



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**RAMON SILVA DO ROSÁRIO**

**SEMIÓTICA E TRADUÇÃO: A POESIA CONCRETA COMO  
TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E SEUS DESDOBRAMENTOS**

Salvador

2020

**RAMON SILVA DO ROSÁRIO**

**SEMIÓTICA E TRADUÇÃO: A POESIA CONCRETA COMO  
TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E SEUS DESDOBRAMENTOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Hernán Yerro

Salvador  
2020

## **AGRADECIMENTOS**

Muitos fatores influenciaram direta ou indiretamente para a conclusão deste trabalho, portanto, gosto de pensar que boas e más situações contribuíram conjuntamente para eu não desistir deste projeto.

Especificamente, gostaria de agradecer a Elaine, amada companheira, pelo apoio, e pelos conselhos desde minha escolha pela iniciação acadêmica em Letras.

A Jorge Hernán Yerro, orientador amigo em cujas palavras, diversas vezes, eu encontrava compreensão, solidariedade, e perspicácia. Sempre o tive como um exemplo de professor a ser seguido.

Aos meus amigos, por serem a família que me foi permitido escolher, em especial a Eduardo pelos incentivos de sempre.

A UFBA pela Instituição de excelência que é.

Aos colegas e professores que tornaram esta caminhada muito enriquecedora.

Agradeço aos meus pais pelo incentivo para o estudo desde a mais tenra idade. Em especial, a minha avó Pete pelo orgulho sempre demonstrado em relação a minha caminhada acadêmica.

“Todo significado é o produto de uma mente que interpreta e atribui sentido a estados de coisas, ações, ocorrências e artefatos” (ELLESTRÖM, 2017, p.69)

## RESUMO

Este trabalho tem como objeto de estudo a relação entre a Semiótica e a Tradução, a partir da Poesia Concreta, que, enquanto gênero intermediário, pressupõe a existência de *relações tradutórias* entre o sistema verbal e o não verbal. Insere-se, portanto, dentro da área *Literatura*, na linha de pesquisa de *Tradução Intersemiótica*. Presume-se a tradução como um ato comunicativo, possivelmente presente onde houver comunicação. O trabalho, aqui realizado, pretende repensar conceitualmente a tradução a partir da compreensão de que na Poesia Concreta ocorre tradução intersemiótica em si mesma, isto é, entre o verbal e não verbal, tendo como base a Semiótica Peirceana. *Repensar* significa *re-significar* o ato tradutório, entendendo-o como atividade *vital* dos seres humanos enquanto seres possuidores de linguagem. O Concretismo profana a convenção da própria língua/linguagem com signos icônicos. O *entrelugar* dos dois sistemas apresenta um diálogo que constitui parte principal da materialização dos poemas. É no cerne destas relações que acontecem as traduções. Para reconhecer estas relações de tradução é necessário rever o que se sabe sobre o ato de traduzir e o que se aplica, ou não, aos poemas concretos. A desconstrução desencadeada pelo Concretismo abre espaço para novas possibilidades de recepção do texto. O poema concreto pode ser lido a partir de vários sentidos, sem uma linearidade, sem prioridade cronológica e lógica (características comuns em traduções *convencionais*) entre o verbal e o não verbal, como decorrência de ser produto da criação-tradução de um autor-tradutor.

Palavras-chaves: Semiótica; Tradução; Intermidialidade; Intersemiótica; Poesia Concreta.

## RESUMEN

Este trabajo tiene como objeto de estudio la relación entre Semiótica y Traducción, a partir de la Poesía Concreta, que, como género intermediático, presupone la existencia de *relaciones de traducción* entre el sistema verbal y el no verbal. Se ubica, por lo tanto, dentro del área *Literatura*, en los estudios de *Traducción Intersemiótica*. Se presume la traducción como un acto comunicativo posiblemente presente donde haya comunicación. El trabajo, aquí desarrollado, busca repensar conceptualmente la traducción a partir de la comprensión de que en la Poesía Concreta ocurre traducción intersemiótica en sí misma, es decir, entre lo verbal y lo no verbal, basándose en la Semiótica Peirceana. Repensar significa re-significar el acto de traducir entendiéndolo como actividad *vital* de los seres humanos bajo la condición de poseedores de lenguaje. El Concretismo profana la convención de la propia lengua/lenguaje con signos icónicos. El *entrelugar* de los dos sistemas presenta un diálogo que constituye la parte principal de la materialización de los poemas. Es en el cerne de estas relaciones que ocurre las traducciones. Para reconocer estas relaciones de traducción es necesario repasar/revisar todo lo que se sabe sobre el acto de traducir y lo que se les aplica, o no, a los poemas concretos. La desconstrucción desencadenada por el Concretismo abre espacio para nuevas posibilidades de recepción del texto. El poema concreto puede ser leído a partir de varios sentidos, sin linealidad, sin prioridad cronológica y lógica (características comunes en traducciones *convencionales*) entre lo verbal y lo no verbal, esto como efecto de ser producto de creación-traducción de un autor-traductor.

