todos esses elementos em outro discurso. É dessa mistura intersemiótica que nasce a obra de Nunes. Podemos observar na imagem abaixo a transmutação que ocorre quando partimos da colagem com fotos e chegamos à linguagem da pintura.



Fig. 20



Fig. 21

A colagem fotográfica (fig.20), a princípio, é apenas uma referência imagética para a concepção da pintura. Todos os fragmentos das fotos, ao serem transportados para o plano da ficção, deixam de ser imagens de um objeto observável e passam a ser outra coisa. Passam a ser uma imagem única onde podemos observar traços autográficos e o gesto do artista. (fig.21) Ao transmutar-se para a pintura a imagem perde o caráter testemunhal da fotografia e adquire o caráter expressivo.

“Em arte, na pintura como na música, não se trata de reproduzir ou inventar formas mas de captar as forças. É por esse viés que nenhuma arte é figurativa. A celebre fórmula de Klee “ não mais trazer o visível mas tornar visível as forças que não são visíveis”[...] A força está em relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, na forma de uma onda, para que haja sensação.” (DELEUZE,2007: p.30)

E essa força de que Deleuze fala é a força da apresentação de formas que não encontramos na vida. É como pintar um grito. Essa força se manifesta quando o pintor coloca o grito visível ou inversamente, quando podemos ouvir as cores. Kandinsky fala correntemente sobre a relação dos sons e das cores. Naturalmente sabemos da estreita relação dos sentidos. Há pessoas eminentemente superiores que podem falar de uma comida com gosto azul. Kandinsky ressalta que há cores que parecem rugosas e ferem a vista, fazendo assim uma ligação com o tato. Em outro momento Kandinsky fala do perfume das cores e também de sua sonoridade, como a semelhança entre o amarelo-vivo e as notas baixas do piano. O certo é que a cor age sobre todo o corpo humano. “A cor é a tecla. O olho o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas. Quanto ao artista é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração certa.”(KANDINSKY,2000,p.68)

Segundo Deleuze é pela deformação que podemos identificar essa força. A deformação dos corpos tanto traz abstração à figura quanto abate a verdade sobre o corpo. (DELEUZE,2007: p.31) O pintor e grande mestre Francis Bacon diria “pintar o grito ao invés do horror” pois quando estamos pintando o horror estamos figurando o horrível e sabemos que a principal tarefa da pintura é fugir da figuração, no sentido ilustrativo da palavra. E quando estamos pintando o grito, estamos capturando e retendo uma força invisível, totalmente isenta da ilustração e do relato. Esse pensamento se aproxima da poesia de Nunes quando ele escreve *Prefiro a zona meu amor* e expõe toda uma deformação de um cenário degradante e incerto. Podemos sentir a força de suas palavras ao descrever imagens tão vis como tiros, facas e tapas. Nunes, ao adotar uma linguagem fragmentada, aproxima-se de certa abstração e consegue assim, se isentar do relato.



Fig.22

Para melhor visualização da obra produzida a partir do poema “Amor Rarefeito”, aqui estão as fotos de toda a composição em exposição, na cidade de Karlsruhe na Alemanha.





Fig. 23

Podemos observar 14 telas (fig.23) que fazem parte do corpo de um só trabalho na montagem final da tradução. Trata-se de um políptico⁷⁰. As telas foram dispostas na forma de um story board. O expectador faz um percurso visual pela obra como se lesse uma história em quadrinhos. Optamos por colocar um título único na obra, ou seja, este conjunto de quadros chama-se “*Amor Rarefeito*”, o que confere mais unidade ao trabalho.

Bélicas cicatrizes navalhais no seio

Nesta parte do poema relacionamos o verso com uma fotografia de Miguel Rio Branco. A obra de Rio Branco vem há muito tempo se aproximando do meu trabalho. Coleciono suas fotos e no momento em que li esse verso veio à minha mente uma foto que guardo dele. Essa foto tem uma atmosfera e um peso que me remeteram diretamente ao trabalho de Sebastião Nunes. Porém as cicatrizes foram somadas no ato da pintura. Mais uma vez, podemos perceber o procedimento de apropriação da foto de Rio Branco dialogando com os procedimentos criativos de Nunes.

⁷⁰ Políptico é o conjunto de quatro ou mais quadros, independentes, porém subordinados ao mesmo tema.



Fig. 24 – Caderno de esboços



Fig. 25 – Miguel Rio Branco

Notemos na primeira imagem o início da tradução (fig.24), quando as imagens são suscitadas da memória e começam a ocupar o espaço pré-pictórico. Neste momento existe apenas um conjunto de dados probabilísticos. Ao lado desses esboços retirados do caderno podemos observar a foto de Miguel Rio Branco (fig.25) buscada na memória do Atlas (fig.16, p.92), no arquivo de imagens que venho colecionando. Essas referências imagéticas deram origem a uma pintura. Porém, são nas marcas acidentais do acaso que se consuma a pintura. É quando o pintor começa a se desligar do clichê da foto que o trabalho começa. Deleuze explica que “é na manipulação, ou seja, na reação das marcas manuais sobre o conjunto visual, que o acaso se torna pictórico ou se integra ao ato de pintar.”(DELEUZE,2007: p.49)



Fig.26

Podemos notar as deformações e as manipulações ocorridas durante o ato da pintura. As cicatrizes foram acrescentadas. Aliás, podemos notar várias fotografias de cicatrizes no Atlas (fig.16, p.92).

Outra referência ao trabalho de Rio Branco acontece no verso:

“ Giletes escondidas. Facas de cozinha.”



Fig.27 – Amor rarefeito



Fig.28- Miguel Rio Branco

Há muito tempo possuo esta fotografia (fig 28) de Miguel Rio Branco, que é para mim uma imagem bastante significativa e intrigante. Esta imagem possui mensagens que estão fora do nosso campo de visão. Esta faca representa o que aconteceu fora da moldura, além dos limites da fotografia. É o que Barthes fala sobre o “extra campo” o “ponto cego” da fotografia, “a tela (observou Bazin), não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que sai dela continua a viver: um “campo cego”, duplica incessantemente a visão parcial.”(BARTHES,1984,p.86)

Uma faca no chão molhado de água e sangue, uma faca desgastada de tanto ser amolada, um cabo velho de madeira. Um chão irregular rústico e desgastado. O que aconteceu nessa cena se encontra fora do nosso campo de visão. Como no verso de Nunes: “Giletes escondidas. Facas de cozinha.” A mensagem desse verso também se encontra no “extra campo” da poesia. Nunes apenas nos sugere imagens e essas são formadas na nossa mente.

“No fundo- ou no limite- para ver bem uma foto mais vale erguer a cabeça ou fechar os olhos.[...] A fotografia deve ser silenciosa (há fotos tonitruantes, não gosto delas): não se trata de uma questão de “descrição” mas de música. A subjetividade absoluta só é atingida em um estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio). A foto me toca se a retiro do seu blábláblá costumeiro”: “técnica”, “realidade”, “reportagem”, “arte”, etc.: nada dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remontar sozinho à consciência afetiva.” (BARTHES,1984, p.84/85)

Nesse poema “Amor rarefeito” Sebastião Nunes remete o tempo todo ao “extra campo” ao usar uma linguagem fragmentada e apenas sugerir a cena:

Tapas pelas madrugadas. Tiros?



Fig.29



Fig.30

A imagem acima (fig.29) traz uma equivalência imagética com o poema original de Nunes e, como no poema, ela aparece fragmentada. Podemos imaginar cenas de um filme com cortes de edição. A pintura menor (fig.30) funciona como um close-up. De quem é aquela arma? São imagens construídas no extra campo de visão. No poema apenas imaginamos ouvir o barulho dos tiros. Mesmo assim há a dúvida: *Tiros?*

“Velhos sonhos de bebida e morte”

Nesse verso, onde podemos sentir a atmosfera densa dos bares do submundo, foi feita uma fusão com a citação que aparece acoplada à letra “P” do alfabeto dos bichos que diz: “Quanto ao uísque, nunca me interessou. É um álcool que não compreendo.”- Luiz Buñuel. Utilizamos uma foto do próprio Luiz Buñuel como modelo para sentar no segundo plano do balcão, conferindo à tradução uma equivalência imagética do tipo indicial, ou seja, os signos indiciais que eram palavras foram

“transpostos” para outro meio que é uma fotografia. As palavras que estão no poema representando o nome de Luiz Buñuel foram traduzidas nesta pintura com a utilização da foto do próprio Buñuel. Nas palavras de Júlio Plaza (2003, p.92) trata-se de uma “transposição do ‘mesmo’ para outro meio”. Trata-se de uma tradução intersemiótica indicial, ou seja, essa tradução estabelece algum nível de iconicidade com seu signo primário.

A seguir podemos observar todo o processo tradutório desse verso (fig.31; p.104). Do esboço inicial no caderno de anotações até a etapa final, que foi a pintura:



Fig.31

Na primeira imagem vemos os desenhos e as anotações feitas no caderno de esboços. Podemos observar a anotação com a citação de Buñuel: “Quanto ao uísque, nunca me interessou. É um álcool que não compreendo.” e um balcão de bar com pessoas sentadas em primeiro plano. Ao fundo outras pessoas se movimentam, dançam ou namoram. Podemos também notar uma porta para a rua e um céu noturno. No balcão, em primeiro plano, vemos um prato com algumas sardinhas fritas, uma referência imagética ao peixe que morde a lontra no “alfabeto de bichos” no poema de Nunes (fig.14, pag.82). Embaixo do balcão vemos um aparelho de som que faz referência à outro verso do poema “Lídimas bucetas ocultando tangos”. Nota-se que em uma tradução intersemiótica é possível haver correspondências e similaridades entre vários sentidos como sons, movimentos, sabores, odores, sensações táteis, etc.

“ Traduzir com invenção pressupõe reinventar a forma, isto é, aumentar a informação estética. A operação tradutora deve mirar seu signo de frente e não de modo oblíquo. Fechando o círculo tradutor: se o instante da consciência sintética capta a forma, é a forma tradução que faz ver o instante.” (PLAZA,2003, p.98)

Na segunda imagem (fig.31, pag. 104) vemos a segunda etapa da tradução. Uma colagem em que foi utilizado o Atlas de imagens para compor a cena suscitada no esboço. Nota-se que as imagens utilizadas foram recortadas do seu “habitat” natural, invertidas e ressignificadas. Sabemos que essas imagens já se encontram no segundo estágio da representação, ou seja, o que antes era uma realidade transmutou-se e passou a ser outro objeto: uma foto. Considerando que essas fotos não foram produzidas por mim, que não conhece os objetos primários, estas imagens passam a ocupar o terceiro estágio da rerepresentação quando ele as utiliza e constrói uma história. A partir daí essas imagens passam a ocupar um espaço criado pelo artista, a sua ficção.

Segundo Barthes(1990, p.12) as imagens não são o real mas o seu *análogo* perfeito, ou seja, é a sua representação mais fiel, é um análogo mecânico do real, e a priori não deixa lugar ao desenvolvimento de uma segunda mensagem. Porém podemos dizer que a fotografia, como todas as artes imitativas, possui duas mensagens: uma mensagem denotada que é o seu próprio *análogo*, representa exatamente o seu signo primário, e é uma mensagem sem código, próprio da fotografia ou, como diria Barthes, uma mensagem contínua. E a outra é uma mensagem conotativa que é a

mensagem que depende do expectador e da sua bagagem para que ele (o expectador) possa fruir essa mensagem conotada.

“Em suma essas “artes” imitativas comportam duas mensagens: uma denotada que é o próprio conteúdo analógico (cena, objeto, paisagem) e uma mensagem suplementar, que é o que comumente se chama o estilo da reprodução; trata-se de um sentido segundo, cujo significante é um certo “tratamento” da imagem sob a ação do seu criador e cujo significado- estético ou ideológico- remete a uma certa “cultura” da sociedade que recebe a imagem.”(BARTHES,1990,p.12)

Podemos observar na segunda imagem (fig.31, pag. 104) este tratamento descrito por Barthes quando os significados das fotografias originais foram alterados e ressignificados em uma colagem digital. Depois de ressignificadas as fotos adquirem seus fatores de conotação, então essas fotos não são mais apenas percebidas ou recebidas, elas são lidas. “O paradoxo fotográfico consistiria, então, na co-existência de duas mensagens: uma sem código (seria o análogo fotográfico) e a outra codificada (o que seria a “arte” ou o tratamento, ou a escritura, ou a retórica da fotografia.” (BARTHES,1990, p.14)

Na terceira imagem (fig.31, pag. 104) vemos a última etapa da tradução. Temos a tradução do verso *Velhos sonhos de bebida e morte* para o meio artesanal na categoria de pintura à óleo sobre tela. Sabemos que o meio artesanal permite o emprego de características autográficas à tradução. Outro fator importante em uma tradução criativa em meio artesanal é a capacidade de conotação em detrimento da mensagem denotada, que naturalmente acompanha as imagens realistas. Através da pintura podemos, ou temos a obrigação, de abandonar o clichê da fotografia e atingir o âmbito da ficção. Torna-se necessário romper esse clichê fotográfico tão nocivo à conotação. Segundo Deleuze (2007, p.6) a fotografia “não é simplesmente perigosa por ser figurativa, mas porque pretende reinar sobre a visão, ou seja, sobre a pintura.”

Notemos que, através da pintura, podemos chegar a um nível de deformação do corpo humano capaz de expor certas forças exclusivamente conotativas. “Cézane é talvez o primeiro a ter feito deformações, a ponto de abater a verdade sobre o corpo.”(DELEUZE,2007, p.31)

A construção da ficção na pintura se dá quando o artista assimila referências externas e internas, as incorpora às suas sensações e as transmuta gerando outra significação. Uma linguagem gerada pela mão do artista, que a partir da utilização e junção de todas as referências as transforma em um

objeto único: uma pintura. E é através dessa ressignificação dos códigos conotativos que procuramos aproximar nosso trabalho tradutológico do trabalho de Sebastião Nunes.



Fig.32



Fig. 33

Michês ridículos. Camas de trapo.
O rolo vagabundo de papel higiênico.



Fig.34



Fig.35

No esboço podemos observar a fusão de dois versos: *Camas de trapos. O rolo vagabundo de papel higiênico*. Notamos também, através do esboço, as várias referências usadas nesta tradução: para começar foi usada como referência principal a pintura de Francis Bacon *Mulher reclinada* de 1961.(fig. 36) Também usei uma pintura minha de 1993, *puta de 130 Kg*.(fig.37) para referenciar o rolo de papel higiênico e a cama de trapo de um quarto pobre de prostíbulo. Chamo a atenção para a imagem do penico presente nas duas imagens: na minha pintura, de 1993, e no esboço da pintura que originou essa tradução. Outra referência importante de equivalência imagética no esboço (fig.34, p.108) é o calendário de parede, conhecido também como folhinha, contendo a imagem da lontra, fazendo uma referência a lontra da letra “P” do alfabeto de bichos do poema original de Sebastião Nunes (fig.14, p.82).



Fig.36- Francis Bacon



Fig.37 – Andre Araujo



Fig. 38 – obra em processo

A luz vermelha. Os pezes. As mãos.



Fig.39

Podemos observar na tradução desse verso a construção fragmentada de caráter cinematográfico, ou de caráter sequencial. Imagens de pés e mãos sob uma luz vermelha são códigos de fetiche. O poeta menciona essas partes do corpo feminino expostos em pequenos quartos de bordéis, onde as prostitutas de baixo estrato social ficam a seduzir seus possíveis clientes. Como nos bordéis da rua Guaicurus em Belo Horizonte, onde esses prostíbulos são prédios de dois andares com compridos corredores de portas abertas dos dois lados. Em cada porta aberta uma mulher nua, ou semi nua, tenta a todo custo seduzir os transeuntes. É um típico lugar, como diz Sebastião Nunes, chamado “zona”.

“Em princípio, um homem pode tanto ser o objeto do desejo de uma mulher, quanto uma mulher ser o objeto do desejo de um homem. Entretanto, o passo inicial da vida sexual é mais frequentemente a procura de uma mulher por um homem. Se os homens tem a iniciativa, as mulheres têm o poder de provocar-lhe o desejo. Seria injustificado dizer das mulheres que elas são mais belas, ou mesmo mais desejáveis que os homens. Mas, em sua atitude passiva, elas tentam

obter, suscitando o desejo, a conjunção a qual os homens chegam, perseguindo-as. Elas não são mais desejáveis mas se propõe ao desejo.” (BATAILLE, 2,p. 86)

Outro detalhe que podemos observar é a equivalência da última parte do verso “As mães.” além de representar o plural de mãos, remete também às mulheres que trabalham em prostíbulos e acidentalmente engravidam. Nota-se a presença recorrente de cicatrizes de cesariana nos ventres das mulheres representadas não só neste verso como também no primeiro quadro desta tradução.



E aquela mulher desesperada ao lado.

E finalmente temos o último verso fechando o poema, com a imagem de um casal sem roupas deitado em uma cama de trapos (fig. 40; p.113), em uma posição que remete ao alfabeto de pessoas (fig.42; p.113) encontrado nesse mesmo verso representando a letra “A”. Também foi usada uma pintura de Francis Bacon como referência para essa tradução (fig. 41; p.113).



Fig.40



Fig. 41

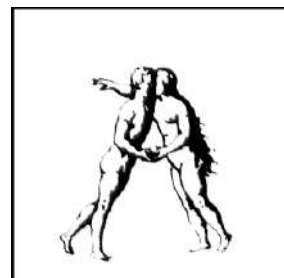


Fig. 42



Fig. 43

Neste verso podemos visualizar a imagem de uma mulher desgastada do baixo meretrício buscamos na tradição de pintores que utilizam a representação da imagem da mulher, de forma expressa fora dos padrões de beleza de uma época. Buscamos representar o erotismo, como nos versos de Nunes, de forma grotesca e suja, como explica Medeiros ao falar desta tradição de artistas:

“O que Lautrec, Picasso, Bacon e Freud (dentre outros) fizeram pelo corpo e pelo erotismo - para além de demolirem uma noção de beleza idealizada há muito fixada no imaginário ocidental- foi ampliar as fronteiras da concepção de beleza para nelas inserir definitivamente aspectos anteriormente considerados antiestéticos: o grotesco, o sujo e o feio. Aliás, essa recusa da beleza idealizada na configuração dos corpos constitui-se um desmoronamento daquela tríade beleza física / admiração / sublimação que tanto contribuiu para a ocultação do desejo.” (MEDEIROS, 2008: p.59)

A tradução que é feita com base em códigos alográficos, que são as referências fotográficas, toma emprestadas as qualidades das imagens captadas do real e as transmuta em pintura, que contém significativos ou determinantes códigos autográficos.

Além disso, a fotografia torna-se um suporte propício para a tradução na medida em que permite retratar o momento presente, o cotidiano, o imprevisto com grande objetividade, o que proporciona à tradução o peso e o sentimento do grotesco, tão presente na realidade. A montagem fotográfica propicia o aspecto ficcional presente na tradução de cada cena. Isso torna a pintura produzida com referência fotográfica um potente instrumento para a tradução de poesia.

2.4. POEMA 3 - VIA LÁCTEA

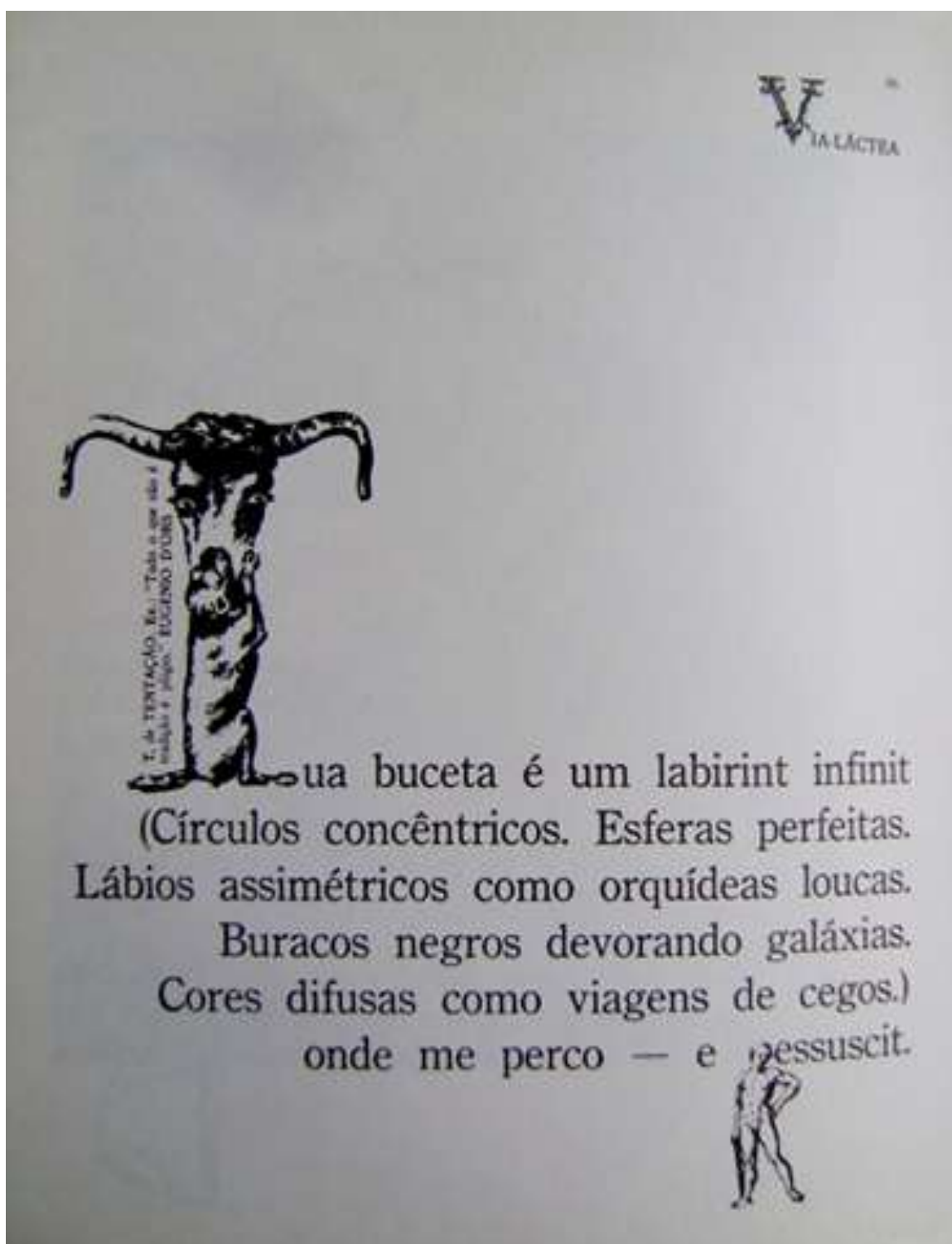


Fig. 44

“Via Láctea” é o título de mais um poema das *Antologias Mamalucas*. Este poema pertence ao livro *Antologia Mamaluca e poesia inédita volume 1*, e integra a parte do livro que tem o título *Poesias em estilo New Romantic ou mesmo Pornô Nouveau*. Sebastião Nunes apresenta nesse poema romântico-pornô a tensão entre o romântico e o irônico-pornográfico. A voz poética faz uma declaração de amor ao enaltecer sua amada, porém ele enaltece especificamente o órgão sexual de sua amada. O poeta, como um lírico trovador em sua pose clássica, ajoelhado sobre uma perna, em frente à sua amada, brada esses versos apaixonados:

Tua buceta é um labirint infinit

Fala com uma naturalidade como se declamasse sobre outra parte do corpo de sua amada como “Teu olhos são como um labirinto infinito”. Mas Sebastião Nunes prefere escolher palavras que contribuam para o estado de marginalização (MARQUES, 2008, p.27) do seu eu-poético, e sendo que a escolha de palavras cruas e antipoéticas contribui também para o alto grau de ironia em seu discurso poético. Ao estilo *beat*, Nunes constrói seus poemas ao falar de amor de forma crua e grotesca. Ele ataca a classe média e o *modus vivendi* pequeno burguês brasileiro ao proferir palavras muitas vezes consideradas como interditos.

“Particularmente, os órgãos e os atos sexuais tem nomes que fazem sobressair a baixeza, cuja origem é a linguagem especial do mundo da queda. Esses órgãos e esses atos têm outros nomes, mas uns são científicos, e outros, de uso mais raro, pouco durável, fazem parte da linguagem infantil e do pudor dos amantes. Os nomes sujos do amor não deixam de ser menos associados, de uma forma estreita e irremediável para nós, a essa vida secreta que levamos ao lado dos sentimentos mais elevados. É em suma, através desses termos inomináveis que o horror geral se formula em nós, que sabemos não pertencer ao mundo degradado. Esses termos exprimem horror com violência. São eles mesmos violentamente rejeitados do mundo honesto.” (BATAILLE, 1987, p.91)

Sebastião Nunes faz do uso de palavras e expressões antipoéticas e de baixo calão uma forma de transgressão e confronto “às mesas das classes módicas babacais e lesmas” como no trecho do poema “Amor rarefeito” (ver pág. 82). A todo momento podemos perceber a intenção do poeta de incomodar a classe média, que ele afirma ser composta de indivíduos que não pensam nem agem por vontade própria, são teleguiados pela mídia e pelos meios de comunicação de massa.

Na composição desse poema podemos notar um elemento original típico da linguagem sebastiniana: o eu-lírico faz uma declaração de amor ao ser amado:

*Tua buceta é um labirint infinit
onde me perco – e ressuscit.*

Nestes dois versos, o primeiro e o último do poema, Nunes mostra todo um jogo erótico. Mostra o poeta perdido no sexo da amada. O poeta entregue de corpo e alma aos labirintos infinitos do prazer carnal oferecido pela pessoa amada. O labirinto aparece representando o local de um sacrifício, onde pessoas eram colocadas para alimentar o Minotauro. Na mitologia grega o Minotauro aparece como uma maldição. O rei Minos pede aos deuses um touro branco como a neve como aprovação do seu reinado e, de posse do touro, Minos deveria sacrificá-lo ao deus do mar Poseidon, porém Minos resolveu ficar com o animal dada a sua enorme beleza. Como forma de punir Minos a deusa Afrodite faz com que a mulher de Minos, Pasífae, se apaixone perdidamente pelo touro e ordene o seu artesão Dédalo, pai de Ícaro, que construa uma vaca de madeira para que ela pudesse se esconder dentro dela e copular com o touro. O filho desse cruzamento foi o monstruoso Minotauro, que depois de crescido tornou-se feroz. Minos então pediu que Dédalo construísse um enorme labirinto perto do seu castelo e colocasse o Minotauro naquele espaço.⁷¹

A imagem do Minotauro que habita o centro do labirinto pode ser interpretada como o amor devorador que existe no sexo da pessoa amada. No último verso o poeta afirma que se perde nesse labirinto, o labirinto como a imagem do não lugar. Perder-se nesse labirinto amoroso é como abismar-se:

“ ABISMAR-SE. Lufada de aniquilamento que atinge o sujeito apaixonado por desespero ou por excesso de satisfação.