Palabras-claves: Semiótica; Traducción; Intermidialidad; Intersemiótica; Poesía Concreta.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	08
<b>2</b>	<b>PRO-FANAÇÕES CONCRETISTAS</b> .....	13
<b>3</b>	<b>TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA</b> .....	28
3.1	O <i>entrelugar</i> da Poesia Concreta no verbal não verbal.....	28
3.2	Tradução pela Semiótica.....	39
3.2.1	O aspecto icônico da tradução.....	43
3.2.2	O aspecto indicial da tradução.....	47
3.2.3	O aspecto simbólico da tradução.....	53
3.3	A POESIA CONCRETA COMO TI (Tradução Intersemiótica).....	58
3.4	NÃO LINEARIDADE TEXTO PARTIDA-CHEGADA.....	65
3.5	O AUTOR TRADUTOR DE SI MESMO.....	67
3.6	A TRADUÇÃO RE-SIGNIFICADA E RE-ALOCADA NO MUNDO DIGITAL.....	72
<b>4</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	75
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	78

## 1.

**INTRODUÇÃO**

Há uma necessidade humana chamada *comunicabilidade*, isto é, mais do que comunicar há a necessidade por oferecer condições favoráveis para a comunicação (*favorecer a comunicação*). Para isto, criamos sistemas, ferramentas, métodos, aplicativos etc. Para além das experiências sensório-motoras, ou não tanto *para além*. – me explico: Entre os neurônios ocorrem sinapses através de neurotransmissores (que são um meio para as sinapses – mediadores químicos). Que fazem os neurônios, a não ser comunicar? Neste caso, a comunicação funciona como *transmissão* dos impulsos nervosos. Se tomarmos a concepção de que traduzir é *transmitir*, podemos dizer que a tradução faz parte da comunicação? E, portanto, há muitas traduções espalhadas pela vida humana (e não humana)?

A tradução como um ato comunicativo, portanto, presume-se como possivelmente presente onde houver comunicação. A tradução, então, é um tipo de comunicação e onde existir comunicação, poderá haver tradução. Indo por este sentido, estaremos assumindo que a comunicação envolve tradução, mas não é a mesma coisa. Deixemos estas, e outras perguntas para mais adiante. Por agora, fiquemos com a clareza de que traduzir é um ato necessário e envolve, de algum modo, comunicação e comunicabilidade.

Dentro do movimento da Poesia Concreta, criado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos, e Décio Pignatari, há, juntamente com os poemas, marcas tipográficas bastante peculiares, o que proponho chamar de grafismos concretistas. Parecer haver aí a criação de um ambiente que favoreça a comunicação. Por sua vez, abordando *relações tradutórias poéticas*, Décio Pignatari, ao comparar a poesia fundamentalmente oral (nos seus primórdios) com a escrita, diz sentir-se aventurado a

acreditar que o poeta fez do papel o seu público, moldando-o à semelhança de seu canto, e lançando mão de todos os recursos gráficos e tipográficos, desde a pontuação até o caligrama, para tentar a **transposição** do poema oral para o escrito em todos os seus matizes”. (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 11, grifo meu).

“*Transposição*” (criativa) foi também o termo proposto por Jakobson (apud Plaza, 2010, p. 26), referindo-se à atividade poética da tradução.



A passagem da poesia oral para a escrita foi, portanto, uma *inicial* transposição no campo da poética. Transposição da *performance* oral dos poetas para outro meio: o escrito. Podemos pensar que a expressão “Transposição criativa” designa o ato de transpor uma criação em outra (seja intra/interlingual, ou intersemiótica). Plaza (2010, p.26) fala em *transposição* de uma forma a outra, também se referindo à Tradução. Ora, isso parece ser o que acontece nos poemas concretistas, visto que a disposição das palavras desenham formas, numa espécie de design gráfico que sugere uma correlação com o texto escrito, ou, em outras palavras, uma transposição desse texto escrito. Podemos falar, portanto, em um conteúdo poético que passa de um meio/sistema semiótico para outro, dentro do mesmo texto (*Por qué não?*). Isto é, os grafismos (os *desenhos* escritos) no movimento concretista são traduções intersemióticas.