1. Por mágoa ou por felicidade, sinto às vezes vontade de me abismar. [...] O abismo é um momento de hipnose. [...] Não será o abismo um aniquilamento oportuno? Não me seria difícil ler nele não um repouso, mas uma emoção. Disfarso meu luto sob uma fuga, me diluo, desmaio para escapar a esta compacidade, a essa obstrução, que me torna um sujeito responsável: saio: é o êxtase.” (BARTHES, 1994, p.9-11)

⁷¹ Disp. em: <http://www.suapesquisa.com/musicacultura/minotauro.htm>

Entrar nesse labirinto infinito é se entregar ao abismo do amor, é se perder. Mas é preciso também, segundo o poeta, ressuscitar ao final.

“DESPERTAR. Modos diversos pelos quais o sujeito apaixonado se acha reinvestido na preocupação da sua paixão, ao despertar.

1. Werther fala do seu cansaço (“Deixa que eu sofra até o fim: apesar de todo meu cansaço, ainda tenho forças para chegar até lá”). A preocupação amorosa implica num desgaste que força o corpo tanto quanto um trabalho físico. “Eu sofria tanto, diz alguém, eu lutava tanto o dia todo com a imagem do ser amado, que, de noite eu dormia muito bem.” E Werther, pouco antes de se suicidar, se deitou e dormiu por muito tempo.” (BARTHES, 1994, p.76)

Entretanto, o poema não se limita a esses dois versos. Após declamar o primeiro verso: “Tua buceta é um labirint infinit” Nunes abre um parêntese para explicar geograficamente como é esse labirinto infinito, ou seja, como ele vê o sexo da pessoa amada:

Círculos concêntricos. Esferas perfeitas.

Lábios assimétricos como orquídeas loucas.

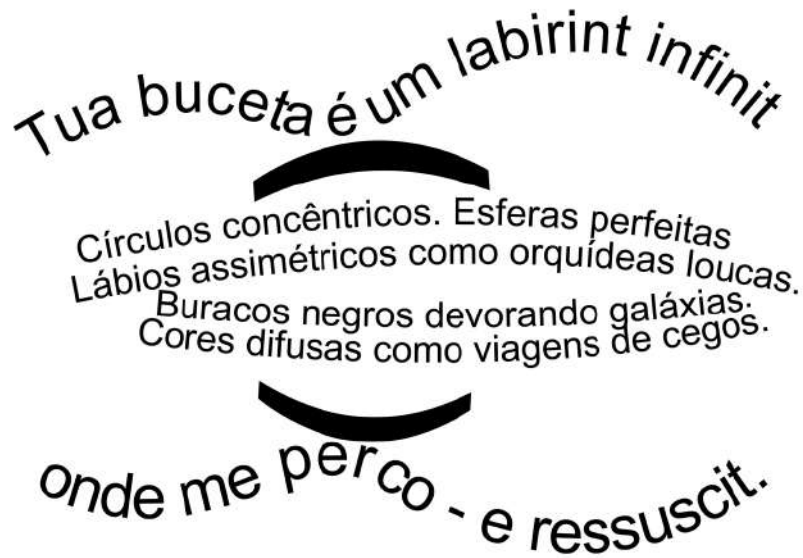
Buracos negros devorando galáxias.

Cores difusas como viagens de cegos.

Nestes versos Tião faz referência ao título do poema *Via láctea* ao falar de “Círculos concêntricos...” e “Buracos negros...” comparando metaforicamente o órgão sexual da amada à Via láctea e seus corpos celestes. Já no segundo verso desse parêntese, o poeta faz uma referência metafórica às flores, no caso a orquídea, e suas pétalas assimétricas fazendo assim uma equivalência imagética com os lábios vaginais. Podemos perceber claramente nesse verso, no meio do poema, uma influência psicodélica⁷² e surrealista ao relacionar o órgão sexual feminino às galáxias e às orquídeas loucas. “Cores difusas como viagens de cegos”, este verso alude ao caráter impressionista da experiência sensorial que cria imagens a partir do tato. Não podemos desconsiderar, na análise deste verso, que o tato é um dos principais elementos no ato sexual. A todo momento anseia-se por tocar o objeto do desejo.

⁷² **Psicodélico.** Relativo a, ou que se caracteriza por alucinações visuais, aumento de percepção e, eventualmente, comportamento parecido com o observado em psicoses. Diz-se de droga que provoca alucinações psicodélicas. (FERREIRA, 2004)

Ao visualizarmos a diagramação que Sebastião Nunes criou para este poema(fig.44, pag.115) podemos perceber que o primeiro e o último verso funcionam como os grandes lábios e os parênteses funcionam como os pequenos lábios fazendo uma alusão à forma diagramática do órgão sexual feminino. Criamos essa diagramação abaixo para melhor visualizarmos esta relação com o poema de Sebastião Nunes:



Ao lado da letra “T” (ver fig. 44; p.115) capitular do poema, escrito de forma vertical, de baixo para cima, encontra-se uma citação: *T de TENTACÃO. Ex: tudo o que não é tradição é plágio. EUGÊNIO D’ORS.* Podemos notar a ligação da citação com o conteúdo do poema ou seja, tentação e erotismo. Erotismo e poesia. Segundo Octávio Paz (1995, p.9), “a relação entre poesia e erotismo é tal que pode-se dizer que erotismo é uma poética corporal e poesia uma erótica verbal.” Porém, ao exemplificar a citação, Nunes parece sarcástico ao criticar o ato criativo dos artistas. A qual tradição pertence tal obra? E a citação? Elementos como tradição e citação, em um trabalho artístico servem para dizer que determinada frase ou conceito escrito pelo artista não foi inventado por ele, e sim pela pessoa citada. E é necessário citar o nome do autor, o livro onde está escrito determinado texto e a página. Caso contrário, esse ato é considerado um plágio. Estas questões estão diretamente relacionadas com este trabalho quando nos apropriamos de conceitos e obras e ressignificamos na

criação desta pesquisa em artes. Nunes coloca essas questões de maneira irônica e assina a citação como se fosse de Eugênio D’Ors, um crítico e filósofo espanhol, causando no leitor o desconforto da dúvida, ou da incerteza da veracidade do crédito da citação. Temos a sensação de que se trata de mais uma de suas pilhagens.

Outro elemento usado nesse poema é o sequestro das últimas letras das palavras “labirint”, “infinít” e “ressuscit”. Esse recurso é muito usado por Nunes a fim de criar novas palavras e produzir aliteraões sonoras no poema. Também podemos considerar a possibilidade de sabotagem da língua portuguesa como forma de transgressão. E também podemos pensar que, com esse recurso, o poeta tenha a intenção de destruir ou reinventar a maneira tradicional de usar a língua portuguesa.

Quanto ao design gráfico, preocupação constante na obra de Sebastião Nunes, ao analisarmos a página impressa do poema constatamos que a diagramação é a mesma das outras duas poesias analisadas anteriormente. Coincidentemente, pois nesse livro existem diferentes tipos de composição: composição com fotos, com desenhos, foto montagens... até um desenho de Goya foi apropriado em uma poesia do livro *Antologia Mamaluca e poesia inédita volume 1*.

Neste poema, “Via Láctea”, podemos ver o alfabeto de bichos, o alfabeto capitular ornamental e o alfabeto de pessoas. A única variação que podemos constatar é a coluna de texto que, diferentemente das poesias “Amor rarefeito” e “Canção desajeitada” onde a coluna ocupa meia página, neste poema a coluna ocupa toda a página na largura.

2.4.1. VIA LÁCTEA - TRADUÇÃO

Na tradução desta poesia foram usados os mesmos procedimentos tradutológicos de “Amor rarefeito” e “Canção desajeitada”. A leitura do poema, o uso do caderno de esboços para anotar as primeiras impressões, o uso do Atlas de imagens e a montagem digital.



fig. 45



fig. 46

Podemos observar as três fases da tradução: primeiro o esboço no caderno a partir das leituras do poema; depois uma colagem digital feita com imagens coletadas do Atlas imagético, onde foram inseridos elementos icônicos que fazem uma equivalência imagética com o poema original. Podemos observar a imagem do castor na moldura ao fundo, fazendo uma referência ao castor do alfabeto de bichos do poema “Via Láctea”. A cabeça de boi, além de fazer analogia com o alfabeto de bichos onde o castor e o boi aparecem juntos, também faz referência à figura do Minotauro que habita o labirinto onde o poeta se perde e ressuscita. Esta letra “T” do alfabeto de bichos, assim como outras letras do mesmo alfabeto, são repetidas em outros poemas. Nunes faz questão de repetir esse elemento em vários poemas.

Repetimos também a imagem da cabeça de boi e do castor na tradução desse poema e na tradução do poema “Canção desajeitada” onde aparece a letra “T” do alfabeto de bichos, criando assim uma equivalência imagética com o poema original de Nunes. Através da janela observamos uma noite estrelada em que é possível identificar a imagem da Via láctea. Abaixo da janela, notemos a presença de um aquecedor. Esse aparelho confere alta temperatura ao ambiente, transmitindo assim uma equivalência metafórica à tradução, onde o calor nos remete à luxúria e ao prazer. O tapete embaixo da cadeira representa o verso *Lábios assimétricos como orquídeas loucas*, fazendo uma equivalência imagética com as flores do tapete e as orquídeas do verso. Em primeiro plano vemos a imagem de um homem deitado no chão como se estivesse exaurido de suas forças. Porém tem seus olhos abertos. Com isso podemos pensar que esse homem está prestes a recuperar suas forças e ressuscitar novamente para o amor.

Na terceira fase da tradução temos a produção de uma pintura a óleo sobre tela baseada na colagem digital. A produção dessa pintura, considerando os elementos internos da obra, as cores, no caso quentes, permitem que o receptor as associe à ideia de calor e sexo. Porém essas cores quentes são contrastadas por tons frios do azul fazendo com que o receptor perceba as forças do homem no chão sendo dissolvidas pelo cansaço.

“O vermelho médio (como o vermelho – cinabre) consegue atingir a permanência de certos estados intensos da alma. Como uma paixão que queima com regularidade, contém uma força segura de si que não se deixa facilmente recobrir mas que, mergulhada no azul, apaga-se como um ferro em brasa na água. Esse vermelho aceita mal, em geral, os tons frios. O frio o faz perder toda significação e abafa a sua ressonância.” (KANDINSKY, 2000, p.97)

As pinceladas, as cores, as texturas e a própria falta de tinta em certos lugares do quadro fazem com que essa tradução possua caracteres autográficos que indicam o gesto do artista.

Na parte inferior do esboço (fig. 45, p.121) da tradução podemos observar quatro quadrados com anotações. Trata-se de uma tradução desse poema para outro suporte, a vídeo animação que comentaremos mais à frente.



Fig. 47

2.5- POEMA 4 - FELIZ COINCIDÊNCIA



Fig. 48

2.5.1. FELIZ COINCIDÊNCIA - TRADUÇÃO



Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52

No processo tradutológico desta poesia “Feliz coincidência” podemos notar todas as fases das etapas criativas. Primeiro a leitura detalhada do poema, em que podemos observar uma variante dos poemas anteriores. A massa de texto aparece escrita na diagonal da página (fig. 48, pag. 124). Outro detalhe observado é que em “Feliz coincidência” Nunes não utilizou o alfabeto ornamental na primeira letra do título do poema. Porém neste poema ele usa o alfabeto de bichos com a citação acoplada ao lado, como nos outros poemas, e o alfabeto de pessoas.

Nesse poema o eu-poético também elogia as partes da pessoa amada de maneira grotesca quando ele nomeia os mamilos da mulher: *os bicos dos seios*. Entretanto o poeta se mostra delicado e amoroso ao compará-los com uma fruta. E declarar ser a sua fruta preferida. Uma declaração de amor.

“DECLARAÇÃO: Propensão do sujeito apaixonado a alimentar o ser amado, fartamente, com contida emoção, do seu amor, dele, de si, deles: a declaração não diz respeito à confissão do amor, mas à forma, infinitamente comentada, da relação amorosa.

1. A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras.[...] (Falar amorosamente é gastar interminavelmente, sem crise; é praticar uma relação sem orgasmo.” (BARTHES, 1994; p.64)

No poema o eu-lírico, a voz apaixonada, se mostra enebriado de desejos carnavais quando declara ao ser amado/desejado sua preferência pela fruta jabuticaba e a compara aos mamilos. Vemos um desejo de comer, devorar. O poeta revela um erotismo e um fetiche.

“O erotismo é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens. A primeira nota que diferencia o erotismo da sexualidade é a infinita variedade de formas em que ele se manifesta, em todas as épocas e em todas as terras. O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo. O protagonista do ato erótico é o sexo ou, mais exatamente os sexos. O plural é de rigor porque, inclusive nos prazeres chamados solitários, o desejo sexual inventa sempre um parceiro imaginário... ou muitos. Em todo encontro erótico há uma personagem invisível e sempre ativa: a imaginação, o desejo.” (PAZ, 1995: p.13)

Podemos concluir que se trata de uma mulher negra, ou seja, que tem a cor dos mamilos bem escuros como a cor da jabuticaba.

Nesta tradução criativa foram usados os mesmos procedimentos das poesias anteriores: a análise do poema, depois o caderno de esboços, em seguida a colagem digital utilizando os arquivos imagéticos do atlas de fotografias. Nota-se que na composição do esboço foram usadas as posições da mulher na diagonal, fazendo assim uma equivalência à diagramação do poema original. Usamos também a referência de uma gravura de Otto Dix, onde aparece um casal de cachorros copulando, a fim de representar a devassidão e o sexo desregrado. A bacia de jabuticabas foi inserida na composição no mesmo peso da letra “O” do alfabeto de bichos do poema original. Aliás, nesta letra “O” do poema aparece a figura de dois cachorros ou raposas em um movimento circular, porém os dois animais estão se cheirando, remetendo à ideia de cio e procura, como na estória do mito de Andrógino, a busca eterna da outra metade (pag.159/160). Logo, os cachorros copulando de Dix, os cachorros desta tradução e os cachorros do poema de Nunes apresentam um elo evidente.

Esta colagem deu origem a uma pintura a óleo sobre tela.



Fig. 53

Foi feita também uma tradução desse poema para o suporte digital. Desenvolveu-se uma vídeo animação usando imagens de filmes coletados no You Tube. Nessa animação, na técnica de roscopia⁷³, aparece uma mulher mostrando os seios enquanto um homem chupa jabuticaba, deliciando-se.

⁷³ A roscopia é uma técnica de animação onde é utilizado como referência um modelo vivo, e cada frame (quadro) filmado serve para desenhar o movimento do que será animado. As imagens de cada frame podem servir de referência



Fig. 54

Procurando uma aproximação aos procedimentos criativos de Sebastião Nunes, optamos em usar a técnica conhecida como *scratch video*⁷⁴ em que são coletadas e apropriadas cenas de vídeos ou comerciais de tv, cenas que foram utilizadas e veiculadas, seja na televisão, cinema ou You tube, e essas cenas são ressignificadas em um outro contexto. Acreditamos que o *scratch video* se aproxima bastante do trabalho de Nunes quando ele se apropria de fotos, textos ou ilustrações e os reutiliza

para a criação do desenho por completo, como também, podem servir para criar parte dele, deixando um pouco do que foi filmado sem desenhos. Max Fleischer criou um aparelho chamado Rotoscópio, que servia exatamente para isto: redesenhar os quadros filmados para serem usados na animação. Esta técnica foi utilizada pela Walt Disney em "Branca de Neve e os Sete Anões", no filme "Waking Life" ("Acordar para vida", em Portugal), dirigido por Richard Linklater, entre outros. Disp. em: <http://www.desenhodg.com/2011/11/o-que-e-rotoscopia.html>

⁷⁴ (ARMES, 1999: p.213)

em seus trabalhos. Roy Armes em seu livro *On video* faz uma declaração que poderia muito bem estar se referindo aos procedimentos de Sebastião Nunes:

“O primeiro ato é de pirataria: violar a lei dos direitos autorais apropriando-se de um produto para um novo propósito público. O segundo é a inversão do sentido original por meio de uma variedade de métodos de edição simples, tais como transpor partes de uma fala para inverter sua mensagem política, ou repetir várias vezes uma sequência para ridicularizar os gestos de um chefe político.” (ARMES, 1999: p.213)

Nessa tradução para o meio eletrônico podemos reconhecer as equivalências imagéticas com o signo primário, no caso o poema de Nunes. A equivalência imagética implica semelhança entre o signo primário e a sua tradução no nível da aparência. Podemos observar a palavra jabuticaba e sua tradução para a imagem da fruta. Bicos do seio e a sua imagem no vídeo.

2.6– INCONCLUSÕES

Nos quatro poemas analisados de Sebastião Nunes, pudemos constatar uma forte carga erótica transpondo sempre para o grotesco e o sexual. Percebemos, em diversos momentos, uma influência romântica quando identificamos excentricidade em suas poesias e um alto grau de exibicionismo. Sebastião Nunes aproxima-se do Romantismo ao exibir indiferença diante dos padrões formadores da sociedade e um desprezo pelo senso comum. Muitas vezes, a imagem do amor em sua poesia se mostra nos limites da pornografia com palavras de baixo calão incorporando assim, o grotesco. Tais palavras, ao serem utilizadas em seus poemas, perdem o caráter pornográfico e transportam-se para o campo das artes. Como diria o Professor Afonso Medeiros: “Pouco importa definir se uma obra é erótica ou pornográfica, mas é sintomático que o obsceno, ao musealizar-se, torne-se automaticamente sinônimo de erótico, de bom gosto...”(MEDEIROS, 2008: p.61)

2.7- OUTRAS TRADUÇÕES

A seguir apresentaremos outras traduções feitas para poemas do mesmo livro de Sebastião Nunes, *Antologias mamalucas*, utilizando a mesma metodologia das poesias já apresentadas.

2.7.1- Serenata fracassada



Fig. 55



Fig. 56

2.7.2- Paixão na segunda pessoa



Fig. 57



Fig. 58

2.7.3- Erótica batalha



Fig. 59



Fig. 60 – obra em processo

2.7.4. Paródias antiquíssimas

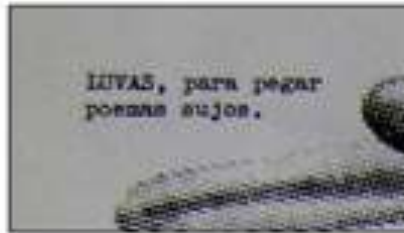


Fig. 61



Fig. 62

2.7.5- À moda de toms Antônio Gonzag



Fig. 63



Fig. 64

2.7.6- Cirrose Hepática



Fig. 65



Fig. 66

2.7.7- Cirrose Hepática



Fig. 67



Fig. 68

(Ver também a tradução deste poema para o suporte musical no DVD anexo)

CAPÍTULO 3

CHARLES BUKOWSKI

Henry Charles Bukowski Jr.⁷⁵ nasceu em Adernach, na Alemanha no dia 16 de agosto de 1920. Filho de um soldado alemão com uma americana mudou-se para os Estados Unidos em 1922. Primeiro ficaram em Baltimore, e em 1924 mudaram-se para Los Angeles. A família foi seriamente abalada pela Grande Depressão em 1929. A infância de Bukowski foi marcada pelo ódio e pela violência sofrida por inúmeros espancamentos por parte do seu pai e com o consentimento da mãe. Seu pai ficara desempregado e teve que hipotecar a casa. Sua mãe teve que sair para trabalhar e naquela época era uma vergonha para a família classe média americana uma mulher trabalhar fora de casa. Para descontar toda sua raiva e frustração, seu pai o espancava por motivos fúteis como, por exemplo, não ter cortado a grama direito.

Charles Bukowski sempre desenvolveu um trabalho autobiográfico e em certo momento de sua carreira desenvolveu um alter ego chamado Henry Chinaski, um nome bem parecido com o seu. Tudo que ele escrevia dizia ser parte da sua vida. “Chegou ao ponto de fazer um cálculo: noventa e três por cento de sua obra eram autobiográficos, e os sete por cento restantes também eram sobre a sua vida, só que “melhorada”.” (SOUNES, 2000: p.19) Podemos identificar neste aspecto da obra de Bukowski uma primeira ligação com a contracultura e o movimento *beat*. Os artistas da contracultura tinham como característica um trabalho onde o poeta é o centro, falava de si. A poesia muitas vezes era na primeira pessoa.

“Quando falamos dos *beats* a primeira coisa que nos ocorre é comportamento transgressor. Rejeição da vida *middle-class* nos EUA. O que vem para primeiro plano da discussão não é a linguagem da poesia ou o poeta como artífice da linguagem, mas o poeta como manifestação mais vistosa - e ao mesmo tempo mais dilacerada - da rebeldia individual contra o establishment.” (RISÉRIO, 1998: p.87)

Talvez as características românticas sejam o que mais aproxima a obra de Bukowski dos *beats*. Apesar de Bukowski sempre negar essa possível ligação com a contracultura, podemos notar em sua obra fortes indícios românticos. E como sabemos o Romantismo foi um dos estilos de época

⁷⁵ SOUNES, 2000: p.19

que inspirou os *beats*. Podemos perceber a presença da obra de Bukowski quando Teixeira Coelho caracteriza o Romantismo:

“Embora o romantismo busque a perfeição no sentido em que o romantismo pode ou quer descrevê-la, sabe que fracassará buscando-a. É nesse sentido, num sentido romântico então, se se quiser, que a questão do lugar da arte na vida, da relação entre arte e vida e da arte no lugar da vida, da arte como alternativa à vida e da arte como a *morte da vida*, é nesse sentido que essa questão continua a questão central da relação entre a arte e o homem, a mulher. Se não for assim, se não for nesse foco, não interessa, para o homem estético: para a parte estética do homem.” (BALZAC, 2003: p.76)

A questão da relação entre arte e vida sempre foi um ponto marcante na obra de Bukowski, afinal ele falava de suas experiências. Howard Sounes também o aproxima do Romantismo ao dizer que a obra de Bukowski é :

“ convincente, senão desafiadora: uma rejeição às regras impostas e degradantes, a autoridade e pretensão; uma aceitação do fato de que a vida humana é quase sempre desprezível e que as pessoas são frequentemente cruéis umas com as outras, mas que essa vida também pode ser bonita, sensual e engraçada.” (SOUNES, 2000: p.252)

Durante sua adolescência Bukowski teve um raro problema de pele e seu corpo ficou coberto por enormes espinhas. Isto fez com que ele se afastasse das outras pessoas o que, somado à sua timidez, o tornou uma pessoa extremamente solitária. Nesta época de sua vida, se isolando em bibliotecas públicas, descobriu a literatura. Aos 16 anos, não aguentando mais a violência doméstica, durante uma briga, derruba seu pai com um soco, sai de casa e fica um bom tempo sem voltar lá.

com um murro, aos 16 anos e ½,
derrubei meu pai,
um filho da puta cruel com mau hálito,
e não voltei pra casa por um bom tempo, só vez por outra
para batalhar um dólar com a
querida mamãe.

era 1937 e Los Angeles era uma grande
Viena.

eu? tenho 30 anos
a cidade está quatro ou cinco vezes maior
mas tão acabada quanto
e as garotas ainda cospem quando
passo, e não consigo emprego agora
pela mesma razão de outrora:
não sei fazer nada, não consigo fazer
nada. (BUKOWSKI apud SOUNES, 2000, p. 14)

A falta de carinho familiar e a humilhação de ter um rosto deformado faz Bukowski fugir. Nas suas longas incursões pelas bibliotecas lia de tudo e adquiriu o prazer pela leitura. Foi nesta época que começou a escrever seus primeiros trabalhos. Nesse meio tempo descobriu duas coisas que o ajudaram a tornar a vida mais suportável: o álcool e os livros. A sociabilidade, ou a ausência dela, sempre foi um fator determinante na vida de Bukowski e em vários momentos ele afirma que “não é que eu não goste do ser humano. Só prefiro quando eles não estão por perto.” Nessas fugas à biblioteca ele entra em contato com grandes escritores contemporâneos, principalmente os da chamada *Lost Generation* como Gertrude Stein, F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, etc.⁷⁶ E nessa época começa a escrever pequenos contos, passando a enviá-los para revistas e jornais literários espalhados pelos Estados Unidos.

Ainda jovem, Bukowski vai se misturando ao submundo de Los Angeles e começa a levar uma vida errante. Sua vida familiar vai se deteriorando ainda mais e torna-se impossível a convivência. Então ele se vê obrigado a encarar o mundo vivendo na mais pura miséria, na companhia de bêbados, prostitutas, relatando com frieza e crítica seu sofrimento e o sofrimento dos demais e vivendo todos os vícios da vida moderna, principalmente o álcool e o jogo.

“Estava me escondendo”, disse (Bukowski) sobre os dois anos e meio que passou no bar. “Não sabia o que mais podia fazer. Esse bar na zona leste tinha vida. Não era um bar comum. Lá havia personagens. Havia sentimento. Havia feiúra. Havia monotonia e estupidez. Mas havia uma espécie de intensidade prazerosa no ar.” (SOUNES,2000: p.252)

O que podemos perceber é que Bukowski estava procurando alguma forma de burlar o sistema. Alguma linha de fuga que ele pudesse criar para si mesmo.

“Deleuze nos diz que a construção de novos mundos só é possível quando fugimos dos lugares onde nos encontramos. Não se trata de uma covardia diante dos desafios, uma falta de força perante um grande inimigo, cujo enfrentamento tememos. Não é por medo que fugimos. Fugir é um empreendimento de uma cartografia, por uma série de traçados de linhas. Ao atravessarmos uma linha de fuga podemos encontrar novos mundos. É antes de tudo uma disposição de afirmar a possibilidade de algo diferente, e que aquilo que compõe nosso real não é necessário e pode ser descartado. Deleuze indica que a literatura anglo-americana tem essa característica: traça linhas de fuga, anuncia novas terras, apresenta continuamente rupturas: A literatura inglesa e americana é atravessada por um processo sombrio de demolição, que arrasta consigo o escritor. (DELEUZE & PARNET, 1996: p. 52. *apud* NICOLAU, 2008: p.67)”.

⁷⁶ NICOLAU, Marcelo da Costa. O pesadelo americano. Dissertação Mestrado. Universidade Federal Fluminense-UFF. Niterói, 2008. Disp. em: <http://server.slab.uff.br/dissertacoes/2008/Marcelo.pdf>

Desesperado por dinheiro Bukowski vai se sujeitar aos mais variados, exaustivos e degradantes empregos que a indústria e o comércio podem oferecer. Após sair da casa de seus pais passou anos pulando de emprego em emprego, se demitindo e sendo demitido, morando em pequenos quartos de aluguel e passando por todas as humilhações e perigos sofridos em uma vida errante, de desempregado. Esses sofrimentos vividos pelo homem moderno Bukowski relata na primeira pessoa em seu primeiro romance *Factótum*. (BUKOWSKI, C. *Factótum*. São Paulo, Brasiliense, 1985.) Nesta época bebe em excesso e escreve alucinadamente. O produto dessas noites alucinadas é mandado diariamente para os mais variados veículos literários, revistas independentes de todo país, sendo sempre rejeitados.

Após esse período de errância, Bukowski entra para os correios e passa 15 anos como funcionário. Ele relata sua experiência no seu segundo romance *Cartas na Rua* (BUKOWSKI, *Cartas na rua*, São Paulo, Brasiliense, 1984), onde o autor descreve um trabalho extremamente destrutivo para seu corpo e sua mente, enfrentando dores musculares e uma rotina devoradora que ele só consegue levar ficando bêbado toda noite e trabalhando sob terríveis ressacas no dia seguinte. Bukowski retrata os correios dos Estados Unidos de forma crítica e irônica relatando jornadas de 12 horas de trabalho mais horas extras. Todo esse tormento se refletiu no comportamento que ele levou por toda a sua vida: nunca foi um trabalhador exemplar. Assim Charles Bukowski foi construindo sua imagem de bebedor e durão e passando sua experiência de vida para suas obras literárias.

Podemos pensar que, desde suas primeiras leituras, Bukowski teve um interesse pela tradição marginal. Quando passava dias inteiros na Biblioteca pública

“Via criminosos como John Dillinger, Machine Gun Kelly e Pretty Boy Floyd como heróis, homens que não tinham medo de tomar para si o que queriam. Sempre admirara homens fortes, desde escritores como Hemingway até lutadores premiados e jôqueis campeões, homens que via como antítese de seu deplorável pai.” (SOUNES, 2000: p.27)

“Bukowski era inspirado pelo estilo de prosa direta de John Fante e Ernest Hemingway, e mais recentemente pela poesia de Pablo Neruda, Robson Jeffers e outros. Estava “pondo no papel uma linha depois da outra” e incluindo humor também, porque pensava que “criação não pode ser tão séria, ou você dorme”. (SOUNES, 2000: pág. 93)

Depois de trabalhar como funcionário dos correios por 15 anos Bukowski demite-se e associa-se ao editor John Martin, da Black Sparrow Press, que o apoiou durante mais de 35 anos.

No início, Martin dava uma mesada para Bukowski em troca de mais poemas que ele pudesse publicar (SOUNES, 2000: p.90).

Dono de um estilo simples e direto, Charles Bukowski tinha o dom de transformar o cotidiano banal em obra de arte. À noite, ouvindo seu velho radinho de pilha, acompanhado de uma garrafa e alguns cigarros, em frente a sua velha máquina de escrever, destilava todo seu inconformismo como uma metralhadora apontada para o sistema. Aliás, o poeta intitulava seu estilo de “machine gun action” e dizia que datilografava como a força de uma metralhadora. Bukowski vivia em um mundo distorcido e atormentado, e totalmente fora dos padrões impostos pela sociedade.

Depois do lançamento do seu primeiro livro de poesias - *Flower, Fist and Bestial Wail*⁷⁷, Bukowski se tornou uma figura bem conhecida no *underground* da época. No total, entre prosa e poesia, escreveu mais de cinquenta e cinco livros sendo que a maioria foi publicada por pequenas editoras. Obras em que, através da voz de Henry Chinaski, seu alter ego, conta a história da sua infância, sua adolescência, sua vida pelas ruas e seus inúmeros casos amorosos. Charles Bukowski foi traduzido para diversos países e fez muito sucesso na Europa, principalmente na Alemanha, sua terra natal. Quando estava mais velho chegou a voltar à sua cidade natal em Andernach e foi ovacionado naquele país.

Bukowski sempre prezou a margem. Sua atitude perante o sistema, ao qual nunca se adaptou, parece ser o mesmo perante o mundo literário no qual não se enquadrava, ironizando e dizendo ser um lobo solitário.

“Um dos grandes obstáculos à inclusão definitiva de Charles Bukowski no cânone da literatura ocidental contemporânea é o fato de a crítica, ainda hoje, não conseguir localizar o verdadeiro espaço que sua obra ocupa no âmbito literário. Neste sentido, surgem aqueles que, por exemplo, tentam buscar em Henry Miller, devido ao caráter obsceno e autobiográfico de seus romances, a raiz do estilo bukowskiniano. Outros, porém, veem no lirismo decadente de John Fante a maior inspiração do escritor. E, com isso, há também os que insistem em colocá-lo ao lado de Jack Kerouac, de modo a tentar classificá-lo como um escritor pertencente ao movimento beatnik, cuja ideia era adaptar para o estilo de vida americano, as propostas do surrealismo francês. Entretanto, o que a literatura de Charles Bukowski sempre retratou foi a decadência daquilo que se convencionou chamar *american way of life*.” (ALONSO, 2006: p. 44)

Bukowski nunca aceitou ser chamado de *beat*. Começou com as leituras de Walt Whitman como a maioria dos *beats*, porém nunca se enquadrou em nenhum movimento.

⁷⁷ ALONSO, Fabiano Garcia Baltazar da Silva. A imperfeição em Charles Bukowski. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo-USP. São Paulo, 2006. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/45925994/A-Imperfeicao-em-Charles-Bukowski>

“Bukowski gostava de zombar da contracultura. Não gastava muito tempo com drogas, arte pop, música ou política radical. Porém muitos dos jovens escritores e editores que gostavam do seu trabalho estavam profundamente envolvidos nessas coisas e, assim, Bukowski era inevitavelmente envolvido pelo que acontecia nos últimos anos da década de 1960” (SOUNES, 2000: p.93)

“como ele nos diz em *Confissões de um velho safado*, era *beat* antes dos *beats* e não é acidental que sinta uma grande afinidade pela poesia de Allen Ginsberg: percebe corretamente no jovem Ginsberg de *Empty Mirror* o poeta talentoso que viria a se tornar mais tarde o visionário de *O uivo*.” (CALONE apud BUKOWSKI, 2010, p.13)

Bukowski sempre admitiu em seus textos sua profunda admiração pela obra de John Fante chamando o escritor de Mestre. No livro coletânea póstuma *Pedaços de um caderno manchado de vinho* (BUKOWSKI, 2010) Bukowski presta sua homenagem à Fante com o conto “Eu conheço o mestre”.

Foi na biblioteca pública de Los Angeles que certo dia Bukowski encontrou o livro *Pergunte ao pó* de John Fante, e esse livro tornou-se tão significativo em sua vida que ele chegou a comparar a descoberta como encontrar ouro no lixo. O livro de Fante tem um estilo conciso e de parágrafos curtos, e foi também o conteúdo que interessou Bukowski: o centro da cidade, com empregados, prostitutas, tiras, ladrões e camelôs.

“Havia restaurantes típicos com cozinhas completas, becos onde empregados do almoxarifado partilhavam cigarros, bares degradantes, hotéis grandiosos, como o Biltmore, e espeluncas onde as prostitutas trabalhavam. O trilho do funicular Angel’s Fligh subia a Bunker Hill e em seguida descia ruidosamente, cuspidno-o no outro lado da rua, à entrada do Grande Mercado Central. Quando tinha alguns dólares, Bukowski bebia nos bares locais e imaginava-se parte do mundo de Fante, o que o inspirava a ser um escritor. “Fante era meu Deus”, escreveu mais tarde, descrevendo o efeito intoxicante de *Pergunte ao pó*. “Ele viria a influenciar minha obra por toda vida”. (SOUNES, 2000: p.31)

Isto nos remete à teoria de Jorge Luiz Borges sobre a tradição, quando o mestre se torna conhecido através do seu discípulo. Invertendo o sentido de dívida, pois como nos ensina Carvalho, ao falar da teoria de Borges:

“se dívida há, é do texto anterior com aquele que provoca sua redescoberta e não, como queria Harold Bloom deste para com aqueles que suposta ou realmente os influenciaram. [para ele os grandes poetas fizeram a história da poesia *deslendo* outros, de maneira a criar espaço imaginativo para si próprios. Pois cada apropriação, segundo ele, provoca uma grande ansiedade de dívidas. Todo poeta, portanto, sofre da “angústia da influência” que é uma espécie de complexo de Édipo do criador, que o moveria a transformar os modelos que absorve de diferentes maneiras. *The Anxiety of Influence* (Harold Bloom-1973)]

Assim, Borges desloca o ângulo de observação, reverte a cronologia, quebra com o sistema hierárquico que nela se apoiava. Ao fazê-lo abala não só a noção de “dívida” como também permite que a interação entre os textos seja entendida sob outro prisma.” (CARVALHAL, 2006, p. 65)

Foi através de Bukowski que Fante ficou conhecido. Bukowski citou Fante várias vezes em seus textos e praticamente obrigou o seu editor da *Black Sparrow* a reeditar o livro *Pergunte ao Pó* de Fante. E foi o próprio Bukowski que escreveu o prefácio.

O estilo de Charles Bukowski é bem original e de cunho pessoal. Sua temática pode até se enquadrar no movimento *beat* devido aos relatos envolvendo muito sexo, violência e drogas, mas Bukowski vai além quando:

“começa então a refinar sua imagem/máscara de sobrevivente luxurioso, violento e astuto, que desavergonhadamente bebe, briga, procura sexo e escreve poemas e contos enquanto escuta Mozart, Bach, Stravinsky, Mahler e Beethoven. Ele inventa um novo gênero literário, entre a ficção e a autobiografia: uma mistura de referências locais, alusões literárias e culturais e elaboração imaginativa de experiências pessoais.” (CALONE apud BUKOWSKI, 2010, p.13)

Bukowski sempre teve problemas com as mulheres. Na sua infância sua mãe se mostrava fútil e esnobe colocando roupinhas de babados nele e fazendo-o assim motivo de chacotas pelos outros meninos da rua. Na adolescência, o problema com uma acne severa o afastou das meninas por sentir imensa vergonha. Seus pais saíam para trabalhar e ele ficava sozinho em casa.

“Espiaava, através das cortinas, a varanda do outro lado da rua, onde uma mulher às vezes sentava com a saia subindo pelas coxas. Bukowski apanhava os binóculos do pai e tentava enxergar que coisa mágica era aquela que havia lá, masturbando-se.” (SOUNES, 2000: p.27)

Quando Bukowski terminou o ensino médio não foi ao baile. Sentia-se fora de tudo. Nas suas próprias palavras, não imaginava um rapaz como ele fazer parte daquele mundo normal. Odiou os colegas por isso, mas disse a si mesmo que um dia seria tão feliz quanto eles.

Bukowski até então, nunca tivera uma namorada ou qualquer experiência sexual, a não ser masturbação. Até conhecer sua primeira namorada, Jane. Ela tinha trinta e oito anos e Bukowski vinte e sete. Jane era uma alcoólatra que perdera contato com a família e “também estava ficando maluca”. (SOUNES, 2000; p.40) Ela permitiu que Bukowski bebesse com ela e os dois pegaram uma garrafa de *bourbon* e um maço de cigarros e foram para casa dele. “Não sei seu nome. Como você se chama?” perguntou Bukowski quando estavam na cama. “Que diferença isso faz?, disse ela.”⁷⁸

⁷⁸ SOUNES, 2000: p.41

Os relacionamentos amorosos de Bukowski sempre foram trágicos e turbulentos. O romance com Jane acabou com a morte da mulher em estado terminal de cirrose hepática. Jane sempre se portou como uma mulher de moral bastante duvidosa, praticamente uma prostituta. Isso fez com que Bukowski tivesse uma opinião muito ruim sobre as mulheres. Frequentemente ele chamava suas namoradas de *prostitutas* ou *putas*, e descrevia o sexo com uma linguagem brutal muitas vezes usando *estupro* para falar de *relação sexual*.⁷⁹

Bukowski, além dos trabalhos para a *Black Sparrow* que editava com John Martin, também escrevia para revistas pornográficas como *Adam*, *Screw*, *Flint*, e *Hustler*. Ele usava uma linguagem radical para chocar mas, segundo ele próprio, não gostava de escrever essas colunas. Fazia aquilo pelo dinheiro. Ocasionalmente Bukowski escrevia uma estória muito boa para o jornal ou para as revistas pornográficas, embora o tema fosse sempre desagradável.⁸⁰

Em 1977 publica uma coletânea chamada *Love is a dog from hell* ou *O amor é um cão dos diabos*, que reúne uma seleção de suas melhores e mais importantes poesias. Este livro foi lançado como um livro de poesias anexo ao livro *Mulheres*⁸¹ no qual Bukowski destila suas experiências erótico-amorosas-sexuais. O livro *Mulheres* é narrado na pessoa de Henry Chinaski, o alter ego de Charles Bukowski, e logo na epígrafe podemos ler: “Muito cara legal foi parar debaixo da ponte por causa de uma mulher. *Henry Chinaski*.” (BUKOWSKI, 1985). Os poemas do livro *O amor é um cão dos diabos* foram escritos de forma bem peculiar e o poeta se mostra bem maduro no seu estilo.

“O melhor da poesia madura de Bukowski foi escrita nesse estilo minimalista, embora não agrade a todos. “A poesia de Bukowski era essencialmente de histórias, exatamente como sua prosa”, diz Lawrence Ferlinghetti. “O que acontecia é que em alguns dias ele não levava o tambor da máquina de escrever até o fim da linha. Dependia do tamanho da ressaca quando começava a escrever.” Mas Bukowski estava chegando no ponto que estava tentando alcançar desde os vinte anos.” (SOUNES, 2000: p.93)

John Martin, editor da *Black Sparrow Editora*, que publicava muitos poetas *beatniks*, conta como Bukowski se diferenciou dos outros poetas e conquistou uma legião de fãs:

“Quando comecei a *Black Sparrow* publicava caras que pensavam ser simbolistas franceses. Publicava caras que pensavam ser surrealistas, e você precisava sentar e trabalhar com os poemas para entender o significado”, diz ele. “Aí aparece essa voz do nada e você não tem dúvidas a respeito do que ela significa, e do que ela está tentando dizer.”(Idem.)

⁷⁹ Idem. p.45

⁸⁰ Idem. p.156

⁸¹ BUKOWSKI, Charles. *Mulheres*. Brasiliense, São Paulo, 1985.

O estilo de Bukowski é direto e simples. Suas histórias, na maioria das vezes, são sobre mulheres, bebidas, jogo e brigas, com uma boa dose de trabalhos braçais e falta de dinheiro. Como o próprio poeta diz: “literatura sem frescura.”

3.1– O AMOR É UM CÃO DOS DIABOS

O livro *O amor é um cão dos diabos* foi o escolhido como objeto de pesquisa e foi onde buscamos identificar a imagem do amor na poesia de Charles Bukowski. Este livro é dividido em quatro capítulos sendo o primeiro *mais uma criatura atordoada pelo amor*, o segundo capítulo *eu e aquela velha: aflição*. O terceiro capítulo *Scarlet* e o quarto capítulo *melodias populares ou o que restou de sua mente*. Escolhemos uma poesia de cada capítulo para termos uma visão global da obra.

3.2– POEMA 1

sandra

*é a alta e magra
donzela do quarto
de brincos
coberta por um longo
vestido*

*está sempre alta
em sapatos de salto
espírito
boletas
trago*

*sandra se inclina
em sua cadeira
inclina-se em direção a
Glendale*

*aguardo que sua cabeça
bata na maçaneta
do guarda roupa
enquanto ela tenta
acender
um novo cigarro num
outro já quase
consumido*

*aos 32 ela gosta de
jovens limpos
imaculados
com rostos semelhantes ao fundo
de pires recém-comprados*

*depois de se vangloriar
e não mais poder
acabou me trazendo seus prêmios
para que eu desse uma olhada:
garotos nulos, loiros e silenciosos
que
a) sentam
b) levantam
c) falam ao seu comando*

*às vezes ela traz um
às vezes dois
às vezes três
para que eu os
veja*

*Sandra fica muito bem em
vestidos longos
Sandra pode partir provavelmente
o coração de um homem*

*espero que ela encontre
um.*

Esse poema pertence à primeira parte do livro intitulada *mais uma criatura atordoada pelo amor*. Com base nesse título podemos imaginar a visão do amor para o poeta: algo atordoante, enlouquecedor, afinal, o amor é um cão dos diabos para Charles Bukowski.

ANGÚSTIA. O sujeito apaixonado, do sabor de uma ou outra contingência, se deixa levar pelo medo de um perigo, de uma mágoa, de um abandono, de uma reviravolta – sentimento que ele exprime sob o nome de angústia. [...] as angústias já estão lá, como o veneno preparado (o ciúme, o abandono, a inquietude); elas esperam apenas que passe um pouco de tempo para poder decentemente se declarar.” (BARTHES, 1994: p.22)

Na primeira estrofe a voz do poema descreve fisicamente uma mulher chamada Sandra. O título do poema emenda com o primeiro verso:

sandra

é a alta e magra

Podemos perceber que trata-se de duas mulheres pois o poeta distingue uma da outra dizendo *Sandra é a alta e magra*. E a voz faz uma referência dúbia quando diz que é a *donzela do quarto*, ou seja, as donzelas são moças virgens imaculadas, mas quando Bukowski diz *do quarto* ocorre uma contradição. Seu quarto é um antro de perversão, e essa donzela, supõe-se uma mulher sexualmente ativa.

de brincos

coberta por um longo

vestido

Vemos a imagem de uma mulher elegante, vestido longo e bijuterias. E logo na segunda estrofe afirma que *Sandra está sempre alta* fazendo um trocadilho com sua altura (estatura) e insinuando que ela está sempre drogada. No segundo verso desta estrofe ocorre mais um jogo de palavras quando o poeta diz que Sandra está sempre drogada e bêbada em sapatos de salto alto:

está sempre alta

em sapatos de salto

Na terceira estrofe a voz declama que são duas mulheres e podemos perceber que a atmosfera naquele quarto é de loucura, quando o poema descreve uma inclinando-se em direção à outra. Podemos imaginar o estado de embriaguez dos personagens naquele quarto.

Seus nomes são Sandra e Glendale. E a seguir, na quarta estrofe, revela-se um clima dionisiaco de muita fumaça no ar pelo consumo de cigarros, quando a voz narra Sandra tentando acender um cigarro em outro já quase consumido, e no auge da loucura bate a cabeça na maçaneta do guarda roupa.

O poeta declara que Sandra tem 32 anos e gosta de rapazes mais novos, *jovens limpos e imaculados e com os rostos semelhantes ao fundo de pires recém-comprados*, ou seja, jovens que ainda não tem pelos no rosto. Podemos sentir um certo rancor e ciúme quando o poeta fala dos rostos dos namorados de Sandra. Lembramos que Bukowski era tão marcado por cicatrizes de espinhas que seu rosto parecia ter marcas de queimadura. E por causa deste ciúme o poeta começa a ridicularizar os jovens que Sandra leva na casa dele para, segundo o poeta, poder se vangloriar, ou seja, humilhá-lo. Ele descreve o comportamento dos jovens como se eles fossem teleguiados e submissos. E faz questão de enumerar seus movimentos como opções de um manual, ridicularizando-os ainda mais.

- a) sentam*
- b) levantam*
- c) falam*
- ao seu comando*

No poema, Sandra aparenta ser uma mulher fatal, dominadora, que exibe-se para o poeta levando um, dois ou três rapazes para que ele veja. Sandra não hesita em enlouquecer Bukowski. Na penúltima estrofe o poeta mostra fragilidade e afirma que Sandra fica muito bem em vestidos longos. Como a visão de um artista observando sua modelo. Podemos sentir sua admiração e sua inferioridade quando a voz lírica, sentindo-se como um velho boxeador em fim de carreira, baixa a guarda, e confessa que:

*sandra pode partir provavelmente
o coração de um homem*

Estes versos remetem diretamente à tragédia. Uma catástrofe amorosa se desencadeia o sujeito amoroso se vê na possibilidade de uma total destruição de si mesmo por uma mulher cruel.

“CATÁSTROFE. Crise violenta no decorrer da qual o sujeito, sentindo a situação amorosa como um impasse definitivo, uma armadilha da qual nunca poderá sair, se vê fadado a uma destruição total de si mesmo. [...] A catástrofe amorosa está talvez mais próxima daquilo que se chamou do âmbito psicótico, de uma *situação extrema*, que é uma situação vivida pelo sujeito como tendo irremediavelmente que destruí-lo; [...] Essas situações são ao pé da letra, de pânico: são situações sem resto, sem troco: me projetei no outro com tal força que, quando ele me falta, não posso me retomar, me recuperar: estou perdido para sempre.” (BARTHES, 1994: p.34-35)

Muitos dos poemas de Bukowski, a imagem do amor vem acompanhada da desilusão e da dor de uma relação fracassada. No último verso, depois de admitir o poder destrutivo de Sandra, o eu-lírico, de posse de certa ironia⁸², livra-se de Sandra desejando que ela encontre um homem que ela possa partir-lhe o coração. Não o dele.

“Nunca devemos esquecer que, apesar das promessas de felicidade que a acompanham, ela (a paixão) introduz inicialmente a confusão e a desordem. A paixão venturosa acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade cujo gozo é possível, é tão grande que é comparada ao seu oposto, o sofrimento. (BATAILLE, 1987: p.15)

Em grande parte dos poemas de Charles Bukowski o sujeito amoroso relaciona-se com mulheres fatais, loucas, destruidoras e auto-destrutivas. O poeta encara suas mulheres como verdadeiras viúvas negras que a qualquer momento lhe darão o golpe fatal. O veneno de misericórdia. Bukowski sempre atraiu esses tipos para a sua volta. Era como um ímã de desajustados, um para-raios de malucos. Como no poema “os insanos sempre me amaram” (BUKOWSKI, 2007; p.137) deste mesmo livro.

*e os subnormais
ao longo de todo ensino
fundamental
ensino médio
faculdade*

⁸² “O conceito de ironia remete, em primeiro lugar, a um processo verbal que consiste em exprimir algo com a intenção de dar sentido a algo diverso, encoberto mas não anulado pelo primeiro. Cria-se, assim, o efeito de fundir em um único enunciado aquilo que se diz de modo explícito àquilo que se quer dizer implicitamente. O que se opera aqui é uma certa “inversão semântica” cuja compreensão exige que se atravesse o conteúdo explícito (ou patente, ou literal ou, ainda, conotativo) do texto para alcançar seu conteúdo implícito (latente, intencional ou denotativo). O funcionamento da ironia, portanto, depende da plenivalência desses dois conteúdos. Isso se o que se quer é a compreensão efetiva do jogo irônico, uma vez que ele aproxima e sustenta duas vertentes do pensamento até o limite de sua representação. Outra peculiaridade da ironia reside na desfaçatez do jogo entre esses conteúdos cuja mediação é feita via de regra pelo humor, a ponto de frequentemente encontrarmos a fusão desses dois princípios. Esclareça-se de antemão que ironia e humor são dois princípios diversos: embora o segundo se mostre uma chave para o funcionamento da primeira, não constitui um pressuposto dela.”

Disp. em: www.ichs.ufop.br/semanadeletras/viii/arquivos/trab/d20.doc

*os rejeitados se uniam a
mim.*

Ou no poema “garotas calmas e limpas em vestidos de algodão” (BUKOWSKI, 2007; p.72)

*tudo que sempre conheci foram boleteiras, alcoólatras,
putas, ex-prostitutas, loucas.*

*quando uma vai
outra vem
pior que sua antecessora.*

A construção do poema se dá de forma simples e direta. Não há rimas nem métricas e todas as letras são minúsculas. Podemos perceber alguma ligação com a poesia e o estilo *beatnik*.

“O estilo em que estivera trabalhando por anos, escrevendo um verso após o outro, com o mínimo de adornos possível, foi perfeitamente atingido. Alguns poemas consistiam em palavras arrumadas, uma, duas ou três em um verso, como uma lista, mas Bukowski escolhia a mudança de um verso para o outro com cuidado, e conseguia juntar imagens e ideias interessantes. Eles quase sempre também eram engraçados.” (SOUNES, 2000. p. 231)

Sounes comenta acerca do estilo de pontuação que Bukowski passou a adotar durante o tempo em que ele escrevia uma coluna numa revista underground chamada *Open City*. Sem preocupação com maiúsculas e com a pontuação, num aparente desleixo que era na verdade uma experiência estilística. Ele escrevia em primeira pessoa, usando seu verdadeiro nome sem pseudônimos, e inicialmente usava seu passado como assunto. Sua coluna chamava-se *Notas de um velho safado*.

3.2.1- SANDRA - TRADUÇÃO

A pesquisa em artes vem se desenvolvendo bastante nos últimos anos. Artistas e pesquisadores tem se empenhado na árdua tarefa de situar a obra de arte em seu lugar, com o intuito de pensá-la como pesquisa dentro dos critérios acadêmicos. A professora Iceia Borsa Cattani nos atenta para o caráter não discursivo da arte, que também pode acolher uma pluralidade de discursos, e para o fato de que devemos nos preocupar com as questões plásticas na análise de uma obra.

“Arte não é discurso é ato. A obra se elabora através de gestos, procedimentos, processos, que não passam pelo verbal e não dependem deste. Seu instrumento é plástico: suportes materiais, cores, linhas formas e volumes. O que resulta é um objeto, presente em sua fisicalidade, independente de todo e qualquer discurso, inclusive do próprio artista.” (CATTANI apud BRITES;TESSLER, 2002: p.37)

Sabemos que uma obra de arte é algo autônomo, ou seja, o artista nunca tem plena consciência sobre sua obra. O que o artista intencionou expressar é diferente do que a obra expressa. E quando o expectador interpreta esta obra, ela se torna outra obra diferente. É a obra se instaurando na mente do expectador.