Em nossa jornada (digo, aqui, na nossa relação *autor-leitor*), para não cairmos no erro de considerar a língua(gem) como carga estável a ser transferida, essa *transposição* deverá distanciar-se conceitualmente de *transporte*. Nenhum outro termo parêntese poderá ser entendido por este viés. O que é transferido é um valor que guarda uma relação *tradutória* com certo texto de partida. Portanto, assim devemos considerar a relação existente no cerne da intermedialidade da Poesia Concreta. Em qual medida se dá essa relação tradutória para que ponhamos, nesta expressão artística, o rótulo *tradução*, e, mais que isso, *tradução intersemiótica*? Dentro dessa tradução intersemiótica entre o verbal e o não verbal do poema concretista, quais são os fatores determinantes para validar tal possibilidade? Aqui, tradução e criação se (co)fundem, resultando num gênero que desafia e transcende a linearidade textual (dos comuns textos escritos). Pois que sendo desenho e escrito, a transcendência e o entrelugar são características inerentes ao concretismo, e à tradução. Se a tradução intersemiótica está dentro do próprio texto, perde-se também a linearidade<sup>1</sup> de *texto de partida* para *texto de chegada*, par comum para a atividade tradutória. Considerando, pois, a TI da Poesia Concreta que ocorre em si mesma, quais os desdobramentos dessa TI para a Teoria da Tradução?

Para repensar o processo de tradução, partindo de uma tradução “atípica”, como a que acontece no cerne da Poesia Concreta, considero primordial pensarmos

---

<sup>1</sup> Por *linearidade* podemos entender que há uma relação sucessiva, portanto envolve prioridade do texto de partida para o de chegada, de *traços retos*, ou consecutivos, em linha.

a tradução desde o ato de fala, desde a tradução signo por/para signo, ou seja, *tradução* se confunde com *semiose*, a tradução é semiose, a semiose é tradução. Então, tudo é tradução? Como se diferenciam tradução e criação? Pois todo ato, incluindo o criativo, presume uma relação tradutória prévia: a tradução de um signo por outro, do estágio pensamental para o produto de mídia *papel*, por exemplo, e, assim, podendo ser, sucessivamente, como partes constituintes de um todo (produto artístico, neste exemplo).

A coisa mesmo é intransponível. Para falar de mim eu uso *palavras*, posso *desenhar*, fazer um *esquema* com *palavras* e *setas* que indicam relações conceituais sobre minha personalidade, posso produzir *sons* musicais que segundo uma convenção revelem meu caráter etc. Tudo isto pode ser tradução. A mesma *imposição* e, simultaneamente, *interdição* referente à tradução, portanto está na comunicação – ou na tradução que ocorre durante atos comunicacionais que tradicionalmente desconsideramos ou ignoramos (DERRIDA, 2006).

A poesia concreta é, sem dúvida alguma, um dos gêneros textuais que mais jogam com os signos e com as relações semióticas, pois além das metáforas, tão comuns às mais diversas linguagens poéticas, a poesia concreta (re)constrói os significados pela forma e pelos desenhos gráficos que são feitos. O movimento afirma-se como tal a partir de 1950. Em 1953, a série “Poetamenos” escrita por Augusto de Campos, teria sido o primeiro conjunto sistemático de poemas concretos (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975). Esses *desenhos gráficos* são construídos com elementos do sistema ortográfico, isto é, pela disposição das palavras e sinais, que se moldam conforme o *poema*. Essa simbiose, ao que parece, tem um porquê de ser como é. Mais que isso, essa simbiose revela uma expressão artística híbrida. Tal hibridismo envolve duas artes, a saber: a literária e a visual.

O trabalho, aqui realizado, pretende repensar conceitualmente a tradução a partir da compreensão de que na Poesia Concreta ocorre tradução intersemiótica em si mesma, isto é, entre o verbal e não verbal, tendo como base a Semiótica Peirceana. *Repensar* significa *re-significar* o ato tradutório, entendendo-o como atividade *vital* dos seres humanos enquanto seres possuidores de linguagem, passando, também, por Teorias da Tradução e estudos sobre a Intermidialidade. Faz-se necessário, para tal, entender conceitualmente como cada signo age, de modo geral e, depois, especificamente nos poemas concretos; buscar o que há nos estudos de tradução, sobretudo no estudos de tradução intersemiótica – e, para isto,

é primordial a leitura da teoria da Tradução Intersemiótica, posta primeiramente por Plaza. Este trabalho não tem como meta fazer análise de poemas concretos, senão tomá-los como peças desencadeantes para reflexões nos macrocampos: *Semiótica e Tradução*.