Após a análise do poema *Sandra*, dirigimos nosso olhar para a construção plástica de um objeto, baseado na transmutação de códigos verbais para códigos visuais. Para a tradução usamos a mesma metodologia das outras poesias partindo do caderno de esboços, que também pode ser visto como um diário de bordo, e é muito útil nas anotações de ideias suscitadas durante a leitura do poema. No caderno de esboços podemos observar toda a trajetória da pesquisa. Podemos observar que alguns conceitos já foram sendo considerados e anotados no caderno. Como a referência da pintura de Otto Dix utilizada nesta tradução.(fig.69, pag.154)

A pesquisa em artes está atrelada tanto aos procedimentos práticos quanto aos teóricos, e a parte teórica de uma pesquisa em artes envolve tanto os conceitos utilizados no embasamento da pesquisa, como também referências da História da Arte.



Fig. 69

Na tradução criativa desta poesia foi usada a imagem de Sandra no quarto do poeta como se ela tivesse acabado de chegar com seu vestido longo, de salto alto e brincos.

Foram usadas como referência duas pinturas e uma gravura de Otto Dix - pintor alemão que integrou um movimento chamado *Nova objetividade*⁸⁴.

⁸⁴ Um “realismo proletário” marcaria o interesse temático de Dix. Seus retratos frequentemente mostravam os despossuídos (desempregados, prostitutas, bêbados, jovens proletários depravados, moças grávidas e miseráveis) e os mutilados que sobreviveram à Primeira Guerra Mundial para vegetar nas ruas em meio aos milhões de desempregados e a economia em frangalhos da Alemanha de então. O pintor admitiu que sua experiência durante a guerra (ele serviu o exército durante quatro anos) chamou sua atenção para esse lado do ser humano. O objetivo de Dix era capturar as pessoas como elas realmente são. Mas isso não excluía a ênfase em certas características dos retratados, a ponto de exagerar detalhes até que esses indivíduos se tornem tipos. O pintor procurava ultrapassar os clichês ao tentar retratar as tensões internas das pessoas através de jogos de cores. A guerra também tornou Dix um homem intolerante com a hipocrisia da sociedade burguesa - as pessoas se escondiam atrás de roupas, máscaras e prazeres para não ter de olhar os mutilados pelas ruas. A **Nova Objetividade** surgiu no horizonte de Otto Dix a partir de 1919, em função de uma rejeição da emoção expressionista. Do ponto de vista de Dix, a profusão de cores do Expressionismo era uma

A relação entre o trabalho de Dix e o de Bukowski se dá não só pelo fato dos dois serem alemães, mas também pela temática. Ambos retratam a estética dos excluídos e deserdados. Tanto Bukowski com Dix procuram na realidade dura do dia-a-dia a verdadeira face das coisas e das pessoas.

Há bastante tempo venho pesquisando os expressionistas alemães, mas foi durante um intercâmbio na Alemanha, realizado para este projeto, que tivemos um contato mais direto com o expressionismo e principalmente com a *Nova Objetividade*. Durante a estadia na Alemanha tivemos a oportunidade de visitar uma exposição retrospectiva de Otto Dix e a Nova Objetividade em Stuttgart. Poder conhecer as obras ao vivo foi crucial na escolha do aporte pictórico para trabalhar nessa pesquisa.

contradição. Para mostrar as coisas como realmente são, é preciso um tom mais escuro. Dix vê a si mesmo como um repórter e seus quadros devem ser executados com uma impiedosa objetividade!

Disp. em: <http://corpoesociedade.blogspot.com.br/2012/10/a-nova-objetividade-de-otto-dix.html>



Fig 70

Reuni em um Atlas de imagens (fig. 70, p. 156) o quadro *Metrópolis* (1) por ser um triptico (três quadros que pertencem à mesma obra) e ter o caráter sequencial das histórias em quadrinhos e do cinema. Também por essa obra trazer uma quantidade de personagens de vários tipos. Uma verdadeira fauna urbana. Esse caráter de repórter investigativo aproxima muito a obra de Bukowski e Dix. Um detalhe desse quadro que nos chamou bastante a atenção é o vestido da mulher do quadro da direita (5). Ampliamos um detalhe para melhor apreciação: seu vestido tem o formato e as cores de uma vagina. Mais um detalhe que aproxima Dix da obra de Bukowski: a ironia. Outra obra que selecionamos para usar como referência imagética na criação desta tradução intersemiótica foi o retrato de Anita Berker (2), também de Otto Dix. Esta imagem chamou a atenção pela cor vermelha. O formato do vestido, suas dobras, todas as nuances de vermelho escuro. O vermelho como forma de vibração psíquica.

Segundo Wassily Kandinsky (1866-1944) na medida em que o homem desenvolve suas habilidades intelectuais, aumentam também as possibilidades para reconhecer o poder das cores. “Quanto mais cultivado é o espírito sobre o qual ela (a cor) se exerce, mais profunda é a emoção que essa ação elementar provoca na alma.” (KANDINKY, 1996; p.66) A decisão de usar esse vermelho de Dix, é por acreditar ela passa um pouco da imagem dominadora da personagem Sandra do poema de Bukowski.

“O vermelho quente tem uma ação excitante. Sem dúvida, porque se assemelha ao sangue, a impressão que ele produz pode ser penosa ou até dolorosa. A cor, nesse caso, desperta a lembrança de outro agente físico que exerce sobre a alma uma ação penosa.” (Idem: p.67)

Trabalhamos também com uma gravura (3) de Otto Dix, e uma fotografia de uma modelo qualquer, coletada na internet, provavelmente no *Google imagens* (4).

Partimos da fotografia anônima e dialogamos com a gravura de Dix, transformando a fotografia em um desenho à carvão sobre papel. Com esse procedimento foram impressos certos caracteres de ruído e sujeira à imagem e estabeleceu-se um diálogo da figura 3 com a 4.



fig. 71

Este desenho foi muito importante para o começo do processo tradutológico. Podemos observar que desde o caderno de esboços (fig. 69; p.154) venho trazendo o detalhe do vestido - o vestido do quadro de Dix (fig.70 imagem 1 e 5; p.156).

A partir desse desenho à carvão trabalhamos em outro suporte que foi a técnica de tinta acrílica sobre tela. Decidimos trabalhar em um formato tamanho natural procurando criar mais impacto no expectador e sugerir mais naturalismo à imagem. A modelo se encontra em pé e encarando o expectador. Como se Sandra estivesse acabando de chegar na casa do poeta, completamente alta em sapatos de salto.



fig. 72

Nesta pintura vemos a imagem de uma mulher, alta e magra e com brincos como na descrição do poema. Vemos aí uma tradução com forte carga de equivalência imagética com o poema original. Tal qual quando se fala dos sapatos de salto alto. As meias de *nylon* são uma referência a outros textos de Bukowski, em que ele sempre menciona esse fetiche por meias de *nylon*. O vermelho escuro do vestido fazendo alusão ao vestido pintado por Otto Dix (fig. 70, p.156: imagem 2). Foi colocado também, em referência ao trabalho de Dix, o detalhe do vestido lembrando uma vagina. Esse quadro remete ao calor, todas as cores são cores quentes, tanto o vermelho sangue do vestido como o marrom avermelhado da madeira do chão.

Essa tradução do poema “Sandra” de Bukowski, da linguagem verbal para a linguagem visual, foi uma das pinturas produzidas durante a estadia na Alemanha em Janeiro e Fevereiro de 2013, no alto inverno alemão. Lá fora estava marcando -7 graus e dentro do atelier Sandra incinerava tudo com seu vestido vermelho sangue. Afinal, Sandra *pode provavelmente partir o coração de um homem*. Ao fundo da imagem de Sandra optamos por colocar a imagem de um aquecedor doméstico. A forma quadrada sugere uma moldura no corpo, e também significa uma alta temperatura interna. Foi também uma referência ao ateliê residência montado para este projeto, onde havia um desses aquecedores, muito comuns nas casas da cidade de Karlsruhe.

Podemos observar nesta tradução os caracteres autográficos e as marcas que esses caracteres imprimem na obra. A presença da mão do artista/tradutor permite imprimir seu gesto na obra, como é o caso da pintura. Podemos observar as pinceladas e as texturas deixando assim maior equivalência imagética com o poema original. No caso dessa pintura podemos notar a sujidade do trabalho revelando pegadas. As marcas de esboços, tanto de pincel como marcas de carvão. A tinta bem rala no fundo revelando pedaços de tela. Deixando à vista camadas sobre camadas. Barthes fala a respeito dessa sujidade analisando a obra do pintor Twombly:

“A sujidade é como chamo os rastros, de cor ou de lápis, e por vezes por matéria indefinível, com que Twombly parece recobrir certos traços, como se quisesse apagar, sem na verdade, querer, já que esses traços permanecem visíveis sob a camada que os recobre.[...] Pode-se observar que esses gestos, cuja finalidade é instalar a matéria como um fato, têm, todos, uma relação com a sujidade. Paradoxo: o fato em sua pureza, define-se melhor por não ser limpo. Tomemos um objeto usual: não é seu estado novo, virgem, que melhor traduz sua essência; é mais bem seu estado de resíduo, um pouco desgastado, um pouco abandonado: é no resíduo que se lê a verdade das coisas.” (BARTHES, 1990: p.163)

É essa a sujidade do traço de Twombly que perseguimos neste trabalho. Desde o caderno de esboços, passando pelas referências fotográficas e imagens de vídeo, busca-se a sujidade da obra para fazer um diálogo com a poesia de Charles Bukowski. Relembrando que se os caracteres autográficos conferem à obra as marcas do artista, é a combinação desses atos e procedimentos que compõe a arte original. “Também as palavras pertencem a todos; mas a frase, esta pertence ao escritor.” (BARTHES, 1990: p.162) E as frases autográficas de um pintor são inimitáveis.

A tradução intersemiótica firma-se na busca de uma equivalência em um sistema sógnico diferente do qual o original se encontra. A tradução intersemiótica busca alcançar a transmutação das formas. Nessa tradução do poema “Sandra” foi feita uma transposição, ou seja, a transposição sógnica é a produção de significados pela transferência de um signo de um meio para outro meio.⁸⁵ E sabemos que no caso da tradução intersemiótica os meios justificam os fins, ou seja, os suportes (meios, médiuns) ditam os resultados, os fins. Para cada suporte um resultado diferente. (PLAZA, 2001) Para essa poesia “Sandra” foram feitas quatro traduções em meios diferentes, ou suportes diferentes: um desenho a carvão sobre papel, uma pintura em acrílico sobre tela, uma vídeo-animação e uma litografia.

Sabemos que os meios são elementos cruciais e determinantes no processo de criação artística. São eles que definem como será o produto final. Não há como desvincular o meio da obra artística. Cada meio ou suporte impõe à tradução qualidades específicas próprias do modo de produção da imagem. Pois nos suportes e nos meios estão “ embutidos tanto a história quanto seus procedimentos.” (PLAZA, 2001, p.10)

Na tradução feita em meio artesanal, como o caso do desenho a carvão sobre papel e na pintura em acrílico sobre tela, temos dois exemplos de tradução que se caracteriza pela realidade matériaca das imagens destacando a fisicalidade dos materiais, dos suportes e instrumentos utilizados, como é o caso do papel, do bastão de carvão, do pincel, da tinta acrílica, do tecido da tela, etc. Essa produção depende quase que exclusivamente do artista/produtor. Essa produção se dá pela materialização do ícone, *insight* criativo na mente do artista. A obra é a consequência desse processo, ela é única. A tradução feita por meio artesanal tem o caráter de unicidade, ou seja, não pode ser repetida. Esse tipo de tradução é a que mais imprime o caráter autográfico na obra.

⁸⁵ Hirashima, 2007: p.103

Para a tradução em suporte digital, foi feita uma vídeo-animação, que posteriormente integrou uma vídeo animação maior que foi projetada na fachada da Universidade de Karlsruhe durante a exposição. Para essa tradução, foi filmada em vídeo a imagem de uma mulher, sensual, alta e magra criando assim uma equivalência imagética com o poema original de Charles Bukowski. No *story board* (ver fig.73, p.161) aparece uma cena inicial com o título do poema e a referência à Charles Bukowski.

Porém, esse vídeo foi produzido para ser exposto em uma galeria de arte. Ele foi projetado em uma parede da galeria e ficou rodando em *looping*. Portanto, não cabe a tela inicial presente no story-board com o título. Essa tela ficou fixada na parede da galeria, ao lado da projeção, com a função de identificar a obra e título.

Essa vídeo-animação não tem um começo, meio e fim. Quando projetada na exposição a animação começa quando o expectador olha para ela.

Na animação vemos a imagem de uma mulher, que representa a imagem de Sandra, a personagem do poema. Ela se encontra em um quarto, várias garrafas de bebidas aparecem e ela acende um cigarro no outro quase já consumido, fazendo uma equivalência com o poema original. A mulher se mostra um tanto fatal, com seus lábios sedutores, fumando sem parar. Em determinado momento aparecem cenas de um corvo⁸⁶ sobrevoando a cena. A cena do corvo aparece representando o perigo que Sandra representa para o poeta. Essas cenas foram gravadas na Alemanha, onde pudemos observar uma grande quantidade de corvos voando pela cidade e pousando na neve. Isso gerava um grande contraste entre o preto da ave e o branco da neve.

Se considerarmos os aspectos simbólicos, as semelhanças estão basicamente nas descrições das características físicas da mulher, na atmosfera densa e na cena do ato de acender um cigarro no outro. As imagens em preto e branco também reforçam o diálogo com o expressionismo alemão.

⁸⁶ “O corvo normalmente tem um sentido negativo, apesar de ter aparecido na Bíblia como um mensageiro sábio. Por ser o pássaro que fala, tem o simbolismo de profecia e frequentemente é o companheiro da morte. Na Psicologia Junguiana é definido como o lado escuro da psique. Dentre os mais misteriosos animais da mitologia nórdica estava a ave negra da morte. Associado à morte, à guerra, à magia, à mente e ao além, o corvo era o animal mais íntimo a Odin.” Disponível em: <http://www.salves.com.br/dicsimb/dicsimbolon/corvo.htm>



Fig. 73

Essa tradução, em meio analógico-digital, caracteriza-se pela sua reprodutibilidade técnica. Enquanto a tradução em meio artesanal caracteriza-se pelo seu valor de culto, pela obra em si, a tradução em meio analógico-digital caracteriza-se pelo valor de exposição. O que interessa nesse tipo de tradução não é a obra em si e sim o que ela apresenta, ou seja, a imagem que ela mostra, o objeto representado. (PLAZA, 1998; p.15). A obra de arte frente à sua reprodutibilidade perde sua aura de autenticidade, podendo assim ser exposta em vários lugares ao mesmo tempo. Segundo Walter Benjamin, “o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura.[...] Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.” (BENJAMIN, 1993; p.168). Com a sua reprodutibilidade técnica a obra de arte perde seu caráter único. Perde também a autoridade, ou seja o autor deixa de ser a principal evidência na obra. Walter Benjamin explica que:

“A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional.” (BENJAMIN, 1993, p. 168)

Marcas individuais dando lugar aos caracteres coletivos que tendem a anonimizar o sujeito da produção, são características das obras criadas a partir da era industrial. Assim, a partir desse período, vale ressaltar a forte presença dos códigos alográficos em detrimento dos caracteres autográficos na forma de produção artística. (PLAZA, 1998: p.18)

Nessa tradução em vídeo-animação podemos considerar o som como um elemento muito importante. Foram apropriadas da internet, em vídeos do Youtube, e coletadas de entrevistas para programas de televisão, falas de mulheres dizendo coisas desconexas e ininteligíveis, como a fala de uma mulher bêbada ou drogada.

Essas locuções funcionam como um mantra, um som com movimento circular, que predomina durante todo o vídeo. Esse som faz uma aproximação com o estado de espírito do personagem do poema e funciona também como um elemento de ruído na obra. Uma montagem sonora. “O som no vídeo é uma construção artificial não só em termos dos microfones e mixers usados no momento da gravação, mas também nos processos subsequentes de montagem e edição sonora que o vídeo compartilha com o cinema.” (ARMES, 1999: p.183)

Vimos que na produção de uma obra de arte em meio artesanal, ou seja, pintura, desenho ou qualquer suporte em que a mão do artista é decisiva para a realização desta, essa obra caracteriza-se pela dominância das próprias qualidades da obra (primeiridade), sua aura é determinante e seu valor é de culto.⁸⁷ Vimos também que na obra produzida em meio analógico-digital - fotografia, cinema ou vídeo, a atenção se volta para o objeto representado (secundidade). Na fotografia, assim como no cinema e no vídeo, a imagem se forma pela captação de uma emanção luminosa cujo registro se dá por um processo químico ou eletromagnético de ação e reação. Esta obra tem como característica principal a sua reprodutibilidade técnica, e nesse caso a sua recepção pelo expectador tem valor de exposição, ou seja, nesse tipo de obra o que importa não é a obra em si (como na pintura) mas as imagens que são exibidas nessa obra.

“Nas obras cinematográficas a reprodutibilidade técnica do produto não é como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção” (BENJAMIN, 1993: p.172).

Por fim, foi adicionada na pós-produção dessa vídeo-animação uma textura de câmera *Super-8*. Além disso foi acrescentada a textura de ruídos e defeitos na película: um efeito pré-existente no programa de edição de vídeo, chamado filtro. Existem algumas dezenas de filtros dos mais variados estilos. A textura de alto contraste aplicada nas imagens também é outro filtro.

“Wipes, fades e dissolves – superposição, congelamento e colorização, divisão de tela numa imensa diversidade de padrões, formas e configurações, ou fragmentação da imagem natural. Quando o vídeo é acoplado a um computador com programas especializados, as manipulações tornam-se praticamente infinitas.” (ARMES, 1999: p.215)

Com todas essas contribuições do meio à tradução, podemos verificar também a presença de códigos alográficos, que coletivizam a obra. Temos então a presença do diretor/criador da obra, aquele que teve o *insight* e desenvolveu o *storyboard*, a presença de um cinegrafista, de um editor, de um sonorizador. O que torna a obra coletiva, ou seja, põe em jogo o conceito de autoria em detrimento dos caracteres autográficos.

⁸⁷ HIRASHIMA, 2007: p.93



fig. 74

Para a quarta tradução do poema foi feita uma gravura digital. Nessa obra vemos um desenho semelhante ao utilizado para a pintura representando a personagem “Sandra” do poema de Charles Bukowski. A predominância da cor vermelha dialoga com a obra de Otto Dix. O poema na linguagem verbal foi aplicado à imagem. Tanto a imagem da mulher quanto o poema em texto fazem uma equivalência imagética com o poema original. O desenho feito à mão traz caracteres autográficos à obra. Porém esse desenho foi feito com uma caneta digitalizadora onde o artista desenha e os traços e gestos são traduzidos para a linguagem binária⁸⁸ do computador.

⁸⁸ A linguagem binária se baseia na passagem ou não de corrente elétrica. Um componente eletrônico chamado transistor é o responsável por esse controle. O transistor pode funcionar como um amplificador de corrente elétrica ou como um interruptor, uma espécie de chave automática que permite a passagem de elétrons através de uma barreira de potencial. Essa função era feita, antes da eletrônica, pelas válvulas. Temos assim: passagem de corrente: estado ligado ou informação: Sim (1), ou bloqueio da corrente, estado desligado: não (0). Um computador só “entende” zeros e uns. Qualquer número que você digitar ele converterá para um conjunto de 0 e/ou 1. A menor unidade de informação, portanto é um bit (um algarismo zero ou um algarismo um). O conjunto de oito bits forma um byte. Quando dizemos que uma música em mp3 tem 3,5 MB (megabytes) significa que ela ocupa 3,5 milhões de bytes de informação, ou $8 \times 3,5 = 28$ milhões de bits de informação. Se seu HD tem 500 GB você já sabe quanto de informação ele pode conter, 500 bilhões de bytes. Disponível em: <http://12dimensao.wordpress.com/2011/03/09/linguagem-binaria-eletronica-e-fisica/>

Uma tradução portanto feita em suporte digital, ou seja, totalmente produzida no computador, sem a interferência ou auxílio de referentes externos. Os desenhos, as fontes e as cores foram produzidos no programa *Photoshop*, onde é possível simular a textura do papel, o tipo de lápis, aplicar as cores e salvar um arquivo. Este arquivo seria a matriz desta obra, podendo a imagem ser alterada em qualquer computador que tenha instalado o programa *Photoshop*. Se o modo de produção de imagens no paradigma fotográfico, ou seja, no meio analógico digital como a fotografia e o vídeo, é predominantemente de ação e reação (secundidade), o pós-fotográfico, o produzido em meio digital, opera mediado por leis numéricas (terceiridade). Ocorre aí uma significativa alteração na forma de produção de imagens.

“O suporte das imagens sintéticas não é mais matérico como na produção artesanal, nem físico-químico e maquinico como na morfogênese ótica, mas resulta do casamento entre um computador e uma tela de vídeo, mediados ambos por uma série de operações abstratas, modelos, programas, cálculos. O computador, por sua vez, embora também seja uma máquina, trata-se de uma máquina de tipo muito especial, pois não opera sobre uma realidade física, tal como as máquinas óticas, mas sobre um substrato simbólico: a informação.” (Santaella & Nöth, 2005, p. 166)

Nessa tradução em suporte digital as imagens se formam através da informação: “se do paradigma pré-fotográfico para o fotográfico ocorreu a transição de importância da mão para o olho, poderíamos dizer que, do paradigma fotográfico para o pós-fotográfico, a transição do olho passou para a mente” (HIRASHIMA, 2007; p.98)

“A imagem infográfica é gerada numericamente e aparece numa tela composta por pequenos fragmentos, ou melhor, minúsculos pontos de luz denominados pixels. Esses pixels têm a sua posição e cor determinadas por coordenadas geralmente cartesianas. A imagem infográfica é representada pela terceira idade.” (HIRASHIMA, 2007: p.99)

O artista no paradigma digital não está criando uma obra material como nos outros paradigmas pré-fotográfico e fotográfico. O que o artista está produzindo é um produto de leis numéricas que pode ser gerado posteriormente em outros computadores. Esses arquivos virtuais ficam armazenados na memória do computador dando à imagem sua existência virtual. Esses dados numéricos que compõe a imagem nos permitem produzir um número infundável de cópias dessa imagem seja na tela do computador, nos celulares ou em papel com o uso da impressora.⁸⁹

⁸⁹ HIRASHIMA, 2007: p.99.

Com a análise desse poema “Sandra” de Charles Bukowski, e posteriormente as suas traduções em meios diferentes, podemos avaliar como o meio, com suas especificidades, pode contribuir para a concretização do *insight* tradutor, da ideia do artista que faz a tradução.

3.3. POEMA 2

sozinho com todo mundo

*a carne cobre os ossos
e colocam uma mente
ali dentro e
algumas vezes uma alma,
e as mulheres quebram
vasos contra as paredes
e os homens bebem
demais
e ninguém encontra o
par ideal
mas seguem na
procura
rastejando para dentro e para fora
dos leitos.
a carne cobre
os ossos e a
carne busca
muito mais do que mera
carne.*

*de fato, não há qualquer
chance:
estamos todos presos
a um destino
singular.*

*ninguém nunca encontra
o par ideal.*

*as lixeiras da cidade se completam
os ferro velhos se completam
os hospícios se completam
as sepulturas se completam*

*nada mais
se completa.*

Neste poema, que integra o segundo capítulo do livro *O amor é um cão dos diabos* (BUKOWSKI, 2007) intitulado *eu, e aquela velha: aflição*, vemos o poeta angustiado e solitário sofrendo com a incompletude humana e a impossibilidade de uma união.

Bukowski coloca o desencontro amoroso e a eterna busca pela outra metade. A procura pelo par ideal se dissolve quando a voz do poema mostra as diferenças entre o homem e a mulher:

*e as mulheres quebram
vasos contra as paredes
e os homens bebem
demais*

O poeta afirma a incansável busca e diz que, apesar das pessoas rastejarem de cama em cama, a carne busca muito mais do que mera carne, ou seja, nem só de sexo vive um relacionamento amoroso. Mas a voz lírica, que se confunde com a própria voz do poeta, sabendo de sua biografia, seus desencontros amorosos, é enfática: estamos todos condenados a um destino singular. Ninguém nunca encontra o par ideal. Essa frase remete ao mito de andrógino⁹⁰ que narra o mistério da atração universal que uns sentem pelos outros.

Do grego andrós (macho) + gyné (fêmea), o andrógino é o ser que reúne dentro de si o elemento feminino e masculino. Octavio Paz (1995: p.31) nos explica que no livro *O Banquete* de Platão, constituído por vários discursos ou elogios do amor, destaca-se o discurso de Aristófanes em que ele aborda o mito de andrógino. Conta que antes havia três sexos: o masculino, o feminino e o andrógino, este composto por seres duplos, masculino e feminino. Os seres andróginos eram seres fortes e muito inteligentes, dotados de uma beleza descomunal. Diz-se que os deuses se sentiram ameaçados, outros dizem que os andróginos tentaram subir ao Olimpo para se aproximar dos deuses despertando sua fúria. O fato é que Zeus, para os submeter, decidiu dividi-los. Metade para cada lado. Desde então, as metades separadas andam a procura da metade complementar.