A seguir, o(a) leitor(a) encontrará o capítulo dois, intitulado “Pro-fanações Concretistas”. Neste, proponho uma aplicação do conceito “*profanação*”, trabalhado por Agamben em seu livro “*profanações*”, ao ambiente da Poesia Concreta. Com *ambiente* quero dizer que busco abordar o lugar de *profano* do Concretismo, enquanto expressão semiótica-linguística-literária a fim de entender a amplitude do potencial desta manifestação artística. Logo após isto, encontra-se o capítulo três, intitulado *Tradução Intersemiótica*. Este é o maior e, portanto, é onde a principal discussão se concentra e está dividido em subitens, tais como: *O entrelugar da Poesia Concreta no Verbal Não Verbal* – Onde a pretensão é abordar a intermedialidade da Poesia Concreta e o quão dialógica é a relação entre os dois meios (verbal e não verbal) e o quão simbiótica é esta relação é, o que se caracteriza em decorrência de ser uma tradução atípica. Neste subitem ainda se discute os papéis do simbólico e do icônico (desde a metáfora), também como componentes da intermedialidade. Na seção seguinte “*Tradução pela Semiótica*” se busca rever a Tradução sob a ótica da Semiótica, isto é, quais são os aspectos da relação tradutória que podem ser repensados de acordo com a tricotomia peirceana ícone-índice-símbolo. Tal resignificação se passa em diálogo com outros autores/teóricos da área da Tradução e da Literatura, bem como da *filosofia da linguagem*. *A Poesia Concreta como TI* é o tópico seguinte, onde se busca aplicar uma teoria, já existente e precedente, sobre Tradução Intersemiótica (TI) à tradução intersemiótica de *dentro* dos poemas concretos, algo nem mesmo pensado pelo próprio autor da “*tipologia das traduções intersemióticas*”: Julio Plaza. Com isto, se tenta encontrar que tipo de TI é a da Poesia Concreta. Logo após isto, iniciamos com as peculiaridades dos poemas concretos, a saber: a “*Não linearidade texto de partida-chegada*” e “*o autor tradutor de si mesmo*”. Encerramos com “*a tradução re-significada e re-allocada no mundo digital*” onde *conversaremos* sobre os desdobramentos que uma visão re-significada da tradução pode ter para o mundo digital, em relação às linguagens desta atual cibercultura.

Ao longo de todo o trabalho, há poemas concretos. Utilizo-os a fim de dialogar com o tema, argumentando proposições e reflexões, com base no que se vê desta

expressão artística. Ao total, o leitor encontrará 8 (oito) poemas concretos, sendo 7 (sete) de autoria de Décio Pignatari (do livro Poesia Poética Poetc) e 1(um) de autoria de Augusto de Campos e Julio Plaza (do livro Poemóviles).

## 2.

## Pro-fanações ~~CONCRETISTAS~~



Poesia *Concreta*. Como se a argamassa a fizesse mais áspera ao tato do leitor, ou mais dura mesmo. As palavras servindo de argamassa, como o betume da babel derridiana<sup>2</sup>. Mas, “exatamente”, o que há de concreto na Poesia Concreta? Se os signos, todos, estão ainda no estado de degeneração quanto aos objetos representados, tudo na linguagem não é abstração apenas? Como que as palavras, com seu elevado grau de abstração/degeneração, podem dar passos rumo à coisa, aquilo que vivemos e que ao comunicar já não está lá [na comunicação]<sup>3</sup>?

Há uma conexão entre a forma como o Concretismo atua e a forma como a profanação é colocada por Agamben, em seu livro *Profanações*. No capítulo intitulado *Elogio da Profanação*, o autor apropria-se de conceitos ligados, via de regra, à religiosidade para refletir outras áreas da vida cotidiana. Juntamente com termo “profanar”, Agamben disserta sobre termos que estão numa relação íntima com a profanação, tais como “consagrar” e “religião”. “Se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens” (AGAMBEN, 2007, p. 65). Por conseguinte, a religião pode ser definida como “aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada” (AGAMBEN, 2007, p.65). Essa separação é um ato de santificação, ou canonização, de algo, ou, ainda, *formalização*, *regramento* e *engessamento* (estes são termos perfeitamente cabíveis e intercabiáveis). Logo, podemos levar este conceito de separação para o campo das palavras, e dos signos, de modo geral. Suponho que o leitor já tenha deduzido como, com paciência, chegaremos à conexão “profanação – concretismo”.

<sup>2</sup> Derrida diz assemelhar-se a uma tradução a “transmutação dos materiais”: “o tijolo tornando-se pedra e o betume servindo de argamassa” (2002, p.16).

<sup>3</sup> É notório que, no dia a dia, quase nunca pensamos nestas questões. Em geral, ligamos o objeto ao signo, de algumas formas variadas, por operações cognitivas e intelectuais, sem nada questionarmos (nem mesmo se o que sai do comunicador é o que chega ao interlocutor).

Resgatando o significado *original*, isto é, de acordo aos usos da palavra em grego, Peirce se refere a “símbolo” como um “signo convencional”, e acrescenta que “encontramos símbolo (σύμβολον) desde o início e com frequência empregado para significar convenção ou contrato [...]. Um credo religioso é denominado ‘símbolo’” (1975, p. 128). Inicialmente, toda e qualquer crença parece estar inclinada à formalização, assimilação, e formação de uma lei que nos rege de algum modo. “A essência da crença é a criação de um hábito” (PEIRCE, 1975, p.56). Suponhamos uma crença que nos surja: primeiramente, não parece haver contrato ou convenção. Porém o contrato nos dá segurança, então passamos a ter tal crença como lei, regra/contrato, para a nossa vida deste ponto em diante. A religião é a crença (que já é convenção, regra, lei, contrato) generalizada entre um grupo de indivíduos, isto é, coletivamente. Eles passam a seguir este credo religioso. A religião, portanto, é símbolo.

Ainda sobre religião, como surgem as seitas dentro de um mesmo credo religioso? Surgem das pequenas divergências, ou seja, das subversões à regra geral estabelecida, surge a possibilidade de outro símbolo dentro do símbolo maior. Mas essa subversão não surge como símbolo, ou seja, como convenção. A subversão é profanação, e a profanação é o icônico dentro do simbólico. A língua, que é símbolo, é subvertida e profanada. Voltemos para a Poesia Concreta, isto é, ao uso comum que se faz de algo sagrado/**canonizado**. Esse ato de trazer de volta algo para o uso comum é como uma busca pela dessimbolização de um símbolo, ampliando novas possibilidades de leituras e significações.

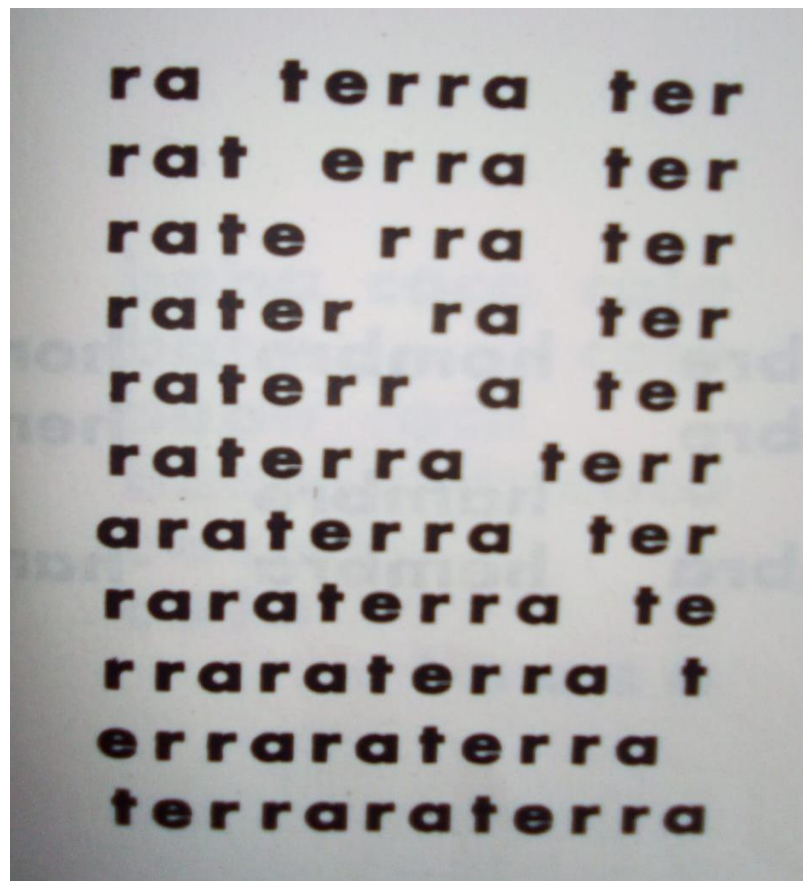
O Concretismo profana a convenção através de suas imagens/ícones. Profana um logocentrismo sagrado, uma tradição de uso de signos convencionais (símbolos), com signos icônicos que por serem assim trabalham de modo distinto em relação ao simbólico. “Simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança” (PEIRCE, 2010, p. 73). É outro processo de leitura. Quase sempre usamos a linguagem verbal, e quando não a utilizamos diretamente, indiretamente a utilizamos, posto que entendemos o mundo a partir de referências normativas, chaves criptográficas que aprendemos a partir de nossa infância, com isto, contudo, não quero chegar próximo a um conceito de língua como código – pois seria o

mesmo que dizer que a língua é composta **homogeneamente** de signos convencionais, o que seria um absurdo, segundo a própria Semiótica<sup>4</sup>.