“O mito do andrógino é revivido em todas as formas de arte, ressaltando ora o pecado do orgulho, ora a auto-suficiência afetiva, que leva à assexualidade, ora a tentativa de explicar o distanciamento entre o homem e a mulher, a criatura e o criador, o tempo e a eternidade. Encontrase, além de nas obras dos autores já citados, nas *Metamorfoses* de Ovídio, na poesia alegórica de Dante (*Divina Comédia*), no *Orlando Furioso* de Ariosto, no *Adônis* de Marino, no romance

⁹⁰ Disponível em: http://pt.wikisource.org/wiki/Dicionário_de_Cultura_Básica/Andrógino

História cômica dos Estados e Impérios do Sol, do escritor francês Savinien de Cyrano de Bergerac, no *Tratado de Narciso*, de André Gide, nos romances de Balzac, em *A Procura do Tempo Perdido* de Proust, no romance de Michel Tournier, *Os Meteoros* (1975), onde o narrador, referindo-se ao pensamento de Platão, diz que Zeus ameaçara os homens, já cortados em dois, a cortar mais ainda, se persistissem em seu orgulho: “Se a imprudência continuar, eu cortaria ainda em dois, de maneira a fazê-los andar com uma perna só”.⁹¹

Porém, o Professor da Universidade Nova de Lisboa, Carlos Ceia ressalta que a versão de Octavio Paz se coloca um pouco reduzida porque segundo o Professor:

“Na leitura completa do mito do andrógino, segundo Platão, havia, na origem da Humanidade, três seres: Andros, Gynos e Androgynos, sendo Andros entidade masculina composta de oito membros e duas cabeças, ambas masculinas, Gynos entidade feminina, mas com características semelhantes, e Androgynos composto por metade masculina, metade feminina. Porque eram muito poderosos, os deuses resolveram separá-los: seccionado Andros, originaram-se dois homens, que, apesar de terem seus corpos agora separados, tinham suas almas ligadas, por isso ainda eram atraídos um pelo outro. O mesmo ocorre com os outros dois. Andros deu origem aos homens homossexuais, Gynos, às lésbicas e Androgynos, aos heterossexuais. Segundo Aristófanes, seriam então divididos aos terços os heterossexuais e homossexuais. De acordo, portanto, com o mito platônico, a corriqueira expressão “buscar a outra metade da laranja” aplica-se tanto aos homens duplos, quanto às mulheres duplas e ao homem e à mulher, originariamente unificados: as mulheres que provêm da separação das mulheres primitivas inclinam-se para outras mulheres, ao passo que os homens, originários de outros homens, anseiam pela sua outra metade masculina.”⁹²

No poema “sozinho com todo mundo”, de Charles Bukowski, o eu lírico nos diz que quando há uma alma dentro de um corpo de carne e osso esse corpo e alma buscam incessantemente outra alma e outro corpo que se encaixe ao seu. Essa alma é o que difere o ser humano dos outros animais irracionais. Podemos dizer que o mito de andrógino é a representação do erotismo, a cópula humana, a busca da felicidade no outro. “A essência do erotismo é, assim, ser a transgressão por excelência, dado que ele é resultado da atividade sexual humana enquanto prazer e, ao mesmo tempo, consciência do interdito.” (BATAILLE, 1987: p.3).

“Um dos fins do erotismo é domar o sexo e inseri-lo na sociedade. Sem sexo não há sociedade pois não há procriação; mas o sexo também ameaça a sociedade. Como o deus Pã, é criação e destruição. É instinto: tremor, pânico, explosão vital. É um vulcão e cada um dos seus estalidos podem cobrir a sociedade com uma erupção de sangue e de sêmen. O sexo é subversivo: ignora as classes e as hierarquias, as artes e as ciências, o dia e a noite: dorme e somente acorda para fornicar e voltar a dormir. Nova diferença com o mundo animal: a espécie humana padece de uma insaciável sede sexual e não conhece, como os outros animais, períodos de cio e períodos de repouso. Ou dito por outras palavras: o homem é o único ser vivo que não dispõe de uma regulação fisiológica e automática da sua sexualidade.” (PAZ, 1995: p.14)

⁹¹ Disponível em: http://pt.wikisource.org/wiki/Dicionário_de_Cultura_Básica/Andrógino

⁹² E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em:
http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=566&Itemid=2

No poema, Bukowski escreve que:

*e ninguém encontra o
par ideal
mas seguem na
procura
rastejando para dentro e para fora
dos leitos.*

Apesar de nunca encontrar o par ideal as pessoas estão sempre à procura. Essa é a imagem do erotismo: a busca da felicidade no outro. “O ato em que culmina a experiência erótica, o orgasmo, é indizível. É uma sensação que passa da extrema tensão ao mais completo abandono, e da concentração fixa ao esquecimento de si próprio; reunião dos opostos, durante um segundo.” (PAZ, 1995: p.80)

No poema fala-se da ideia de que o que todos procuram é a sua metade. O que todos sonham é um dia viver esse encontro místico da completude. Barthes ilustra este estado imaginário em que estamos sempre em busca da nossa alma gêmea e o encontro, por mais que pareça concreto e maravilhoso, segundo Barthes, é só um momento frágil antes que nasçam as dificuldades de um relacionamento amoroso:

“ENCONTRO. A figura se refere ao tempo feliz que se seguiu imediatamente ao primeiro rapto, antes que nascessem as dificuldades do relacionamento amoroso. [...] 3. No encontro, fico maravilhado de ter achado alguém que, por sucessivos e bem sucedidos toques, sem fraquejar, acaba o quadro da minha fantasia; sou como um jogador cuja sorte se confirma fazendo com que ele pegue na primeira tentativa o pedacinho que vem completar o quebra-cabeça do seu desejo. É uma descoberta progressiva (e como uma verificação) das afinidades, cumplicidades e intimidades que vou poder manter eternamente (penso isso) com um outro, prestes a se tornar, desde então, “meu outro”. (BARTHES, 1984: p. 84-85)

Mas ninguém nunca encontra o par ideal. Sempre, depois de um tempo, que pode durar um segundo (o tempo de um orgasmo) ou muito mais, nascem as dificuldades do relacionamento amoroso, e o sujeito amoroso descobre que sua busca não terminou e volta para a roda-viva dos leitos.

Na penúltima e na última estrofes do poema, Bukowski se mostra cada vez mais depressivo e negativista, relacionando quatro lugares onde existem os dejetos de uma sociedade, onde os restos descartados do lixo, dos ferro-velhos, dos hospícios e das sepulturas, coisas que ninguém quer ver, são as coisas que se completam. E nada mais:

*as lixeiras da cidade se completam
os ferro velhos se completam
os hospícios se completam
as sepulturas se completam
nada mais
se completa.*

3.3.1. SOZINHO COM TODO MUNDO – TRADUÇÃO



Fig. 75



Fig. 76

Após a análise do poema e sua leitura em voz alta, declamando como em uma leitura de poesia, vieram à mente a imagem da solidão e do abandono. Me lembrei de uma performance da artista Marta Soares chamada *O banho*. Assisti a essa performance em 2004 em São Paulo e as imagens e expressões nunca saíram da minha memória. Até hoje guardo o *pop card* da apresentação. Recorri aos meus alfarrábios e resgatei o postal.(fig. 76, p.171) Essa imagem dialoga com o poema quando mostra uma figura dentro de uma banheira cheia de água. A figura se encontra na posição fetal e a água também tem a simbologia do intrauterino⁹³. É o regresso à solidão. Apesar da intensa procura pela outra metade Georges Bataille explica que:

“Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros, e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles que os geraram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento sua morte e os acontecimentos da sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade.” (BATAILLE, 1987: p.11)

A performance de Marta Soares trata da vida de Sebastiana de Mello Freire, conhecida como D. Iaiá, mulher da elite paulistana que ao ser diagnosticada doente mental teve sua casa na Bela Vista, São Paulo, parcialmente transformada em um hospital psiquiátrico privado e nela permaneceu isolada por ordens médicas higienistas entre 1919 e 1961, ano de sua morte. Marta Soares partiu desse fato para fazer esta encenação, que contava com projeções de imagens dela nos jardins da casa de D. Iaiá. A performance acontecia nesta banheira antiga, no centro da sala de espetáculos, com o público em volta e a artista dentro, mostrando a cada gesto, a cada movimento o despojamento, as angústias, o total abandono.

⁹³ “O simbolismo da água pode reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Está associada com nascimento, fertilidade e alívio. Em termos gerais ela caracteriza qualidades ou traços do feminino. É o princípio fecundador e qualquer imagem relacionada com ela vai se referir às emoções, aos desejos, à emotividade e à sensibilidade. Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência.”



fig. 77

A tradução foi feita em meio artesanal: pintura a óleo sobre tela. Utilizamos como referência imagética a foto do *pop card* para pintar esse quadro. Interessante observar que a imagem gerada nessa tradução tem como fonte primeira a performance de Marta Soares. A performance naturalmente é uma arte fugaz, temporal, que só existe naquele momento. A sensação é que durante uma apresentação os *performers* saem mais do *aqui e agora* e transcendem o ambiente. Porém, mesmo que a essência da performance já tenha se diluído, ela pode ser registrada em vídeo ou fotografias, transformando-se em outra coisa. O que me interessa é esse resquício, o que sobra de uma performance. Por isso venho colecionando fotos de performances.

A imagem da foto desta performance de Marta Soares foi usada como referência para a pintura a óleo sobre tela, e essa pintura foi o resultado da transmutação da poesia verbal de Charles Bukowski, “sozinho com todo mundo”, para a linguagem visual, no caso a pintura. Essa pintura é o terceiro estágio da imagem, primeiro a performance, segundo a foto e terceiro a pintura.

Porém essa pintura, por se tratar de uma tradução com caracteres autográficos, distancia-se da imagem da fotografia quando o artista imprime seu gesto único ao trabalho. Distancia-se ainda mais da fotografia quando se trata de uma apropriação da imagem com o intuito de ressignificação. A imagem foi utilizada para traduzir criativamente um poema de Charles Bukowski e não para pintar um retrato de Marta Soares. O procedimento de apropriação tem o poder de ressignificar uma

imagem e a partir do momento em que a imagem passou a existir em outro contexto ela passa a ser outra coisa, torna-se uma ficção.

Nessa tradução podemos citar a contribuição do meio, por exemplo as pinceladas, os gestos resultantes dos impulsos nervosos da mente do artista que passam por sua mão e fixam-se na tela. Não podemos desconsiderar a presença do pincel, que é uma ferramenta, porém ele funciona como uma extensão das mãos, como se pudéssemos colocar cerdas nas pontas dos dedos.

Esta tradução em meio artesanal diferencia-se da tradução feita no meio analógico-digital, como é o caso do vídeo e da fotografia, onde a ferramenta utilizada é um dispositivo que registra uma luz captada por uma lente e a imprime sob forma de linguagem binária, que é a linguagem dos computadores. Uma imagem que posteriormente pode ser armazenada em um computador, hd externo, pen drives, CDs ou DVDs.

O título da obra, por ser o mesmo título do poema, torna-se elemento de caráter denotativo, conferindo assim uma forte equivalência imagética com o poema original de Bukowski. E também a própria imagem tem uma certa equivalência imagética com o poema quando mostra uma figura aparentemente com características andróginas, não sabemos com certeza se é homem ou mulher. Essa imagem dialoga também com o poema se considerarmos os aspectos simbólicos, cujas semelhanças estão nas imagens sugeridas no poema original como: carne cobre os ossos, desencontros, busca, solidão e completude, e a imagem da tradução de uma figura sozinha em uma banheira cheia de água, na posição fetal.

Por fim, uma das contribuições do meio artesanal, pintura, à tradução está no fato de possibilitar a impressão de fortes caracteres autográficos. Por se tratar de uma pintura a óleo sobre tela este suporte garante à tradução um caráter de unicidade, ou seja, é uma obra única. As pinceladas das mãos de um artista são irrepetíveis. Isso produz na obra um caráter de culto, cria-se uma aura em torno da obra. O que garante a unicidade da obra também é a característica abstrata da aparência da imagem. O pincel e a tinta tem um poder de abstrair formas e sugerir outras formas. Podemos notar no efeito do corpo da figura na parte que se encontra dentro da água. As pinceladas sugerem reflexos e formas abstratas. Não se trata de uma pintura hiper-realista, na qual procura-se reproduzir mais que fielmente, hiper-fielmente, o objeto retratado.

A cor predominante dessa imagem é o verde e podemos perceber uma equivalência metafórica com o poema original, visto que como explica Kandinsky:

“Com o verde tudo fica em repouso.[...] O verde absoluto é a mais calma das cores. Não é foco em nenhum movimento. Não se faz acompanhar nem de alegria, nem de tristeza, nem de paixão. Nada pede, não lança qualquer apelo. [...] Os quadros pintados numa tonalidade verde são a prova disso. [...] O verde só emana o tédio (efeito passivo). A passividade é característica do verde absoluto.” (KANDINSKY, 2000: p.95-96)

Podemos perceber a equivalência metafórica nas traduções quando ocorre o uso de símbolos com conotações semelhantes, como é o caso do verde empregado nessa tradução para representar o repouso, o abandono e o tédio descritos no poema original de Bukowski.

Por fim, uma grande contribuição dessa tradução criativa nas discussões acerca da importância da pintura na arte contemporânea, é o fato de que hoje qualquer discussão primária questiona a importância desse meio enquanto forma de expressão visual num mundo de vídeos, cinema, internet e outras mídias tecnológicas e onde artistas e críticos anunciam o fim da pintura. A pintura pode não estar mais no topo da hierarquia das mídias para todos, mas o impulso fundamental, quase primordial, no sentido de criar uma marca pessoal continua a se manifestar para os artistas e também para o público. Hoje os artistas contemporâneos lutam para equilibrar as implicações da pintura com uma profusão de novas formas e meios de expressão artística.

“Sejam eles realistas, abstratos, figurativos, expressionistas, minimalistas, modernistas ou pós-modernistas – e independentemente de seu vocabulário formal e sua diversidade de temas – os artistas compartilham uma crença na contínua importância e humanidade da pintura, e em sua relação com o sentimento, o pensamento, a emoção, a experiência, o pessoal e o universal.” (GARIFF, 2008: p. 169)

E a história da tradição na pintura, suas influências e sua inspiração continua a se desdobrar. A arte contemporânea é realizada em meio à inúmeras conexões existentes entre grandes obras de arte realizadas pelos grandes pintores ao longo dos séculos, fazendo uso desse rico legado histórico, e conectando-se também às novas mídias e novas tecnologias que todos podem usufruir, apropriando-se de imagens e ressignificando-as em outras criações.

“Toda arte é filha do seu tempo e, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos. Cada época de uma civilização cria uma arte que lhe é própria e que jamais se verá renascer. Tentar revivificar os princípios artísticos de séculos passados só pode levar à produção de obras natimortas.” (KANDINSKY, 2000; p. 27)

Pois, a pintura, a fotografia e os meios eletrônicos possuem cada qual uma historicidade própria que a tradução não pode apagar. Cada meio traz consigo o pensamento de sua época.

3.4. POEMA 3

ruiva de cima a baixo

*cabelos ruivos
legítimos
ela os põe em movimento
e pergunta
“meu rabo continua gostoso?”*

que comédia.

*há sempre uma mulher
pra salvar você de outra*

*e assim que ela o salva
está pronta para
destruí-lo.*

*“às vezes eu odeio você”,
ela disse.*

*afastou-se e foi se sentar
na minha varanda para ler meu exemplar
do Catulo, e ficou
por lá cerca de uma hora.*

*as pessoas passavam de lá para cá
em frente a minha casa
se perguntando como um
cara tão velho e feio podia arranjar
uma beldade daquelas.*

nem eu sabia.

*assim que ela entrou eu a puxei
para o meu colo.*

*ergui meu copo e lhe
disse, “beba isso”.
“oh”, ela disse, “você misturou
vinho com Jim Beam, logo vai ficar
safado”.*

“você passa hena nos cabelos,

não?”

*“você não enxerga nada”, ela disse e
se levantou e baixou
suas calças e a calcinha e
os pêlos lá em baixo tinham a
mesma cor dos cabelos
lá em cima.*

*o próprio Catulo não poderia ter desejado
graça mais histórica ou
magnífica;
depois ele se
enamorado de*

*rapazolas
insuficientemente loucos
para se tornar mulheres.*

Esse poema pertence à terceira parte do livro *O amor é um cão dos diabos* de Charles Bukowski. Esta parte do livro intitulada *Scarlet* é o nome dado por Bukowski à sua namorada Pamela Miler também conhecida como Cupcakes (Bolinhos), por causa do seu busto tamanho 46. Quando se conheceram ela disse que ele podia chamá-la de Cupcakes se quisesse. Na época, essa terceira parte do livro *O amor é um cão dos diabos*, foi lançada como um livro chamado *Scarlet*. Publicado em uma tiragem limitada pela Black Sparrow Press, o livro foi inteiro sobre Cupcakes e mostra que a atração que Bukowski sentia por ela era um desejo ardente.

Em todos os poemas dessa parte do livro dedicado à Cupcakes, Bukowski fala de uma magia ruiva. Aliás, *Scarlet* quer dizer *escarlata*, *vermelho*, *ruiva*. Segundo Howard Sounes, que entrevistou Cupcakes em seu livro *Vida e loucuras de um velho safado*, ela:

“tinha vinte e três anos quando conheceu Bukowski e ele cinquenta, e seu corpo era como o das garotas da revista *Flint*. Não era alta, mas tinha o busto grande e um rosto muito bonito, parecido com o da atriz Ann-Margaret, os olhos verdes brilhavam de felicidade, estava sempre drogada de comprimidos. Tinha o cabelo comprido, brilhante e era louro-avermelhado. Era uma mulher capaz de levar um homem à loucura.” (SOUNES, 2000: p.160),

Este poema, “ruiva de cima a baixo”, tem um caráter bem confessional e é, como a grande maioria dos poemas de Bukowski, escrito na primeira pessoa. O poeta se mostra apaixonado pela

beldade, porém ele não acredita que um relacionamento amoroso possa durar muito tempo. Bukowski sempre vê suas mulheres como viúvas negras, que mais cedo ou mais tarde darão o golpe fatal.

*há sempre uma mulher
pra salvar você de outra*

*e assim que ela o salva
está pronta para
destruí-lo.*

Segundo Bataille, desde o começo o erotismo sempre esteve ligado à morte. O sexo é ao mesmo tempo reprodução sexual e morte. Na sua conexão exterior, é revelado o universo sádico que se propõe à reflexão sobre o erotismo:

“Sade – o que ele quis dizer geralmente horroriza mesmo aqueles que fingem admirá-lo e não reconheceram por si mesmos este fato angustiante: que o movimento do amor, levado ao extremo, é um movimento de morte. Essa relação não poderia parecer paradoxal: o excesso que dá origem à reprodução e o que é a morte só podem ser compreendidos um com a ajuda do outro.”
(BATAILLE, 1987: p. 28)

Em outra estrofe a personagem feminina vai para uma varanda ler o exemplar do Catulo, que foi um poeta romano do primeiro século antes de Cristo e dedicou a vida à arte e aos prazeres boêmios. Celebrava a amizade e o amor livre. E foi prisioneiro de um amor passionai e intenso por Clodia, que ele apelida de Lesbia. A intensidade desse amor se nota na sua mais marcante declaração: *Odeio e amo*.

As referências de Bukowski são bem refinadas. Ele sempre leu muito e seus autores eram bem diversos. O Professor David Stephen Calonne⁹⁴ na introdução do livro de Bukowski *Pedaços de um caderno manchado de vinho* (BUKOWSKI, 2010) ressalta que :

“As referências de Bukowski a Hansum, Turguêniev, Li Po, Bocaccio, Tu Fu, Vallejo, Catulo, Pound, Céline, Dostoiévski, Nietzsche e Shopenhauer ilustram o amplo escopo de suas leituras. Ele também possuía um grande conhecimento e uma paixão genuína pela música clássica. [...] Bukowski compôs uma ampla lista de poemas que são homenagens diretas a grandes compositores ou que fazem referência a suas vidas e obra, incluindo Bach, Beethoven, Brahms, Bruckner,

⁹⁴ David Stephen Calonne é professor e editor. Nasceu em Los Angeles e leciona em várias universidades na Europa e Estados Unidos.

Chopin, Handel, Haydn, Mozart, Schumann, Siberius, Stravinski, Vivaldi e Wagner.” (CALONNE *apud* BUKOWSKI, 2010: p. 22)

Segundo Calonne, o poema de Bukowski “To the Whore Who Took My Poems” é uma homenagem ao “Poema 42” de Catulo.

Em seguida, em outra estrofe, o poeta fala intrigado de como ele conseguiu ficar com aquela mulher. Visto que ele era um homem velho para ela e considerado uma pessoa de aparência fora dos padrões de beleza. Harold Norse, escritor norte americano contemporâneo de Bukowski, conta que a primeira impressão que ele teve quando conheceu o escritor foi que “ele era um cara grande, corcunda, com o rosto marcado, estragado, com os dentes podres e manchados pela nicotina, e sofridos olhos verdes.” (SOUNER, 2000; p.104). Linda King uma das mulheres de Bukowski muito retratada no romance *Mulheres* (BUKOWSKI, 1985) também fala da sua aparência:

“Na primeira vez que o encontrei, ele era realmente feio”, diz Linda. “Pesava cem quilos e seu cabelo era muito curto, como o antigo corte de cabelo de Will Rogers. Porém quanto mais o via, enquanto trabalhava modelando a escultura de sua cabeça, mais atraente ele parecia. Ele era muito engraçado. Tinha um jeito de viver que tornava cada momento real.” (SOUNER, 2000: p.121)

Nas próximas estrofes do poema o clima torna-se picante e sexual. Bukowski mostra seu personagem bêbado e grotesco.

*ergui meu copo e lhe
disse, “beba isso”.*

*“oh”, ela disse, “você misturou
vinho com Jim Beam, logo vai ficar
safado”.*

A atmosfera de excitação intensifica-se quando o poeta, envolto em total luxúria, declama esses versos que podem ser considerados o ápice do poema, inclusive são os versos que fazem a equivalência com o título do poema. *Ruiva de cima a baixo*.

*“você passa hena nos cabelos,
não?”*

*“você não enxerga nada”, ela disse e
se levantou e baixou
suas calças e a calcinha e
os pêlos lá em baixo tinham a
mesma cor dos cabelos*

lá em cima.

Nessa estrofe temos a explicitação do lado pornográfico de Bukowski, numa escrita direta e sem floreios. A mulher se mostra para ele sem pudor, como suas mulheres geralmente são: exibidas.

Nas duas últimas estrofes o poeta retoma o nome do poeta Catulo comentando sobre as práticas homossexuais comuns em Roma. Há numerosos exemplos da literatura lírica exaltando o amor e as relações homoeróticas. Os poetas latinos da época consideravam que todos os homens sentiam desejo homossexual em algum momento ou outro. Exemplos de poetas com alguma obra que louvavam estas relações são Catulo, Horácio, Virgílio e Ovídio.

Em muitos casos, tanto na poesia, como em sua vida, Bukowski se mostra homofóbico, principalmente quando fala dos *beats* e do *pessoal da contracultura*.

“Uma das principais objeções de Bukowski aos escritores beats era que muitos deles eram homossexuais. “Ele dizia, você vai de café em café e encontra poetas se escondendo no banheiro, chupando o rabo um do outro” conta Jack Micheline escritor norte americano que trabalhou com Bukowski no jornal underground *Open City*. “Ele não gostava de Ginsberg. Ele não gostava de veados.” (SOUNES, 2000; p.103)

Isso pode parecer um fator interessante na obra e também no personagem criado por Bukowski para ele mesmo. Bukowski escorraçava a contracultura, e vivia dela também, pois seus consumidores também eram e são pessoas que simpatizam ou pertencem à cena marginal. Durante suas leituras de poesias, frequentemente Bukowski agredia a platéia e a platéia o agredia. E sempre apresentava-se bêbado e bebendo no palco. Esse era o show. Uma relação de amor e ódio. Bukowski era um construtor de ex-amigos.

“Bukowski era muito talentoso”, diz Bryan dono do jornal *Open City*, onde Bukowski tinha uma coluna, mas era um verdadeiro babaca.” Ele arranjou um novo apelido para seu ex-amigo: Bullshitski (palavra formada a partir da junção de *bullshit*- interjeição do inglês que significa *besteira, baboseira, mentira*- com *Bukowski*.” (Idem)

Como foi escrito na contra capa do seu livro *Notas de um velho safado* (BUKOWSKI, 1985), que é uma compilação de quase todos os contos escritos por Bukowski para a coluna homônima do jornal *Open City*:

“Com ele não era a morte que o preocupava. Com ele eram as partes soltas e não resolvidas que ficaram para trás – uma filha de quatro anos de idade em alguma comunidade hippie no Arizona; meias e cuecas pelo chão, pedaços dele deixados em bucetas mal lavadas de meia centena de putas; pedaços dele deixados em celas de prisão, barcos; pedaços dele deixados em bandeiras e lá

embaixo nos esgotos; pedaços dele deixados em despertadores jogados fora, sapatos jogados fora, mulheres jogadas fora, amigos jogados fora.

3.4.1. RUIVA DE CIMA A BAIXO — TRADUÇÃO

Para esta tradução criativa usamos como *insight* principal o filme *Amarelo manga* de Cláudio Assis. Usamos esse filme como referência imagética para esta tradução. Decidimos trabalhar com o suporte analógico-digital e fazer uma vídeo-animação na técnica de *scratch vídeo*, onde nos apropriamos das imagens do filme de Assis para compor o nosso. Trabalhamos também com a rotoescopia, técnica de acabamento que nos permite, no Photoshop, interferir com desenhos em cima dos frames do filme, imprimindo assim caracteres autográficos à tradução. O cenário também foi composto no Photoshop onde utilizamos uma fotografia de um quarto encontrada na Internet e uma fotografia minha tirada nas ruas de Karlsruhe na Alemanha, onde essa animação foi concebida.



Cena do filme *Amarelo manga* de Claudio Assis



Foto Andre Araujo

Fig. 78



Fig. 79

Na montagem da animação os personagens foram recortados de uma cena do filme *Amarelo Manga* e inseridos em outro cenário. (ver figuras pag.182 e 183). No filme o casal está em um bar e na animação eles foram colocados em um quarto, criando assim uma equivalência imagética com o poema “ruiva de cima a baixo” de Bukowski, que se passa em um quarto. No terceiro plano, na janela, podemos reconhecer a foto da cidade de Karlsruhe na Alemanha.