Há muito mais no processo de significação. Digamos que essencialmente a língua é convenção, mas não em sua completude. Dentro deste contexto, surge a Poesia Concreta<sup>5</sup> para romper com o logocentrismo, o convencionalismo, o canônico e o sacro.

Como dar espaço às outras linguagens? E quais efeitos esse espaço dá ao meio literário? Reusando as palavras. Vejamos, pois, os re-usos que se faz da palavra *terra* no poema concretista de mesmo nome:

Figura 1 – Poema Terra, de Décio Pignatari



Fonte: Autoria própria

A palavra *terra* é expandida pelo uso inabitual e inovador da composição poética, é utilizada, portanto, de forma dessacralizada (em comparação aos usos

<sup>4</sup> Vide as imbricadas e complexas “Dez classes de signos” (PEIRCE, 2010, p. 55)

<sup>5</sup> E talvez agora faça mais sentido o nome *Poesia Concreta*. Perceba que a intenção aqui é compreender o como a Poesia Concreta se apresenta a nós.

canônicos)<sup>6</sup>. Esta expansão se dá por meio de uma profanação, conceito que segundo Agamben, “implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde sua aura e acaba restituído ao uso” (2007, p. 68). “Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (2007, p. 66). A profanação separa (ou afasta) do status “santificado” (ou “consagrado”) o sagrado, fazendo deste um novo uso, um uso dessacralizado. No poema *Terra* o que (ou quem) profana é a palavra, ou melhor, o poeta como profanador. O profanado é a palavra também, mas enquanto símbolo convencionado, regulamentado, e, portanto, regrado. O poeta faz da palavra sagrada uso(s) profano(s), e, subsequentemente, a palavra, no poema, e para o leitor, segue profanando-se em cada leitura realizada. Ao fazer, da(s) palavra(s), objeto(s) e moldá-lo(s) como esculturas, são demandadas e inauguradas novas linguagens, isto é, o leitor deve *re-aprender* (ou readaptar-se) a olhar e ouvir, e, conseqüentemente, *sentir* a palavra-objeto. A expansão da palavra é uma amplificação de seu uso, ou seja, é uma amplificação no campo das possibilidades do ato comunicacional.

A palavra *terra* deixa de ser apenas palavra para ser um objeto icônico-visual: uma massa modelável. É o poema como uma “relação de materiais” (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1975, p.75). Haroldo de Campos (1975, p.74) revela que a função da poesia concreta não é “desprover a palavra de sua carga de conteúdo: mas sim utilizar essa carga como material de trabalho”, isso se dá muito além do que uma simples decoração, pois, não sendo apenas uma destituição da carga semântica da palavra, a estrutura atua como complementariedade do conteúdo semântico. Dito de outro modo, o que acontece no poema concretista é a dessacralização da palavra para poder explorá-la com toda a potência que há nela, ou seja, usar da sua estrutura, usar a palavra-objeto como *massa de modelar*. *Terra* é usada ao máximo de várias formas. O poema é feito da palavra/núcleo *terra*. É a retroalimentação do sistema poético. A imagem que forma: Um grande retângulo que, seccionado por sulcos, forma triângulos, um destes com um sulco que faz formar mais um triângulo pequeno e uma seta apontada para baixo. É o sistema se retroalimentando e recriando formas. Parece haver aí uma retroalimentação que

---

<sup>6</sup> Com “Dessacralização” eu quero me referir ao reuso que se faz das palavras (ou de outras coisas). Dessacralizar significa profanar, que significa subverter a normalidade através de anormalidade.



também é característica do próprio trânsito semiótico do poema concreto entre as linguagens verbal e não verbal. Esse trânsito (que pode ser lido como “tradução”) é retroalimentação, e complementariedade. Mas em nenhum destes casos, me refiro ao trânsito/transporte de cargas estáveis, mas sim um trânsito caótico e metamórfico. Há uma estrutura que é conteúdo visual-icônico (para além do discursivo-simbólico que estamos habituados, e sufocados, pelo menos em relação à arte literária, apesar das metáforas<sup>7</sup>).