Esta técnica de tradução permite o desenvolvimento tanto de caracteres autográficos quanto caracteres alográficos. Em grande parte, os caracteres alográficos se sobressaem pois se trata de uma tradução feita em meio analógico-digital, coletivizando assim a obra. “O filme é uma criação da coletividade.” (BENJAMIN,2010; p.186) Ou seja, no processo de produção de um vídeo-animação existem algumas etapas que devem se seguir. O processo começa com a criação, que é anotada em forma de esboço ou em forma de sinopse escrita que posteriormente se transforma em um roteiro. Com base nesse roteiro, é desenvolvido um *storyboard*, que é o planejamento visual através de pequenos esboços ou desenhos. Como em uma história em quadrinhos, cada cena, cada ângulo, e movimentos de câmera são estudados nessa etapa. Com base no roteiro e no *storyboard* o diretor de imagens irá filmar, coletar ou apropriar-se das imagens necessárias para editar o vídeo. Segundo as orientações do roteiro e do *storyboard*, um editor em uma ilha de edição digital, junta as imagens, coloca as transições entre elas e os efeitos previstos pelo diretor. A etapa final consiste em sonorizar o vídeo. Um músico cria em sistema digital uma trilha sonora original ou apropriada de outras fontes. No computador o editor, de posse dessa trilha, a insere às imagens em seu programa de edição. Podemos perceber que para cada fase da produção existe um profissional diferente. E apesar de todos seguirem uma notação central, no caso o roteiro, trata-se de pessoas diferentes e isso coloca em questão o sentido de autoria pois segundo Foucault, “o autor não é exatamente nem o proprietário nem o responsável por seus textos; não é nem o produtor nem o inventor deles.” É como em uma orquestra sinfônica, onde existe uma partitura escrita por alguém, mas para sua realização é necessária uma equipe, os músicos. Michel Foucault nos explica acerca da morte do autor:

a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele está consumado na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor. Vejam Flaubert, Proust, Kafka. Mas há outra coisa: essa relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da

escrita. Tudo isso é conhecido; faz bastante tempo que a crítica e a filosofia constataram esse desaparecimento ou morte do autor. (FOUCAULT, 2001; p.272)

Além dessa coletivização da obra, a tradução feita em meio digital, permite alto índice de exposição, ou seja, uma tradução feita em vídeo é muito mais fácil de ser veiculada ou exposta do que uma obra única como uma pintura. (ver quadro pág. 27) O que está em questão nesse tipo de tradução não é mais o valor cultural de unicidade da obra, no caso o vídeo, e sim seu valor de exposição:

“Ao contrário do ator de teatro, o intérprete de um filme não representa diante de um público qualquer cena a ser reproduzida, e sim diante de um grêmio de especialistas - produtor, diretor, operador, engenheiro de som ou de iluminação, etc.- que a todo momento tem o direito de intervir. Do ponto de vista social, é uma característica importante.” (BENJAMIN,2012; p.192/193)

Outro elemento determinante nessa tradução é o poema em linguagem verbal impressa no vídeo. Esses caracteres denotativos são responsáveis pela maior parte da equivalência imagética. A equivalência imagética implica a semelhança entre o signo primário e sua tradução no nível da aparência.⁹⁵ Os desenhos feitos sobre o filme, com o auxílio de uma mesa digitalizadora e operados no programa *Photoshop*, com uma técnica de carvão sobre papel, é o que imprime caracteres autográficos na obra. São marcas gestuais impressas sobre o fotograma do vídeo.

Outra coisa interessante nessa tradução do poema “ruiva de cima a baixo” de Bukowski é a conexão triádica que surgiu entre o poema de Bukowski, o filme de Claudio Assis e essa tradução em animação. Se formos analisar com atenção, a atmosfera dos filmes de Assis sempre lembra os ambientes Bukowskinianos. E especificamente nesse poema de Charles Bukowski já havia uma ligação com o filme de Cláudio Assis: a ação que se passa e até a fala dos personagens coincidem. Nas duas obras o homem pergunta à mulher se ela pinta o cabelo ou se é natural a cor. Ela mostra o sexo para provar que não pinta os cabelos da cabeça e esses são da mesma cor dos pelos pubianos. Este fenômeno, inevitavelmente, cria um elo entre essas três obras.

⁹⁵ HIASHIMA, 2007: p.59

3.5- POEMA 4

o lugar não parecia mau

*ela tinha coxas colossais
e uma risada muito gostosa
ria de qualquer coisa
e as cortinas eram amarelas
e eu gozei
e rolei para o lado
e antes que ela fosse ao banheiro
puxou um pano de baixo
da cama e me jogou.
estava duro
enrijecido pelo esperma de outros
homens.
limpei-me no lençol.*

*ao retornar
ela se curvou
e pude ver todo seu traseiro
enquanto ela colocava um Mozart
para tocar.*

Este poema pertence à quarta parte do livro *O amor é um cão dos diabos* e essa parte chama-se *melodias populares no que restou de sua mente*.

No início do poema vemos o poeta numa boa. Diz palavras alegres como *coxas colossais*, *risada gostosa*, *gozei e rolei para o lado*. Até a cor amarela ele descreve (a cor amarela era a cor preferida de Bukowski⁹⁶). Em seu habitat natural o poeta descreve uma atmosfera agradável e aconchegante.

⁹⁶ Em uma carta, sua namorada Linda King se despede de Bukowski quando ia partir para Utah por causa de uma de suas infinitas brigas:
“Hank,

*ela tinha coxas colossais
e uma risada muito gostosa
ria de qualquer coisa
e as cortinas eram amarelas
e eu gozei
e rolei para o lado*

Dessa parte em diante, até o final da estrofe, Bukowski assume uma postura grotesca e escatológica fazendo o leitor menos afeiçoado à linguagem abjeta ficar incomodado.

*e antes que ela fosse ao banheiro
puxou um pano de baixo
da cama e me jogou.
estava duro
enrígido pelo esperma de outros
homens.
limpei-me no lençol.*

Na última estrofe, acontece uma reviravolta na atmosfera do poema. Imaginamos uma certa leveza e uma sensualidade, a mulher voltou maravilhosa e colocou um som na vitrola.

*ao retornar
ela se curvou
e pude ver todo seu traseiro
enquanto ela colocava um Mozart
para tocar.*

Já terei ido embora quando você voltar. Você me tinha inteira, mas agora tudo que tem são minhas calcinhas amarelas para você cheirar quando se masturbar. Amarelo ela bem sabia, era a cor favorita dele. Isso daria a ele alguma coisa sobre o que escrever até que ela voltasse.” (SOUNER,2000: p.129)

Este é um dos muitos trabalhos em que Bukowski cita os grandes mestres da música clássica, que por sinal era uma das suas grandes paixões.

Desde o começo do poema podemos deduzir que se trata de um lugar humilde, podemos imaginar um quarto de uma prostituta, ou quase. Talvez uma mulher que tivesse vários amantes. Podemos deduzir também que essa mulher coloca Mozart para tocar para agradar seu homem, porque não é muito comum as pessoas desses lugares marginais apreciarem música clássica. Uma característica muito comum na obra de Charles Bukowski é o fato dele misturar muitas vezes o erudito com o vulgar. Pudemos constatar nos outros poemas do livro que Bukowski, muitas vezes narrando um acontecimento grotesco ou um detalhe amoroso ou sexual íntimo, cita compositores clássicos ou escritores canônicos.

3.5.1. O LUGAR NÃO PARECIA MAU - TRADUÇÃO



fig.80

Nessa tradução optamos por trabalhar em meio artesanal na técnica de pintura.

Esta tradução se deu pela materialização do *insight* criativo (caderno de esboços) obtido a partir das análises da poesia original de Charles Bukowski.

Uma peculiaridade dessa tradução é o fato de ser um bíptico e a tela de cima ter sido pintada em 2013 para essa tradução, e a tela de baixo ter sido pintada em 2009. O que aconteceu foi uma apropriação de uma pintura minha, que, apesar de não ter sido pintada para essa tradução, foi utilizada e incorporada perfeitamente. Podemos considerar que essa tradução é um híbrido de uma pintura específica para a tradução e uma apropriação de uma pintura já existente, embora essa pintura seja do próprio artista. É quase um *ready made*, quando nos apropriamos de algum objeto pronto para incorporá-lo a outro contexto.



Fig. 81

3.6– INCONCLUSÕES

Em todos os poemas analisados e traduzidos de Charles Bukowski, pudemos constatar uma forte presença da temática do amor. Aliás o amor começa no título do livro *O amor é um cão dos diabos*. Comprovamos que Bukowski expressa o amor em sua obra de forma rude e grotesca, e na maioria dos casos usa uma linguagem chula, de baixo calão. Porém Bukowski, ao mesmo tempo, mostra-se delicado e frágil quando o assunto é relacionamento amoroso. Bukowski aproxima-se dos *beatniks* quando propõe falar e viver no *underground*, apesar dele nunca ter admitido fazer parte daquele grupo. Nesse momento pudemos constatar a aproximação de Bukowski com o Romantismo pelo seu individualismo e desprezo pelo senso comum, além do sentimento autodestrutivo e valorização exacerbada pelo escapismo de uma sociedade onde o poeta não se enquadra. “A diferença entre a arte e a vida é que a arte é mais suportável.”⁹⁷

⁹⁷ Disponível em: <http://bukowski.net/paintings/>

3.7- OUTRAS TRADUÇÕES

A seguir apresentaremos outras traduções feitas para poemas do mesmo livro de Charles Bukowski - *O amor é um cão dos diabos*, utilizando a mesma metodologia das poesias já apresentadas.

3.7.1- GOSTOSA E SEXY

*“sabe”, ela disse, “você estava no bar
e por isso não pôde ver
mas eu dancei com aquele cara.
nós dançamos juntos
sem parar.
mas não fui para casa com ele
porque ele sabia que eu estava
com você.”*

*“valeu mesmo,” eu
disse.*

*ela estava sempre pensando em sexo.
levava isso sempre consigo
como algo embrulhado num saco de papel.
quanta energia.
ela começava por qualquer homem disponível
nos cafés-da-manhã
entre ovos e bacon
ou mais tarde
entre um sanduíche no almoço ou
um bife no jantar.*

*“moldei meu modo de ser inspirada em Marilyn Monroe,” ela
me
disse.*

*“ela está sempre fugindo
para alguma discoteca local para dançar
com algum otário,” um amigo certa vez
me contou, “estou surpreso que você
continue com ela depois de tudo que aconteceu.”*

*ela desaparecia nas corridas
para depois surgir e dizer
“três caras se ofereceram para me pagar
um drinque.”*

*ou então eu a perdia no estacionamento
e a procurava e ela
estava caminhando com um estranho.
“bem, ele veio desta direção
eu vim daquela e nós
meio que caminhamos juntos. não
queria ferir os sentimentos dele.”*

*ela disse que eu era um homem
muito ciumento.*

*Um dia ela apenas
submergiu
em seus órgãos sexuais
e desapareceu.*

*era como um despertador
caindo dentro do Grand Canyon.
bateu e chocalhou e
tocou e tocou
mas eu não pude mais
vê-la nem ouvi-la.*

*me sinto bem melhor
agora.
dediquei-me ao sapateado
e agora visto um chapéu de feltro
preto levemente inclinado
sobre o olho
direito.*



1- caderno de esboços



2- Desenho carvão s/ papel -31 x 42 cm



3- Storyboard animação



4- pintura acrílica s/ tela, 120 x 100 cm

Fig. 82

3.7.2– UM POEMA QUASE FEITO

*eu vejo você bebendo numa fonte com suas
minúsculas mãos azuis, não, suas mãos não são minúsculas
elas são pequenas e a fonte é na França
de onde você me escreveu aquela última carta e
eu respondi e nunca mais obtive retorno.
você costumava escrever poemas insanos sobre
ANJOS E DEUS, tudo em caixa alta, e você
conhecia artistas famosos e muitos deles
eram seus amantes, e eu escrevia de volta, está tudo bem,
vá em frente, entre na vida deles, não sou ciumento
porque nós nem nos conhecemos. estivemos perto uma vez em
New Orleans, metade de uma quadra, mas nunca nos encontramos,

nunca um contato. assim você seguiu com os famosos, escreveu
sobre os famosos, e, claro, descobriu que os famosos
estavam preocupados com a fama deles – não com a jovem e
bela garota em suas camas, que lhes dava aquilo, e que acordava
de manhã para escrever em caixa alta poemas sobre
ANJOS E DEUS. nós sabemos que Deus está morto, eles nos disseram,

mas ao ouvi-la eu já não tinha certeza. talvez
fosse a caixa alta. você era uma das melhores poetisas e eu dis-
se para os editores, “publiquem-na, publiquem-na, ela é louca mas é

mágica. não há mentira em seu fogo. eu te amei
como um homem ama uma mulher que jamais tocou, para
quem apenas
escreveu, de quem manteve algumas fotografias. eu poderia ter te
amado mas se eu tivesse sentado numa pequena sala enrolando um*

*cigarro e ouvindo você mijar no banheiro,
mas isso não aconteceu. suas cartas ficaram mais tristes.
seus amantes te traíram. criança, escrevi de volta, todos os
amantes traem. isso não ajudou. você disse
que tinha um banco em que ia chorar e que ficava numa ponte
e a ponte ficava sobre um rio e você sentava no seu banco de chorar
todas as noites e descia o pranto pelos amantes que
te machucaram e te esqueceram. escrevi de volta mas não obtive
qualquer retorno. um amigo me escreveu contando do seu suicídio*

*3 ou 4 meses depois de consumado. se eu tivesse te conhecido
provavelmente teria sido injusto com você ou você
comigo. foi mesmo melhor assim.*



Fig. 83

3.7.3- MÚSICA SUAVE

*vence o amor porque nela não há
feridas: pela manhã
a mulher liga o rádio: Brahms ou Ives
ou Stravinsky ou Mozart. ferve os
ovos contando em voz alta os segundos : 56,
57, 58...descasca os ovos, os traz
para mim na cama. depois do café-da-manhã é
a mesma cadeira e ouvir a música
clássica. a mulher está no seu primeiro copo de
scotch e no seu terceiro cigarro. digo-lhe
que preciso ir ao hipódromo. ela
está aqui há 2 noites e 2 dias. “ quando
voltarei a vê-la?” pergunto. ela
sugere que fique a meu critério.
Aceno com a cabeça e Mozart toca.*



Fig. 84

3.7.4- OS INSANOS SEMPRE ME AMARAM

*e os subnormais.
ao longo de todo o ensino
fundamental
ensino médio
faculdade
os rejeitados se
uniam a
mim.
caras com um só braço
caras com tique
caras com problemas de fala
caras com uma película branca
sobre um dos olhos,
covardes
misantropos
assassinos
tarados
e ladrões.
e em todas
as fábricas e na
vagabundagem
sempre atraí
os rejeitados. eles me encontravam
logo de cara e se grudavam
em mim. continuam
fazendo isso.
aqui na vizinhança há agora
um que me
encontrou.*

*ele anda por aí empurrando um
carrinho de supermercado
cheio de lixo:
bengalas partidas, cadarços,
sacos vazios de batata frita,
caixas de leite, jornais, canetas...
“ei parceiro o que tá fazendo ?”
eu paro e conversamos um
pouco.
então eu digo adeus
mas ele continua me
seguindo
para além dos
puteiros e dos
prostíbulos...
“me mantenha informado,
parceiro, me mantenha informado,
quero saber o que está
acontecendo.”
esse é o meu insano do momento.
nunca o vi falar
com mais
ninguém.
o carrinho chacoalha
um pouco atrás
de mim
então alguma coisa
cai.
ele se detém para
juntá-la.
enquanto ele se ocupa disso eu*

*entro pela porta de um
hotel verde que fica na
esquina
cruzo
o saguão
saio pela porta
dos fundos e
ali há um gato
cagando
absolutamente delicioso,
que me arreganha os
dentes.*



Fig. 85

3.7.5- UMA DAS MAIS QUENTES

*ela usava uma peruca de um loiro platinado
e tinha a face carregada de rouge e pó
e não economizava no batom
traçando uma enorme boca pintada
e seu pescoço era coberto de rugas
mas ainda tinha o rabo de uma garota
e as pernas eram boas.*

*ela usava calcinhas azuis que eu baixei e
ergui seu vestido, e à luz bruxuleante da TV
tomei-a de pé.
enquanto nos digladiávamos ao redor do quarto
(estou fodendo uma cova, pensei,
trazendo os mortos de volta à vida, maravilhoso
tão maravilhoso
como comer azeitonas geladas às 3 da manhã)
gozei.*

*vocês podem ficar com suas virgens, rapazes
dêem-me velhas gostosas no alto de seus saltos
com rabos que esqueceram de envelhecer.*

*claro, você tem que dar o fora depois
ou ficar muito bêbado
o que é a mesma
coisa.*

*bebemos vinho por horas e assistimos tevê
e quando fomos pra cama*

*para dormir
ela não tirou os dentes da boca
a noite toda.*



Fig. 86

3.7.6- o que eles querem

*Vallejo escrevendo sobre
solidão enquanto morria de
fome;
a orelha de Van Gogh rejeitada por uma
puta;
Rimbaud correndo para a África
em busca de ouro e encontrando
um caso incurável de sífilis;
Beethoven ficou surdo;
Pound foi arrastado pelas ruas
numa gaiola;
Chatterton tomou veneno para rato;
o cérebro de Hemingway pingando dentro
do suco de laranja;
Pascal cortando os pulsos na banheira;
Artaud trancado com os loucos;
Dostoiévski de pé contra um muro;
Crane pulando na hélice de um barco;
Lorca baleado na estrada pelo exército
espanhol;
Berryman pulando de uma ponte;
Burroughs atirando na mulher;
Mailer esfaqueando a sua;
- é isso o que eles querem:
o danado dum show
uma placa luminosa
no meio do inferno.
é isso o que eles querem,
aquele bando de*

*estúpidos
inarticulados
tranquilos
seguros
admiradores de
carnavais.*



Fig. 87

3.7.7- A GAROTA NO BANCO DA PARADA DE ÔNIBUS

*eu a vi quando eu estava na pista da esquerda
indo a leste pela Sunset.
ela estava sentada
as pernas cruzadas
lendo um livro de bolso.
era italiana ou indiana ou
grega
e enquanto eu estava parado no sinal vermelho
vez ou outra um vento
erguia sua saia,
eu tinha a visão desimpedida,
revelando
pernas da mais imaculada perfeição
que eu jamais vira.
sou essencialmente tímido
mas olhei e fiquei olhando
até que uma pessoa no carro atrás de mim
começou a buzinar.*

*isso nunca tinha acontecido dessa
maneira.
dei a volta na quadra
e estacionei numa vaga do
supermercado
bem em frente ao lugar onde ela estava
de óculos escuros
eu não deixava de olhar
como um colegial em sua primeira
excitação.*

*memorizei seus sapatos
seu vestido
suas meias
seu rosto.*

*os carros passavam e me bloqueavam
a visão.
então eu a via novamente.
o vento erguia sua saia
para muito além das coxas
e comecei a me tocar.
um pouco antes do ônibus dela aparecer
cheguei ao orgasmo.*

*senti o cheiro do meu esperma
sua umidade em meu calção
e cueca.*

*era um ônibus branco e feio
e a levou embora.*

*dei a ré no estacionamento
pensando, eu sou um voyeur pervertido
mas ao menos não me
expus.*

*sou um voyeur pervertido
mas por que elas fazem isso?
por que têm essa aparência?
por que deixam o vento soprar
assim?*

*ao chegar em casa
tirei a roupa e fui para o banho
saí enrolado na
toalha
liguei
as notícias
apaguei as notícias
e
escrevi este poema.*

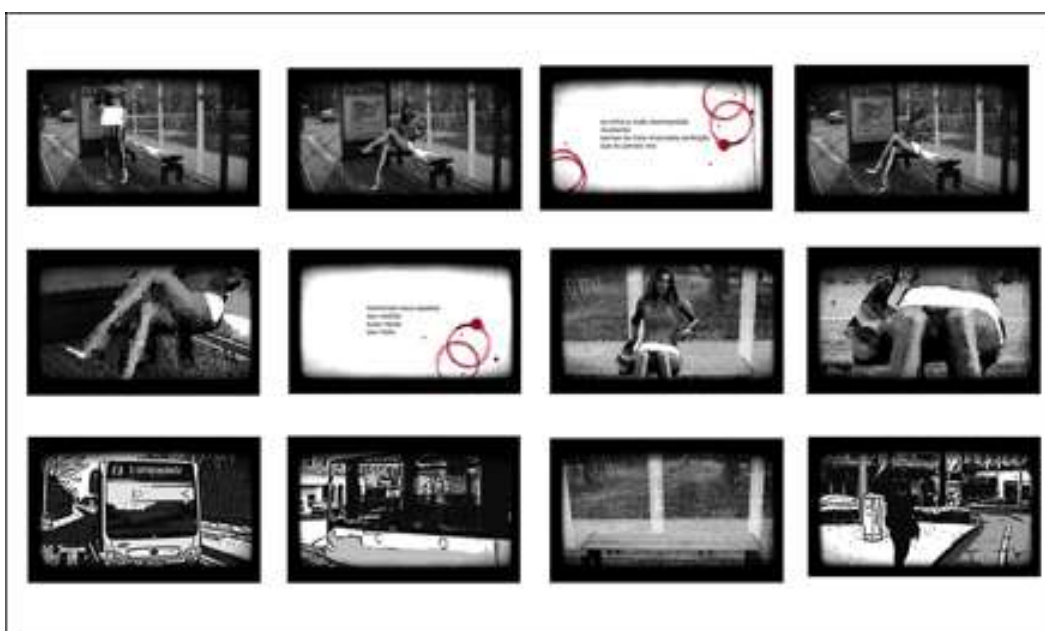


Fig. 88

CAPÍTULO 4

O AMOR É UM CÃO MAMALUCO

Depois das análises e traduções feitas nos capítulos anteriores, propomos neste capítulo uma visão comparativa dos trabalhos de Sebastião Nunes e de Charles Bukowski. Desde o início desta pesquisa, estamos focando na imagem do amor na poesia desses dois poetas e trabalhando especificamente com os livros *O amor é um cão dos diabos* de Bukowski e *Antologias mamalucas* de Nunes.

Pelo período em que as duas obras foram produzidas, nos anos 1960-1970-1980, podemos constatar forte influência da cultura *beat* no que diz respeito à temática erótica como elemento de transgressão. Além do uso de linguagens chulas e de baixo calão para designar o sentimento amoroso. Essa prática foi comum entre os poetas *beatniks*. Tanto Bukowski quanto Nunes apresentaram essas características em seus poemas. Porém, ao contrario de Bukowski, que apresenta uma poesia em linguagem puramente verbal, Nunes traz uma poesia híbrida contendo linguagens visuais e verbais. Nunes nesse momento aproxima-se do movimento concretista e mostra em sua obra a influência de Marllamé. Como diz Antônio Risério: “Tudo é escrita, tudo é leitura.”(1998: p.91) Nunes apresenta uma poesia como ele mesmo define, intersemiótica.

Ao contrário de Sebastião Nunes, Charles Bukowski nunca se aproximou da vanguarda concretista. Foi no conto *Em defesa de um certo tipo de poesia, de um certo tipo de vida, de um certo tipo de criatura com sangue nas veias que um dia morrerá* (BUKOWSKI, 2010: p. 69) que Bukowski escreveu agressivamente talvez referindo-se a um tipo de poesia inspirada no dadaísmo ou surrealismo. Estilo muito utilizado pelos poetas da contracultura e identificado com a *poesia automática*. Bukowski chama os poetas de *imbecis de sempre* e coloca um poema:

eu & meeley///
pauzinhos/7__-*
aquilo estava lá
eu estava lá eu &
a massa gwatammrrrra #9/ .
1/4///.../.

e continua:

“Um poema como esse pode ser considerado cheio de *insights* por dizer quase qualquer coisa que você pretenda que ele diga, por que quem pode provar que não? Escute o seu grilo particular. Não sou contra a livre exploração nas artes, mas sou contra ser tomado por idiota por um homem desprovido de capacidade criativa. Estamos interessados nos verdadeiros excrementos e no desespero na Arte.” (Idem. p.72-73)

O ponto mais próximo que Bukowski chegou de um trabalho concretista, ou de uma preocupação com a forma visual do poema, foi o fato dele, muitas vezes, usar de uma desconstrução de uma lógica aparente no que diz respeito às formas tradicionais de escrita. Bukowski, no livro *o amor é um cão dos diabos*, não usa maiúsculas e sua forma de cortar os versos é pessoal e única.

A seguir, o único poema do livro em que Charles Bukowski trabalha de forma diferente a questão da visualidade do poema:

este poeta
este poeta ando
u bebendo dura
nte 2 ou 3 dias
e ele entrou no
palco e olhou p
ara a platéia e
imediatamente
soube que iria
fazer aquilo.ha
via umpianode
cauda no palco
e ele foi até lá,
abriu a tampa
e vomitou de
ntro.entãofech
ou atampa e fe
z sua leitura.

Podemos perceber a preocupação de Charles Bukowski com a visualidade do poema quando ele faz uso de diferentes espaços nas entreletras de cada verso. Muitas vezes o poeta teve que alterar os espaços entre as letras para adequar a medida do verso, para que todos os versos ficassem do mesmo tamanho. O mesmo aconteceu com o corte das palavras no fim de cada verso.

Bukowski desprezou a forma tradicional da gramática em prol da visualidade. Tais procedimentos nos remetem à tradição Mallarmeana e aos construtivistas.

Bukowski se referia à contracultura num tom de escárnio e desprezo. Como Nunes, Bukowski sempre pertenceu à margem da marginalidade. Ambos não pertenciam a nenhum grupo nem movimento. Tanto Nunes quanto Bukowski sempre caminharam sozinhos. Porém, tanto Bukowski quanto Nunes sempre viveram da contracultura e foi no *underground* que eles circularam. Apesar de ambos criticarem os movimentos de vanguarda como um modismo e comparar seus simpatizantes a um rebanho de ovelhas, eram esses personagens que consumiram as obras deles. Também Sebastião Nunes provoca os poetas de sua geração classificando-os como integrantes de uma panelinha literária



Fig. 89

Nos versos do poema “Coração subalterno” Nunes visivelmente faz chacota dos poetas de Ipanema, provavelmente Vinicius de Moraes, Tom Jobim e toda a turma de poetas bem sucedidos de classe média que nesta época estavam em evidência nas mídias. Provoca dizendo:

*ouve-lhes os versos de merdra
e admira os trajes que estão a vestir.*

Um dos principais pontos em comum entre a obra de Bukowski e a obra de Nunes é que os dois poetas tem a classe média como principal alvo de críticas. Tanto Bukowski como Sebastião Nunes tratam a classe média com rancor e desprezo. Como uma “classe módica babacal e lesma”. Percebemos também que tanto Bukowski quanto Nunes muitas vezes ironizam os artistas e especificamente a criação artística, como no poema de Bukowski : *agora, se você tivesse que ensinar escrita criativa, ele perguntou, o que você lhes diria.*

*eu lhes diria para terem um caso de amor
fracassado, hemorróidas, dentes podres
e beber vinho barato
[...]*

Ou em uma perigrafa no poema “Via láctea” de Nunes: T de tentação. Ex “tudo que não é tradição é plágio”. EUGENIO D’ORS.



Fig. 90

Nesta perigrafia, em forma de citação, Nunes questiona vários aspectos da tradição artística, coloca em questão aspectos como a tentação da cópia, do roubo e da apropriação, a tradição e o plágio. Questiona também a veracidade na citação atribuindo esta citação à Eugênio D'Ors, passando ao expectador/leitor a questão da autenticidade. Todas essas questões estão presentes ao longo de sua obra poética.

Tanto Bukowski quanto Nunes abordam o tema erótico com ironia e humor. Talvez esta grande carga de erotismo e pornografia na obra desses dois poetas, faça com que eles se auto-marginalizem e tornem assim suas linguagens ácidas demais para o grande público. Na poesia dos dois a imagem do amor é impregnada de uma linguagem grotesca e palavras de baixo calão.