Nas palavras de Augusto de Campos (1975, p.25), os precursores mais próximos da Poesia Concreta são Mallarmé, Pound, Joyce, e Cummings, pois

as “subdivisões prismáticas da ideia” de Mallarmé, o método ideográfico de Pound, a apresentação “verbivoco-visual” joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria de forma - uma organoforma – onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso, tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideográfica da estrutura: POESIA CONCRETA.

A convergência, referida acima, entretanto, é consequência de direções que vêm sendo apontadas desde muito tempo pelas mais variadas expressões poéticas quando estas exploram a linguagem metafórica, por exemplo. A metáfora<sup>8</sup> se mostra de antemão como um passo na direção do objeto representado que suplementa as limitações expressionistas da lógica dos significados “formais” da língua. Apesar de que há que se ter em consideração que “a palavra [metafórica ou ‘não’<sup>9</sup>] não tem um significado preciso. É um camaleão no qual se manifestam não somente nuances diversas, mas às vezes também colorações diferentes” (TINIÁNOV, p.5, 1975). A palavra é, então, como uma estrutura vazia, desprovida de significados precisos e estáveis, que se enche nas proposições em que a usamos, ou seja, de acordo com a nossa *práxis* – os dicionários só registram os usos que fazemos das palavras, e muitos nós, tolamente, fazem do dicionário mais um *vigiar e punir*, como mais um manual prescritivo. Em tese, a palavra guarda significados que nos habituamos a imputar-lhe, mas sua própria condição existencial é profana, fugidia à

<sup>7</sup> Por outro lado, tem sido muito comum o icônico em conteúdos visuais-icônicos da publicidade etc., por exemplo, onde o *sufoco* se dá ao contrário.

<sup>8</sup> Sua origem etimológica no grego quer dizer “levar para outra parte”, “transferir”, “mudar”, “confundir”.

<sup>9</sup> Se o caráter movediço faz parte das palavras quaisquer, existe palavra que não seja metafórica, por excelência?

lei/norma/padrão. Essa instabilidade está instituída na comunicação. Desde Górgias<sup>10</sup>, filósofo pré-socrático, a ideia da arbitrariedade da palavra é pensada. Dizia Górgias que não são as coisas que comunicamos, mas sim as palavras que não são as coisas. As palavras, portanto, são como camaleões, não detentores de significados precisos (muito menos fixos), são adaptáveis ao contexto onde se inserem. O caráter, instável, da palavra profana a sua própria pseudo- estabilidade. A metáfora profana o *nómos* linguístico criado como para remediar a instabilidade. E a Poesia Concreta, ao fazer da estrutura seu objeto, profana a versificação, a linearidade temporo-espacial, a ordem, a lógica do sistema literário/poético. É como uma supermetáfora que extrapola os seus limites, ou melhor, não aparenta sequer tê-los. Transferem-se, mudam-se, os sentidos, e a organização habitual (“legal”) do poema se renova. O poeta (concretista), então, parece ter que se desprender da lei (este desprendimento é a sua essência), subvertendo a ordem, como um *trickster*<sup>11</sup>, extrapolando os limites da palavra, ou melhor, encontrando o seu estado *limitless*. O poeta faz uso comum do objeto-palavra que **antes** parecia ter um único propósito, separado e santificado: o de comunicar seus significados (aqueles já presentes no dicionário, instrumento regulador- aprisionador). E dessa forma o poeta também comunica, não a si mesmo apenas, senão aos que o leem também. Não se transfere a coisa através da comunicação, mas se transfere o signo que cria e recria e que tem o que falar.

Sendo assim, a obra literária diz e informa muito àquele que a compreende, *muito* o suficiente para ter (o leitor) seu texto. Afinal, “é a linguagem que fala, não o autor” (BARTHES, 2004, p. 59) no contato com o leitor. E o modelo que melhor representa isto **não** é o de Jakobson com remetente, destinatário, mensagem (que passa de um para o outro como cargas estáveis a serem decodificadas), contexto, código, contato e canal, como explanado a seguir:

O remetente envia uma mensagem ao destinatário. Para ser eficiente, a mensagem requer um contexto [que é] compreensível para o destinatário, e deve ser verbal ou suscetível de ser verbalizado: um código total ao menos parcialmente comum ao

<sup>10</sup> “O tratado do não ente” de Górgias chegou até nós através de duas paráfrases, em Sextus Empiricus e Pseudo- Aristóteles.