Porém, Sebastião Nunes e Charles Bukowski tem uma visão diferente do amor. Bukowski apresenta-se muitas vezes deprimido e desesperançoso com uma relação amorosa. Para ele, *o amor é uma névoa que se dissipa na luz da manhã*. Para Bukowski as mulheres eram como viúvas negras, assassinas. Como no poema “a escapada”:

*escapar de uma viúva negra
é um milagre tão grande quanto a própria arte.
que rede ela pode tecer
enquanto o arrasta vagarosamente em sua direção
ela irá abraçá-lo
depois, quando estiver satisfeita,
ela o matará
ainda no mesmo abraço
e lhe sugará todo o sangue.*

Para Bukowski o relacionamento amoroso é algo que mais cedo ou mais tarde irá dar problemas. E para ele, quando consegue se livrar de uma viúva negra, vem sempre outra pior que a sua antecessora. Bukowski fala de tudo isso com melancolia e humor, afinal *pensamentos bonitos e mulheres bonitas jamais perduram*. (BUKOWSKI, 1969: p.140)

Nas traduções dos poemas de Bukowski procuramos apresentar mulheres fortes, com uma carga dramática e uma aparência que não esconde sua história. Como Bukowski descreve suas mulheres no poema “garotas calmas e limpas em vestidos de algodão”:

*tudo que sempre conheci foram boleteiras, alcoólatras,
putas, ex-prostitutas, loucas.*

*quando uma vai
outra vem
pior que sua antecessora.*



Fig. 91

Sebastião Nunes apresenta sua ótica do amor de maneira diferente se mostrando mais confiante e apaixonado. Porém, retrata o amor de forma carnal e devassa. Sebastião Nunes apresenta-se como um fauno, um herói sem nenhum caráter. Ao declamar seu amor fala de sexo explícito e nomeia os órgãos de forma grotesca e direta. Como no poema “paródias antiquíssimas”:

*Tua bunda é uma
cadeia de montanhas do cretáceo
[...]
meu caralho dinossaural pesquisa
densa memória ancestral.*

O amor na poesia de Sebastião Nunes apresenta-se de forma burlesca. O poeta se comporta como um trovador pornográfico, um sátiro⁹⁸ poeta. Não que suas mulheres não representem perigos a quem se relaciona com elas, oferecem sim. Mas o caso é que o poeta não se mostra preocupado com isso. Como no poema abaixo:



Fig. 92

Nas traduções dos poemas de Sebastião Nunes apresentamos mulheres mais passivas e entregues à luxúria, como ele mesmo descreve em seus poemas.

⁹⁸ Os Sátiros são seres mitológicos masculinos da Grécia Antiga. Possuíam corpo de carneiro, cabeça de homem, orelhas pontudas, cabelos compridos e nariz achatado. De acordo com a mitologia grega, os sátiros acompanhavam o semideus Pan (protetor dos pastores) e o deus Dionísio (do vinho e das festas), vagando pelas montanhas e bosques da Grécia. Nos mitos gregos tinham a característica de apresentar grande potência sexual. Logo, eram retratados, pelos pintores gregos, apresentando ereção.

Disp. em: <http://www.suapesquisa.com/mitologiagrega/satiro.htm>



Fig. 93

Outro ponto em comum entre os trabalhos de Bukowski e Nunes é a veia artística visual dos dois poetas. Ambos desenhavam e pintavam quadros. E os trabalhos dos dois poetas tem uma forte carga de humor e erotismo.



Fig. 94 - desenho de Charles Bukowski



Fig. 95- desenho de Sebastião Nunes

Tanto na obra de Charles Bukowski quanto na obra de Sebastião Nunes, a imagem do amor vem sempre acompanhada de uma atmosfera pesada, com muito álcool e mulheres sempre de caráter duvidoso. Tanto Nunes quanto Bukowski ambientam suas poesias em lugares suspeitos, como pequenos quartos de aluguel ou prostíbulos de baixo nível.

Nas traduções trabalhamos com ambientes fechados e claustrofóbicos e utilizamos texturas de superfícies desgastadas ou sujas.



Fig. 96



Fig. 97

Podemos considerar que tanto Bukowski quanto Nunes sempre estiveram junto às novas tecnologias. Ambos, nos anos 60/70, fizeram uso dos mimeógrafos e editaram pequenos livros artesanais e estiveram envolvidos com cinema ou vídeo. Bukowski e Nunes apaixonaram-se pelos computadores. O trabalho de Sebastião Nunes tornou-se bem mais fácil com o uso do computador. Nele pôde recortar e colar bem mais facilmente, e as artes finais e procedimentos gráficos ficaram bem mais acessíveis. Sem contar a infinita quantidade de imagens das quais Nunes pode apropriar-se para seu trabalho, que hoje é todo feito no computador .

Bukowski em seu livro *O capitão saiu para o almoço e os marinheiros tomaram conta do navio* (BUKOWSKI,1999) conta como foi seu encontro com o computador:

“É só uma máquina de escrever melhorada”, me disse meu genro uma vez.

Mas ele não é escritor. Ele não sabe o que é quando as palavras surgem no espaço, brilham na luz, quando os pensamentos que vêm na sua cabeça podem ser seguidos imediatamente por palavras, que encorajam mais pensamentos e mais palavras a seguir. Com uma máquina de escrever, é como caminhar na lama. Com um computador, é como patinar no gelo. É uma rajada brilhante. Claro, se não há nada dentro de você, não importa. E depois tem o trabalho de limpeza, as correções. Diabos, eu costumava escrever tudo duas vezes. A primeira para colocar as ideias, e a segunda para corrigir os erros. Assim é uma vez só para o divertimento, a glória e fuga.”
(Idem.p.37)

O uso das tecnologias pelos poetas aqui estudados, inspirou-nos a trabalhar com procedimentos próximos dos utilizados por eles. Nos apropriamos de materiais diversos usando o computador e traduzimos algumas obras para o meio digital, como as vídeo- animações e gravuras digitais presentes neste trabalho.

O trabalho de Sebastião Nunes, por ser híbrido com linguagem verbal e visual, possui uma grande quantidade de referências imagéticas como o alfabeto de bichos, o alfabeto de pessoas, mais as imagens sugeridas pelo texto. No trabalho de Bukowski a poesia é exclusivamente verbal, ou seja, todas as imagens sugeridas na transmutação criativa provém de *insights* emanados do texto. Charles Bukowski em seus poemas apresenta-nos uma linguagem muito detalhada e descritiva. O poeta sugere cores, formas, cheiros, temperaturas, características físicas, vestuário e até sons, quando descreve a música clássica que tocava no rádio.

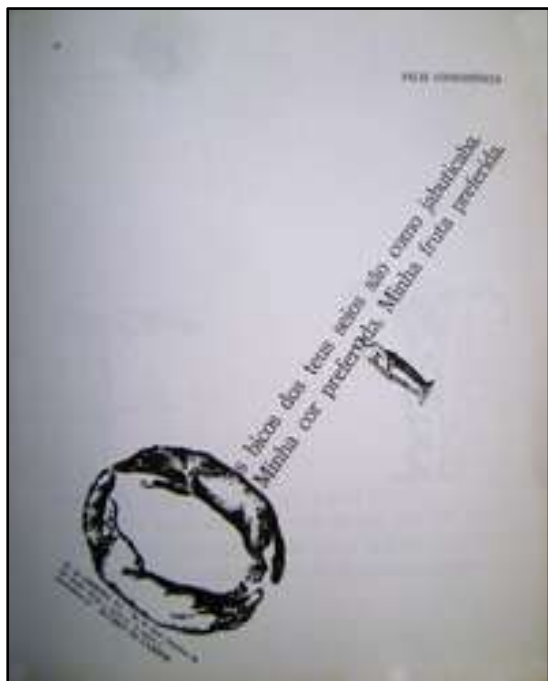


Fig. 98



Fig. 99



Fig. 100

gostosa e sexy

*“sabe”, ela disse, “você estava no bar
e por isso não pôde ver
mas eu dancei com aquele cara.
nós dançamos juntos
sem parar.
mas não fui para casa com ele
porque ele sabia que eu estava
com você.”*

*“valeu mesmo,” eu
disse.*

Por fim, outro fator comum em Bukowski e Nunes é ambos colocarem em discussão a figura do poeta, o seu lugar e a sua valorização perante a sociedade. Ambos retratam a imagem do artista romântico, incompreendido e explorado. Ambos reconhecem o fazer do artista, o verdadeiro artista, como algo que ele faz por necessidade. Como no poema “Cirrose hepática” de Sebastião Nunes:



Fig. 101

Onde qualquer coisa pagava bem um quadro. Onde o artista, por necessidade, fome, troca seu trabalho mais íntimo, espasmos cerebrais a troco de quase nada. Optamos por traduzir essa poesia para o meio sonoro. Ela transmutou-se para a letra de uma música onde podemos ouvir um pandeiro em primeiro plano e um violão elétrico em segundo. As assonâncias aliterativas sugeriram-nos a percussão do pandeiro: “pagava bem um quadro.”

No poema de Bukowski “o que eles querem”, o poeta enumera uma lista de artistas e suas mazelas e ao final diz que é isso que eles querem: o show deve continuar. O artista pagando com o próprio sangue a necessidade de produzir sua arte a todo custo.

o que eles querem

*Vallejo escrevendo sobre
solidão enquanto morria de
fome;
a orelha de Van Gogh rejeitada por uma
puta;
Rimbaud correndo para a África
em busca de ouro e encontrando
um caso incurável de sífilis;
Beethoven ficou surdo;
Pound foi arrastado pelas ruas
numa gaiola;
Chatterton tomou veneno para rato;
o cérebro de Hemingway pingando dentro
do suco de laranja;
Pascal cortando os pulsos na banheira;
Artaud trancado com os loucos;
Dostoiévski de pé contra um muro;
Crane pulando na hélice de um barco;
Lorca baleado na estrada pelo exército*

*espanhol;
Berryman pulando de uma ponte;
Burroughs atirando na mulher;
Mailer esfaqueando a sua;
- é isso o que eles querem:
o danado dum show
uma placa luminosa
no meio do inferno.
é isso o que eles querem,
aquele bando de
estúpidos
inarticulados
tranquilos
seguros
admiradores de
carnavais.*

Nesta tradução, uma pintura feita em acrílica sobre tela, trabalhamos com a imagem do poeta nu, peito aberto, transando na neve. A pintura remete à imagem da exposição, do show, *o que eles querem*.



Fig. 102

Bukowski Nunes são dois escritores que despontaram pela potência de seus trabalhos. Podemos afirmar isso ao adentrarmos em suas obras e constatarmos a enorme quantidade de imagens visuais e verbais contidas em seus poemas. Nesta pesquisa focamos na imagem do amor na poesia desses dois poetas, mas existem muitas outras temáticas e questões a serem exploradas no trabalho de ambos.

Podemos afirmar que a tradução criativa feita a partir do trabalho de artistas como Bukowski e Sebastião Nunes, torna-se um trabalho infinito devido à grande quantidade de imagens emanadas de seus poemas e de *insights* que a todo momento, a cada leitura, despertam em nossa mente.

CAPÍTULO 5

KARLSRUHE – ALEMANHA

Durante esta pesquisa fui contemplado com um intercâmbio na Alemanha, na cidade de Karlsruhe. Esse projeto, desenvolvido naquela cidade, foi baseado nas atividades do Grupo de Pesquisa Tecnopoéticas, certificado pelo CEFET-MG, que tem como objetivo o estudo das interfaces entre as produções artísticas modernas e contemporâneas e as diversas tecnologias disponíveis. Tendo como ponto de partida as categorias linguagem, mídia e discurso, destacamos os diálogos entre a arte e a tecnologia, abrangendo as áreas de letras, cinema, fotografia, comunicação, informática e outras correlatas que são convocadas pelas produções criativas. O trabalho foi desenvolvido em parceria com a Universidade de Ciências Aplicadas de Karlsruhe - Hochschule Karlsruhe Technik und Wirtschaft, na área de Comunicação, Cultura e Mídia.

Procuramos desenvolver um projeto que atendesse a esta pesquisa : *a imagem do amor na poesia de Sebastião Nunes e Charles Bukowski* , e que pudesse abranger a questão do território e da paisagem, visto que estávamos em outro país e vivenciando uma cultura diferente da nossa. O objetivo desse intercâmbio foi então, trabalhar com a imagem do amor na poesia de Nunes e Bukowski, e fruir a paisagem e o território da cidade de Karlsruhe. Fazendo longas caminhadas diárias por diversas regiões da cidade, observando, fotografando e filmando identificamos os aspectos da cidade que mais se relacionavam com a obra desses dois poetas. Propomos assim desenvolver um trabalho de artes plásticas durante este período - foram 2 meses na cidade alemã, e ao final do intercâmbio apresentamos os resultados e fizemos uma exposição dos trabalhos produzidos.

O trabalho desenvolvido nesse intercâmbio abordou os conceitos de *flânerie*⁹⁹ e teve como principal aporte teórico os textos de Walter Benjamin, mais especificamente *as Passagens* (BENJAMIN, 2009) onde o pensador reflete sobre o imaginário da cidade moderna, tendo como modelo a Paris do século XIX, e institui um procedimento crítico tendo como norte o fazer literário. Destacamos a categoria do *flâneur* que serviu de base para nossos procedimentos

⁹⁹ Ver nota 1 pag. 9

devido ao seu caráter errático, seu sistema lógico de análises e a temática abordada por Benjamin nas *Passagens* quando o pensador divide seus pensamentos por categorias como, por exemplo, jogos e prostituição, galerias, cemitérios, moda, e outras.

“Para um perfeito flâneur: é um prazer imenso decidir morar na massa, no ondulante. Estar fora de casa e se sentir em casa em toda parte. Ver o mundo, estar no centro do mundo e ficar escondido no mundo, estes são alguns dos menores prazeres desses espíritos independentes, apaixonados e imparciais.” (BENJAMIN, 2010: p.221)

Usamos a contribuição teórica e metodológica do artigo *Caminhar: experiência estética, desdobramento virtual*¹⁰⁰ de Sandra Rey que serviu de ponto de inflexão para os desdobramentos empíricos e intelectuais do processo acadêmico.

Os objetivos específicos desse trabalho desenvolvido na Alemanha foram: desenvolver um corpus imagético através de percursos fotográficos e coletas de imagens em vídeo durante as caminhadas; explorar o potencial artístico do material constituído; produzir uma série pictórica para uma exposição; produzir uma vídeo-animação e projetá-la durante a exposição; produzir uma vídeo aula de caráter documental, fundamentada como um registro do processo de criação executado.

Então, durante os meses de janeiro e fevereiro de 2013, em pleno inverno de sete graus negativos, fizemos percursos diários por toda a cidade coletando imagens gravadas em vídeo e fotografias, colecionamos jornais locais e revistas populares, caminhamos por mercados, supermercados, padarias. Frequentamos os mais diversos tipos de bares, populares e requintados. Sempre procurando alguma equivalência imagética com a obra de Nunes e Bukowski.

“Os elementos temporais mais heterogêneos se encontram, portanto, na cidade, lado a lado. Quando saindo de um prédio do século XVIII, entramos em outro do século XVI, precipitamo-nos numa vertente do tempo; se logo ao lado está uma igreja da época do gótico, atingimos o abismo; se a alguns passos à frente nos achamos numa rua dos anos básicos (da revolução industrial na Alemanha)... subimos a rampa do tempo. Quem entra numa cidade, sente-se como numa tessitura de sonhos, onde o evento de hoje se junta ao mais remoto. Um prédio se associa a outro, independente das camadas do tempo às quais pertencem; assim surge uma rua. E adiante, no que essa rua, seja ela do período de Goethe, desemboca noutra, seja esta do período do imperador Guilherme, surge o bairro... Os pontos culminantes da cidade são as suas praças, onde desembocam radialmente muitas ruas, mas também as correntes de sua história.”(BENJAMIN, 2010: p.209)

¹⁰⁰ Disp. em: <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/23329>

Na Universidade contamos com a supervisão de dois orientadores: Professor Martin Schober e Professor Jürgen Walter, que disponibilizaram uma sala com um estúdio de design e todos os equipamentos onde pudemos trabalhar nas plataformas Mac e PC e utilizar internet e telefone, ou seja, todo o suporte em equipamentos de produção e comunicação à disposição. Na Universidade de Karlsruhe meu trabalho foi muito bem recebido, talvez devido à proximidade com as teorias de Walter Benjamin, pensador alemão, que interessava bastante aos dois orientadores, e talvez pelas referências imagéticas que meu trabalho de artes plásticas tem com o expressionismo alemão e o movimento Nova Objetividade, também alemão. O certo é que me informaram de uma exposição retrospectiva do pintor Otto Dix e a Nova Objetividade em Stuttgart, mais ou menos a 50 quilômetros de Karlsruhe, e fomos todos na exposição em uma van da Universidade.

Essa visita à exposição de Otto Dix foi talvez o mais importante na fundamentação imagética desse trabalho na Alemanha, e fundamental também para o norteamento imagético de boa parte dessa dissertação.

Também foi montado um atelier-residência onde produzi 20 pinturas, vinte desenhos e desenvolvi a criação e o *story board* da vídeo-animação, que fez parte da exposição que fechou os trabalhos na cidade de Karlsruhe.

5.1. VIDEO-ANIMAÇÃO

A criação da animação se deu durante o processo das caminhadas com a coleta de imagens, que se somaram a outras que já pertenciam ao arquivo de imagens - Atlas.

A ideia da vídeo-animação consistia em criar e montar todo o *story-board* na Alemanha e editar e finalizar no Brasil. A animação fez parte da exposição com as pinturas e gravuras, sendo projetada em grande escala na parede externa da universidade. Isso foi possível graças à tecnologia on-line. Trabalhando via Skype, podíamos compartilhar as telas dos computadores, e pudemos assim dirigir a edição a distância, conversando em português no Brasil e em inglês na Alemanha.

O conceito da vídeo-animação foi trabalhar com o diálogo entre a obra de Sebastião Nunes, a obra de Charles Bukowski e a paisagem e o território da cidade de Karlsruhe. Para isso, usamos a

[illegible]

¹⁰¹ Ver nota pagina 115



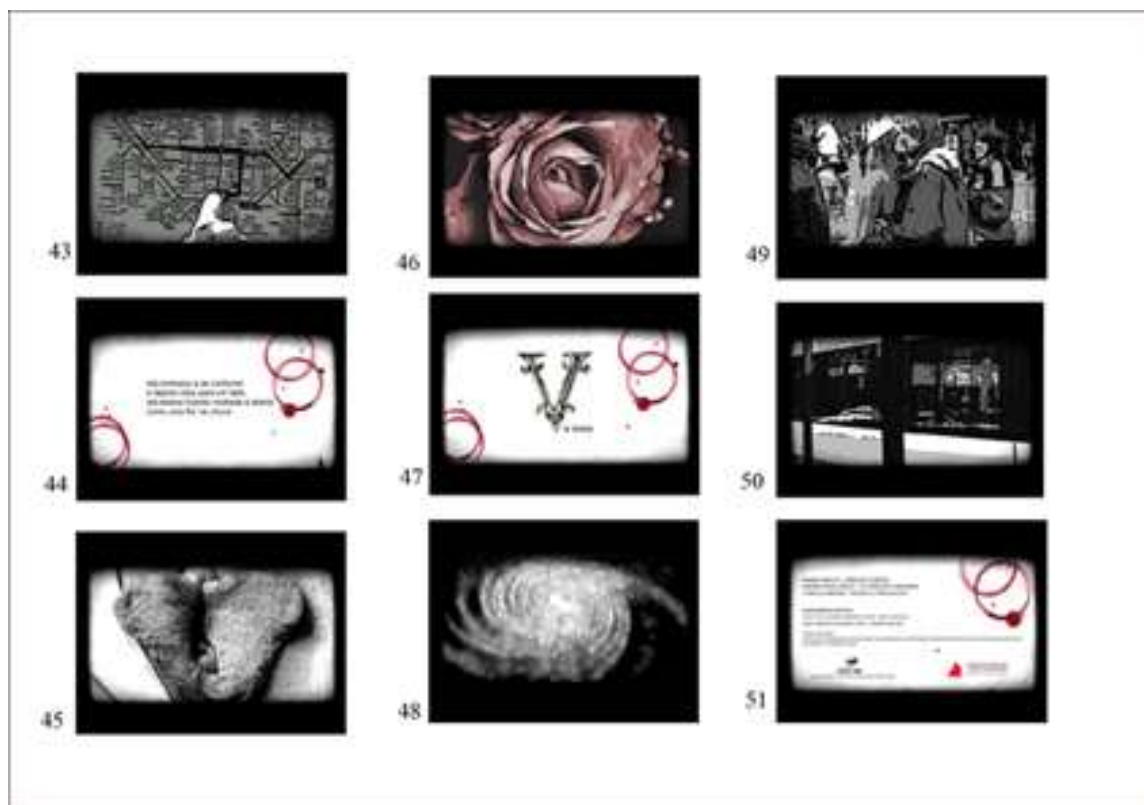


Fig. 104

Outro efeito que usamos como recurso de edição foi a textura de câmera Super 8, que é mais um dos filtros que existem pré-formatados em um programa de tratamento de imagens como é o caso do *software* After Effects, que foi o que nós usamos nesse projeto. A câmera Super 8 foi um equipamento muito difundido e usado nas décadas de 1960 e 1970 e esse efeito criou mais uma equivalência com o período em que as poesias de Bukowski e Nunes foram escritas.

Esta vídeo- animação possibilitou um diálogo quase íntimo entre a poesia de Sebastião Nunes e a poesia de Charles Bukowski, visto que juntamos as poesias dos dois autores na mesma tradução criativa. Aliás, esta tradução para o meio digital talvez seja a síntese de toda essa dissertação pois é nessa obra que os conceitos de Literatura Comparada e Tradução Intersemiótica interagem com maior evidência. Nesta obra, podemos ver a concretização do diálogo entre Sebastião Nunes, Charles Bukowski, Otto Dix, Claudio Assis e o meu trabalho de artes plásticas, que no caso atuou como agente conector entre o trabalho desses artistas gerando assim uma tradução intersemiótica.

Não podemos esquecer que essa tradução foi idealizada para ser projetada na fachada do prédio da Universidade de Karlsruhe. Sua imagem rodava em *looping* na área externa do prédio,

e o som era transmitido na área interna do prédio onde os expectadores se encontravam. Portanto, não existe começo, meio nem fim. Todas as vídeo-animações produzidas para essa pesquisa foram produzidas para serem projetadas como artes plásticas, ou seja, nas paredes de galerias, arquiteturas ou espaços. Esse tipo de trabalho não funciona como vídeo. Ou seja, esse tipo de tradução só funciona como uma vídeo instalação. Pode até ser projetado em monitores, porém deve apresentar-se em *looping*. Como vídeo, com a estrutura tradicional, de começo, meio e fim, o trabalho perde toda a sua potência. Ele simplesmente se desintegra. A força desse tipo de trabalho está na instalação e no momento em que o expectador chega em frente ao trabalho. É nesse momento que a animação começa. Pelo menos para esse expectador.

Na vernissagem todos observavam a animação pela janela da galeria, visto que no momento da projeção nevava copiosamente e o efeito da neve passando na frente da luz do projetor causava um efeito singular, difícil de ser reproduzido novamente com a mesma intensidade.

Ao observar o *story board* montado com frames da animação (fig.104, p. 229/230/231) no quadro 1 vemos o título do poema de Nunes “Amor rarefeito” com as mesmas fontes usadas por ele no poema original e vemos também a letra “A” do alfabeto ornamental, presente em diversos poemas dessa pesquisa. O título “Amor rarefeito” foi também o título da exposição realizada na Alemanha. A opção se dá pelo fato da imagem do amor na poesia desses dois poetas apresentar-se de forma rarefeita, ou seja, pouco. Difícil. Como o ar nos picos das montanhas.

Os quadros 2 a 4 representam a poesia de Bukowski “gostosa e sexy”. No quadro 4 aparece uma parte do poema de Bukowski, fazendo uma equivalência imagética com o poema original. Nos quadros 5, 6 e 7 aparecem cenas da cidade de Karlsruhe, os transeuntes, o trem, muito comum na paisagem daquela cidade e o corvo. O corvo aparece em vários momentos dessa pesquisa pois era um personagem muito comum na fauna daquela cidade, e nos impressionou muito o som emitido por essas aves e a sua cor negra contrastando com o branco da neve e o cinza do céu. Como em uma pintura de Otto Dix.

Os quadros 8 a 14 referem-se ao poema “ruiva de cima a baixo” de Bukowski. Nesta parte da tradução apropriei-me de imagens de dois filmes brasileiros: *Contra todos* de Roberto Moreira e *Amarelo manga* de Claudio Assis. Podemos perceber nos quadros 10 e 11 que três imagens diferentes foram usadas para compor a cena: em primeiro plano, o casal do filme de Assis. No segundo plano uma foto de um quarto encontrada na internet e no terceiro plano, fora da janela, uma paisagem da cidade de Karlsruhe.

Nos quadros 15,16 e 17 mais três cenas do centro da cidade, como exercício de *flanerie*. Um homem servindo cerveja na maneira tradicional, o trem, transeuntes e um músico tocando acordeon a troco de algumas esmolas.

Os quadros 18 a 22 representam simultaneamente os poemas “Amor rarefeito” de Nunes, que se passa em uma zona boêmia de prostituição, e “uma assassina” de Bukowski que também retrata um ambiente similar. Para compor essa cena, durante uma reunião de criação com os orientadores Schober e Walter, eles me disseram que próximo à Universidade velha existia uma rua conhecida como zona boêmia e que seria muito produtivo se eu conhecesse essa área. Fui apresentado a esse lugar e depois voltei diversas vezes coletando inúmeras imagens e fotografias do local e seus frequentadores.

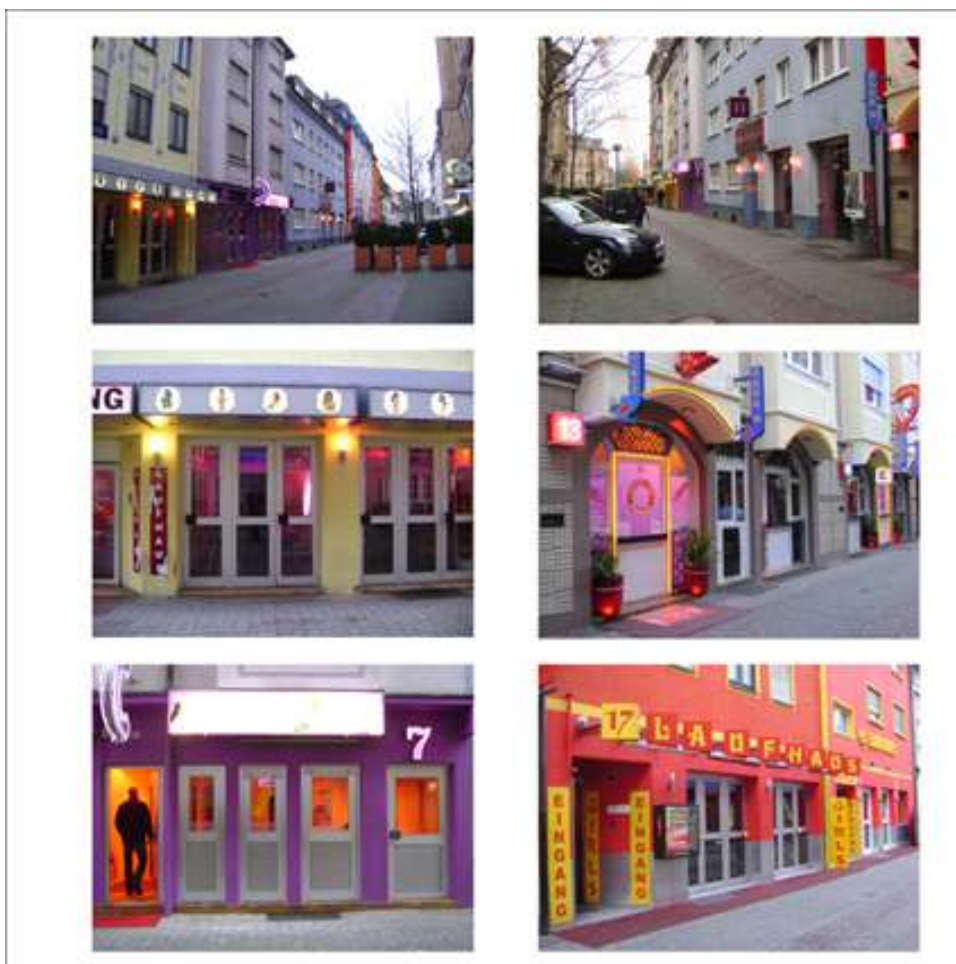


Fig.105

Podemos observar no quadro 18 que usamos a imagem da zona boêmia de Karlsruhe e no primeiro plano a imagem de duas prostitutas brasileiras em um vídeo apropriado da internet, no Youtube - um vídeo onde essas prostitutas dão a entrevista no calçadão de Copacabana para um programa jornalístico de um canal da tv aberta brasileira. Os quadros 19 e 20 são detalhes coletados na zona boêmia de Karlsruhe. No quadro 22 vemos claramente o cenário de Karlsruhe.

Os quadros 24 a 31 correspondem à tradução do poema de Charles Bukowski “a garota do banco da parada de ônibus” onde também usamos duas imagens para compor a cena: a imagem do ponto de ônibus onde eu pegava o ônibus todos os dias para ir para a Universidade, e a imagem de uma garota sentando-se e cruzando as pernas de maneira provocante. Essa imagem da mulher também foi apropriada de uma imagem do Youtube de um programa de televisão mostrando pegadinhas. Nota-se que foram utilizados em diversos momentos o recurso de *scratch video*¹⁰² o que aproximou meus procedimentos dos procedimentos de Sebastião Nunes.

No quadro 32 há uma referência direta à Nova Objetividade. Usei uma pintura de Otto Dix que retrata um mutilado de guerra sentado na calçada vendendo caixas de fósforos com uma música saindo de sua boca. Esse quadro representa a tradução do poema de Bukowski “a deusa de um metro e oitenta” onde o poeta, depois de ter uma relação sexual com uma bela mulher, declama:

*minha deusa de um metro e oitenta
faz-me rir
a risada do mutilado
que ainda precisa de
amor*

¹⁰² ver citação pág. 117

E saindo da boca do personagem de Dix substituímos o texto do quadro original por letras animadas de uma parte do poema:

*como nascentes na montanha
ao longe
nascentes
frescas e boas.*



Fig. 106

Nos quadros 33 e 34, que mostram o nome da cidade Karlsruhe, ocorreu um fato curioso: Quando fui apresentar o projeto aos orientadores na Alemanha, por engano escrevi Karlshure. Professor Walter me disse na reunião que eu tinha escrito errado o nome da cidade e perguntou-me se eu sabia o que significava o que eu tinha escrito. prontamente disse que não. Então, ele me disse que eu tinha escrito “As putas de Karl.”

Explicando: Karlsruhe significa “o descanso de Karl”, que foi construída para ser a residência de verão do rei Karl. Com as letras invertidas ficou Karlshure. E shure em alemão é puta. Bem humorado o orientador alemão disse que tinha sido oportuno para a temática da pesquisa e sugeriu-me usar esse trocadilho na animação. Assim, ficou a sugestão do Professor Jürgen Walter.

Nos quadros 36 a 39 temos imagens capturadas durante as caminhadas: mais uma vez o corvo, portas de cabarés, cartazes de rua fazendo uma equivalência com o poema de Nunes “Amor rarefeito” quando o poeta declama que prefere a zona, meu amor. E foi ainda inserido o alfabeto de bichos, fazendo uma equivalência imagética com o poema original e conferindo mais potência à

tradução. Nota-se que em todos os quadros que aparecem linguagem verbal, escrita, a tela ganha algumas marcas de copos de vinho. Isso é uma referência ao título de um livro de Charles Bukowski : *Pedaços de um caderno manchado de vinho* (2010). No quadro 40, a imagem refere-se à tradução do poema “Sandra” de Bukowski.

O quadro 43 faz referência à cartografia, os mapas da cidade, muito estudados e colecionados durante minha estadia em Karlsruhe.

Nos quadros 44 a 48 ocorre uma fusão de dois poemas: “como uma flor na chuva” de Bukowski quando ele declama:

*ela estava ficando molhada e aberta
como uma flor na chuva.*

Com o poema de Nunes “Via láctea” quando ele declama:

*Tua buceta é um labirint infinit
(Círculos concêntricos. Esferas perfeitas.
Lábios assimétricos como orquídeas loucas.*

Nota-se que ambos os poetas fazem uma analogia entre o sexo feminino e a imagem de uma flor. Então, trabalhamos com uma fusão e um efeito chamado *morphi* que é uma transição, uma metamorfose de uma imagem para outra - efeito muito comum e básico na técnica de edição de imagens.

Por fim, temos a imagem de um casal apaixonado gravado nas ruas de Karlsruhe durante o carnaval naquela cidade e a imagem do trem. A imagem do trem, marca registrada da cidade, durante todo o vt funcionou como um recurso de transição para outra cena.

Lembramos que como essa animação foi concebida com o intuito de ser apresentada em looping, sem princípio, meio e fim, não cabe a última tela de créditos. Essa tela (quadro 51, p.229) só funciona como função documental e de arquivo.

Ao final do projeto foi realizada uma exposição na galeria da *Hochschule Karlsruhe Technik und Wirtschaft*, apresentando o material produzido. Foram expostos desenhos, pinturas e a vídeo-animacão, que foi projetada na parte externa da fachada do prédio da Universidade, em uma

projeção de 20 metros, enquanto nevava copiosamente. As fotos dos percursos também foram exibidas dentro da exposição, em um telão de plasma de 1,5 metros. A exposição foi resultado do trabalho em Karlsruhe nos meses de janeiro e fevereiro e permaneceu na Alemanha de 22 de Fevereiro a 2 de Julho de 2013. No dia 3 de Julho eu estava de volta à *Hochschule Karlsruhe* para o encerramento da exposição com uma palestra para os professores e alunos mostrando os resultados do trabalho desenvolvido naquele país.

Por fim, ressalto a importância de uma internacionalização no processo de pós graduação no que diz respeito à proximidade direta com as fontes de pesquisa e o contato com outras culturas. Certamente minha pesquisa, depois desse intercâmbio na Alemanha, enriqueceu-se e tomou novos rumos. Ressalto também o valor que uma viagem para outro país exerce construtivamente na produção criativa.

Todo o processo de produção dessa pesquisa na Alemanha, incluindo alguns depoimentos dos professores e orientadores daquela instituição, e do Cefet-MG, foi registrado em vídeo. Esse material será editado, traduzido, legendado e resultará em um documentário no formato vídeo aula que fará parte do acervo da Hochschule Karlsruhe Technik und Wirtschaft e do acervo do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais.



Fig. 107

A seguir algumas cenas da exposição realizada na galeria da Universidade de Karlsruhe:



Convite virtual



Entrada da exposição



Instalação com folhas da cidade



Posters



Galeria



Projeção de fotos dos percursos



Galeria



Vernissage



Público assistindo à projeção da video animacao na parte externa da galeria



Projeção da video animação na fachada do prédio da Universidade.



Fig. 108

RAREFIED LOVE



refer the whorehouse, my love, than the tables
of the modicum class ridiculous and slug.
Razor's scars in breast.
True pussies hiding tangos.
The long slipslop of the groom in full moon.
The red light . The feet. The hands.
Old dreams of drink and death.
Slaps in the dawn. Shots?
Razors hidden. Kitchen knives.
Ridiculous young male prostitute. Beds rags.
The poor roll of toilet paper.
And that desperate woman beside.



Fig. 109. Poema *Amor rarefeito* de Sebastião Nunes em uma tradução interlingual exposto na exposição homônima em Karlsruhe - Alemanha.

CONCLUSÃO

A contracultura foi um marco na história das artes e da literatura mundial, fazendo uma ruptura com valores tradicionais e colocando em questão temas como a cultura oriental, as drogas, a liberdade de expressão e a sexualidade. A geração *beat* foi responsável pela desburocratização da poesia de gabinete, colocando assim a poesia nas ruas, com o pé na estrada. A contracultura apresentou-se de forma bipartida (RISÉRIO,1998): de um lado a conexão *beat* que remete ao Romantismo apostando no subjetivismo, na metáfora e no artesanato. A transgressão *beat* foi principalmente comportamental. Do outro lado, a conexão concretista que remete ao Simbolismo, a preocupação com a visualidade da escrita e a produção de formas para um mundo urbano industrial. Os concretistas apresentavam uma estética universalista. A transgressão concretista foi principalmente estética.

Um dos principais temas utilizados pela contracultura foi a sexualidade como forma de transgressão, quebra de paradigmas e desmistificação de tabus. Assim, a poesia marginal fez uso de uma linguagem direta e muitas vezes com uso de palavras de baixo calão e linguagem grotesca para expressar o erotismo, o amor e a sexualidade.

O uso dos conceitos de Literatura Comparada nos possibilitou a análise dos poemas de Sebastião Nunes e de Charles Bukowski, nos permitindo estabelecer semelhanças, diferenças, reconhecer tradições, enfim, comparar a literatura desses dois poetas com outras esferas da expressão humana. (CARVALHAL,2006)

A poesia de Sebastião Nunes apresenta-se de forma híbrida. Nunes serve-se da tradição dos *beats* quando coloca-se ligado ao Romantismo, ao demonstrar sua indiferença diante dos padrões formadores da sociedade e também o seu desprezo pelo senso comum. Ao mesmo tempo, Nunes aproxima-se da conexão concretista quando utiliza elementos visuais em seus poemas. O poeta constrói com esmero e cuidado a visualidade de sua poesia produzindo uma infinidade de formas que colocam em questão a contemporaneidade, a publicidade e a sociedade de consumo. Por isso a poesia de Nunes transita perfeitamente entre a transgressão comportamental e oral da tradição *beat* e a tradição concretista colocando em evidência a importância da espacialização das palavras, da desconstrução de uma lógica aparente e valorizando os efeitos de caráter visual.

Nos quatro poemas de Nunes que foram analisados, a imagem do amor apresenta-se com uma forte carga erótica transpondo sempre para o grotesco e o sexual, chegando ao limite da pornografia com palavras que nomeiam os órgãos sexuais em uma relação.

Charles Bukowski apresenta sua poesia com grandes influências da tradição *beat*, apesar de nunca aceitar fazer parte desse grupo, e aproxima-se do Romantismo quando posiciona-se de forma individualista demonstrando desprezo pelo senso comum, além do sentimento autodestrutivo e valorização exacerbada do escapismo. Afinal o poeta vivia em uma sociedade onde não se enquadrava.

Nos quatro poemas analisados de Bukowski a imagem do amor se mostra violenta e sexualmente maníaca. O poeta rompe tabus ao escrever de forma grotesca e direta com uma intencionalidade certa e feroz (CALONNE, *apud* BUKOWSKI, 2010) e também irônica e humorística. Seus poemas apresentam uma riqueza de detalhes com descrições minuciosas. Bukowski aproxima-se da tradição Romântica ao colocar-se na primeira pessoa, no presente do indicativo. É um escritor que escreve ao mesmo tempo em que vive a estória, apagando os limites entre a arte e a vida.

Podemos concluir que devido à forte influência da contracultura, tanto Sebastião Nunes quanto Charles Bukowski de uma forma ou de outra aproximaram-se da tradição Romântica e Simbolista, tradições que marcaram o movimento *beat* edificando a ponte entre o modernismo anglo-americano de Ezra Pound e William Carlos Williams e a vanguarda francesa do surrealismo. Porém nunca, nem Nunes nem Bukowski, foram ligados a nenhum movimento ou grupo literário. Ambos sempre ficaram à margem da marginalidade literária.

A opção neste trabalho foi por uma pesquisa *em artes*, que é aquela que propõe que o pesquisador construa seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa, ou seja, o artista pesquisador precisa produzir seu objeto de estudo com a investigação em andamento e daí extrair as questões que investigará pelo viés da teoria que está utilizando como aporte em sua pesquisa. (BRITES&TESSLER,2002)

Os procedimentos metodológicos da pesquisa em artes aplicados neste projeto foram perfeitamente eficientes quando combinados com a tradução intersemiótica a fim de transmutar signos verbais, no caso as poesias de Nunes e Bukowski, em linguagem visual, fazendo-se conhecer a questão da tradução intersemiótica como um processo interlinguagens. Assim, além de toda a

teoria sustentando a pesquisa, pudemos observar na prática como se dá esse fenômeno tradutológico interlinguagens.

A ideia de tradução está diretamente ligada à noção de representatividade, ou seja, um signo que se traduz em outro. Então, a tradução encontra-se no lugar do seu original, apesar de sabermos que uma tradução jamais terá uma fidelidade com seu original em toda sua plenitude. Isso nos impõe pensar a tradução, não como uma mera transferência de significados, mas como uma recriação.

Constatamos que a produção durante a pesquisa em artes nos permitiu compreender na prática como se dá o processo de tradução nos diferentes meios e, sobretudo, como se estabelece a equivalência. Pelas teorias da Tradução Intersemiótica de Julio Plaza entendemos que a equivalência na tradução interlinguagens pode se estabelecer de três formas diferentes: equivalência imagética, equivalência diagramática e equivalência metafórica, e verificamos que a dominância de um tipo de equivalência não impede o aparecimento de outro. A equivalência não funciona como algo estanque e sim como orientações para o artista tradutor.

Ao tratarmos objetivamente de traduções de poesias em linguagem verbal para linguagem visual, transmutando a imagem do amor nas poesias de Sebastião Nunes e nas poesias de Charles Bukowski, para a linguagem visual, salientamos a genialidade de Julio Plaza em reconhecer a influência do meio na tradução, já que esta empresta à tradução tanto seus procedimentos, quanto sua historicidade (PLAZA,2003). Pudemos reconhecer através da prática, entrecruzada com a teoria de Julio Plaza, os três tipos de meios de produção de imagens: os meios artesanais, os meios mecânicos e os meios eletrônicos.

Constatamos que nos meios artesanais predominam as características autográficas da tradução, quando o artista tem mais liberdade para usar de conotações e imprimir características pessoais na materialidade da obra. Nos meios mecânicos e eletrônicos predominam as características alográficas da obra, com o uso de linguagens denotativas.

Por isso, pudemos constatar também que as traduções feitas em meios artesanais adquirem, pela sua unicidade, um caráter cultural e as traduções feitas em meios mecânicos como a fotografia e o vídeo adquirem valor de exposição. Nos meios digitais a obra assume uma característica de disponibilidade, visto que se trata de imagens criadas no computador e que tem como natureza arquivos de códigos binários que podem ser alterados e gravados em qualquer computador que tenha o software em que esse arquivo foi produzido. Portanto tais obras possuem alto valor de recriação.

Por fim, salientamos que o presente estudo buscou apresentar a relevância do entrecruzamento das teorias da Literatura Comparada e da Tradução Intersemiótica na produção de uma Pesquisa em Artes para os estudos tradutológicos interlinguagens, propondo assim, uma visão não-logocêntrica da tradução.

Há um longo caminho a ser desbravado e muitas perspectivas se abriram a partir deste trabalho, visto que se trata de uma ciência nova a ser explorada, em contrapartida a séculos de um modelo dominante de linguagem verbal.

BIBLIOGRAFIA

ADES, Dawn. *O Dada e o Surrealismo*. Editora Labor do Brasil. Barcelona, 1976.

ALONSO, Fabiano Garcia Baltazar da Silva. *A imperfeição em Charles Bukowski*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo-USP. São Paulo, 2006. Disponível em:

<http://pt.scribd.com/doc/45925994/A-Imperfeicao-em-Charles-Bukowski>

AMORIM, Bruno Delecave de. *Contracultura e modernismo: relações rebeldes*. Artigo. 2008.

Disponível em: < http://contraculturabrasil.blogspot.com.br/2008/08/contracultura-e-modernismo-relaes_27.html >

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Editora da universidade de Brasília. Brasília, 1993.

BALZAC, Honoré de, 1799-1850. *A obra prima ignorada* / Honoré de Balzac.- São Paulo: Comuniqué, 2003. Entre a vida e a arte / posfácio [de] Teixeira Coelho.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Trad. Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1994.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso. ensaios críticos III*. Editora Nova fronteira, Rio de Janeiro, 1990.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*: Trad. Antonio Carlos Viana. Porto alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*: Trad. Jamil Almansur Haddad. Difusão Editora S/A, São Paulo, segunda edição, 1964.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Brasiliense - São Paulo. primeira ed. 1989, terceira ed. 2010.

_____. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Brasiliense – São Paulo – 8a edição – 2012.

BIVAR, Antonio. *O que é punk*. Editora Brasiliense. São Paulo, 1998.

BOAS, Sergio Villas. *Beatniks: os filhos da Grande Depressão*. Matéria de jornal. Gazeta Mercantil, caderno Fim de Semana, março, 2009. Disponível em: <<http://www.sergiovilasboas.com.br/rep/beatniks.pdf>>

BORNHEIM, Gerd A. *Tradição contradição - O conceito de tradição*. Jorge Zahar Editor, segunda edição. Rio de Janeiro, 1997.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade; 4.)

BUKOWSKI, Charles. *Mulheres*. Brasiliense, São Paulo, 1985.

BUKOWSKI, Charles. *O amor é um cão dos diabos*. Porto Alegre, RS: L&PM Editores, 2007.

BUKOWSKI, Charles. *Notas de um velho safado*. Porto Alegre, RS: L&PM Editores, 1969.

BUKOWSKI, Charles. *O capitão saiu para o almoço e os marinheiros tomaram conta do navio*. Porto Alegre, RS: L&PM Editores, 1999.

BUENO, A.; GÓES, F. *O que é Geração Beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BUÑUEL, Luiz. *Meu último suspiro*. Cosac & Naif. São Paulo, 2009.

BURROUGHS, Willian S. *Junky – Drogado*. Editora Brasiliense. São Paulo, 1984.

CAMPOS, Geir. *O que é tradução*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*, 2009

CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel*. Tese (Doutorado em História Social). Universidade de São Paulo, 2008.

CARNEIRO, Fernanda Maria Trentini; MAKOWIECKY, Sandra. *Aparições de anjos na arte contemporânea. O eterno retorno*. Artigo. IV ciclo de investigações em artes visuais. Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC. 2009. Disp. em: <http://ciclo2009.files.wordpress.com/2009/11/fernanda-maria-trentini-carneiro_apariaies-de-anjos-na-arte-contempore2809anea-n-o-eterno-retorno.pdf>

CARVALHAL, T.F. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

_____. *Literatura comparada no mundo: questões e métodos*. PortoAlegre: L&PM Ed., 1997.

CLÁUDIO, Maria Aparecida. *Minha gramática escolar – São Paulo: Escala educacional*, 2007.

COUTINHO, Afrânio. *O erotismo na literatura: (o caso Rubem Fonseca)*. Rio de Janeiro: Catedra, 1979.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. Trad. Roberto Machado e outros.

FEIJÓ, Martin Cezar. *Cultura e Contracultura - Relações entre conformismo e utopia*. Artigo. Revista Facom, n.21. 2009. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_21/martin.pdf>

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*- 3. ed.- Curitiba: Positivo, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001.

GARIFF, David. *Os pintores mais influêntes do mundo e os artistas que eles inspiraram*. (Trad. Mathias de Abreu Lima Filho.). Barueri, SP: Girassol, 2008.

GINSBERG, Allen. *Uivo- Kaddish e outros poemas*. Editora L&PM. Porto Alegre, 1984.

HIRASHIMA, César Katsumi. *O haikai nas artes visuais: tradução intersemiótica*. Dissertação de mestrado-USP, São Paulo. 2007

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Editora Perspectiva. São Paulo, 2007

JAKOBSON, Roman. *Aspectos lingüísticos da tradução*. In: *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19a ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

KANDINSKY, Wassily, 1866-1944. *Do espiritual na arte*. 2.ed.-São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco-configuração na pintura e na literatura*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1986.

KEROUAK, Jack. *On the road – Pé na estrada*. Editora Brasiliense. São Paulo, 1993.

KÜGER, Cauê. Impressões de 1968: contracultura e identidades. Artigo. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/7926>>

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: o paralelo das artes*. Apresentação de Jacqueline Lichtenstein e Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais. vol.10: Os gêneros pictóricos*. Apresentação de Jacqueline Lichtenstein e Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2006.

LIMA, Isabel Pires de - *Camilo e o Fantasma do Naturalismo*, in Revista da Faculdade de Letras, Porto, 1992. Disp. em: <
http://aleph20.letras.up.pt/F/DIFJ123AQPGUYAIQ851JJRJBHDNK8U42IT5FP8BSK7I24X6Q5S-36312?func=find-b&find_code=SYS&request=000189576&pds_handle=GUEST

MARQUES, Fabrício. *Sebastião Nunes*. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2008.

MEDEIROS, Afonso (org.). *O imaginário do corpo: entre o erótico e o obseno: fronteiras líquidas da pornografia*. Goiânia: FUNAPE, 2008.

MIRANDA, Dilmar. *Estética e poética da modernidade em Charles Baudelaire*. Artigo. Revista Caderno Walter Benjamin do Grupo de estudos Walter Benjamin (GEWEBE). Universidade Estadual do Ceará. 2012. Disp. em: http://gewebe.com.br/pdf/cad07/texto_dilmar.pdf

MOREIRA, Wagner José. *Aurea mediocritas: evidências de uma tradição. Estudo da poética de Sebastião Nunes*. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Instituto de Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1994.

NICOLAU, Marcelo da Costa. *O pesadelo americano*. Dissertação Mestrado. Universidade Federal Fluminense-UFF. Niterói, 2008.

NUNES, Sebastião. *Antologias mamalucas, vol.1 e 2*. Edições Dubolso. Sabará, MG. 1987.

PAZ, Octavio. *A dupla chama, amor e erotismo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995

PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*. Editora Brasiliense. São Paulo, 1983.

PLAZA, Julio. *Arte, ciência e tecnologia*. In: Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. *Tradução Intersemiótica*. Editora Perspectiva- São Paulo – 2003.

REY, Sandra. *Caminhar: experiência estética, desdobramento virtual*. Artigo. Porto Arte. Porto Alegre, V.17, n.29, novembro 2010. Disponível em: <
<http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/23329>>

Revista Cadernos do Terceiro Mundo. n. 145. Editora Terceiro Mundo, Rio de Janeiro, 1991.

RISÉRIO, Antonio. Ensaio sobre texto poético em contexto digital. Fundação Casa de Jorge Amado-COPENE. Salvador, 1998.

RODRIGUES, Leandro Garcia. *Ana Cristina César: não tão marginal assim*. Artigo. Revista Diálogo e interação, Faculdade Cristo Rei, Paraná. vol.5, 2011.

Disp. em: <<http://www.faccrei.edu.br/gc/anexos/diartigos75.pdf>>

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. Thomson Learning, São Paulo. 2007

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SENA, Tito. Os relatórios Kinsey: práticas sexuais, estatísticas e processos de normali(ti)zação. Artigo. Revista Fazendo Gênero, n.9. Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. 2010. Disp.em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278011145_ARQUIVO_ArtigoTitoSenaFG9.pdf>

_____. Os relatórios Shere Hite: Sexualidades, Gênero e os discursos confessionais. Artigo. Revista Fazendo Gênero, n.8-Corpo, violência e poder. UFSC. 2008. Disp. em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST33/Tito_Sena_33.pdf>

SOUNES, Howard, 1965. *Charles Bukowski: vida e loucuras de um velho safado*; trad. de Tatiana Antunes. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2000.

SOURIAU, Etienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Trad. Maria Cecília Pinto e Maria Helena da Cunha. 3 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

TUFANO, Douglas. *Estudos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Moderna, 1986.

VENTURA, Z. 1968: *O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SITES CONSULTADOS:

www.digestivocultural.com

www.revistacult.uol.com.br

www.itaucultural.org.br

www2.uol.com.br/augustodecampos/poesiaconc_entre.htm

www.infopedia.pt

www.flickr.com

www.ahau.org

www.mundoestranho.abril.com.br

www.gerhard-richter.com

www.tradicaoemfococomroma.com

www.sitedoescritor.com.br

www.sescsp.org.br

www.revistazunai.com

www.suapesquisa.com

www.desenhodg.com

www.ichs.ufop.br

<http://corpoesociedade.blogspot.com.br>

www.salves.com.br

<http://12dimensao.wordpress.com>

<http://pt.wikisource.org>

www.edtl.com.pt

www.bukowski.net

www.suapesquisa.com

FILMES:

Amarelo manga - 2003- Cláudio Assis. Brasil

Apocalypse Now - 1979 - Francis Ford Coppola. USA

Baixio das Bestas - 2006 - Cláudio Assis. Brasil

Born into this - 2003 - John Dullaghan. USA

Contra todos - 2004 - Roberto Moreira. Brasil

Corações e mentes - documentário - 1974 - Peter Davis - USA

Drugstore Cowboy - 1989 - Gus Van Sant. USA