<sup>11</sup> O termo é muito usado nas mitologias para designar personagens com característica trapaceira. Segundo Georges Balandier (1982, p.25), o *trickster* (embusteiro, trapaceiro, ardiloso, astuto, desonesto etc.) recebe esta designação em lembrança a uma antiga palavra francesa – *triche* (*tricherie* = trapaça, furto, engano, falcatura, velhacaria).

remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um contato, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que permita a ambos entrar e permanecer em comunicação (JAKOBSON apud ELLESTRÖM, 2017, p. 21)

Parece ser este o modelo de comunicação que melhor representa a ideia de Benjamin ao dizer que “nenhum poema é feito pra o leitor; nenhum quadro, para o espectador; nenhuma sinfonia, para audiência” (CASTELLO BRANCO, 2008, p. 51), isto é, para Benjamin o poema não tem por essência comunicar algo ao leitor. A ideia de Jakobson exclui aspectos não verbais da linguagem, tão presentes nos poemas, como ícones (a metáfora é uma espécie de ícone), por exemplo. Além disso, coloca a transferência em termos simples entre um *remetente* e um *destinatário*.

A melhor forma de representar uma linguagem que fala e acontece no leitor como autor da significação do texto, muito mais consonante à ideia de “morte do autor” de Barthes [e Górgias], é através do modelo de Elleström que contém “três entidades de comunicação” e “exibe quatro inter-relações essenciais entre essas entidades”<sup>12</sup>, respectivamente, a saber:

1. Algo sendo transferido: valor cognitivo;
  2. Dois locais separados entre os quais a transferência ocorre: mente de produtor e mente de perceptor;
  3. Uma fase intermédia que possibilita a transferência: produto de mídia.
- [...]
1. Um ato de produção ‘entre’ a mente do produtor e o produto de mídia;
  2. Um ato de percepção ‘entre’ o produto de mídia e a mente do perceptor;
  3. Valor cognitivo ‘dentro’ da mente do produtor e da mente do perceptor;
  4. Uma transferência de valor cognitivo ‘através’ do produto de mídia. (2017, p. 32)

Perceba que *mensagem* é o correspondente a *valor cognitivo* e que há um ato empregado pelo leitor, é o ato de percepção, onde está envolvido o ato de interpretação do produto de mídia para então o formar sentido, ou valor cognitivo. A criação de valor cognitivo corresponde ao processo de significação, ou seja, um ato ativo do leitor frente ao produto de mídia. O poeta cria o produto de mídia contendo

<sup>12</sup> Para uma melhor compreensão deste modelo e da escolha dos termos usados pelo autor, consultar o capítulo intitulado “Um modelo de comunicação centralizado na mídia” (Elleström, 2017)

um valor cognitivo que em contato com a mente do perceptor/leitor gera também um valor cognitivo mediante interpretação.

Da própria estrutura (significante) eis que brota um novo uso, uma nova lógica, é a palavra *gesticulando*, é uma nova linguagem: Desenhos, rabiscos, grafias de ideias imagéticas e, portanto, ideográficas. Todos os reflexos de ideias expressados na “totalidade” da estrutura poética, no seu *totem*, derivam de uma mesma demanda comunicativa: a ampliação das possibilidades. Em poemas não concretistas muitas vezes são frequentes os usos das metáforas e neologismos, disposições das palavras e pontuações inovadoras, mas que não alcançam a potência que a Poesia Concreta esforçou-se por possuir que é a potência de desenhar com as palavras, ou de tocar melodias com as letras.

Com respeito à *grafia das ideias*, os ideogramas verbais mostram mais nuances do profano movimento da poesia concreta, com origem nos ideogramas chineses. Segundo Pignatari,

pode-se dizer que a etimologia das línguas ocidentais se baseia na associação de ideias, enquanto que a etimologia do ideograma chinês se baseia na associação de formas: é uma etimologia pictográfica, etimologia figurada (CAMPOS, PIGNATARI; CAMPOS, p. 88, 1975).

Ora, podemos entender a *associação de ideias* como uma conexão com o objeto mediante uma *chave criptográfica* que é a língua, código de lei. A associação de formas aponta uma conexão a partir das *semelhanças entre as formas*, algo que pende a qualidade para a estrutura do signo em vez de ir para o significado do signo (em geral, no caso do signo linguístico).

Figura 2 – Ideograma Verbal, de Décio Pignatari



Fonte: Autoria Própria

Acima, o que se pode ver é um “ideograma verbal” (nomenclatura assignada pelo próprio poeta, Décio Pignatari)<sup>13</sup>. Neste poema, além de gesticulação das palavras, os ideogramas fazem das palavras uma imagem, ou melhor, um ícone, cujas peças estão em contato simbiótico, umas com as outras, como se da mesma substância fossem feitas, com exceção do “a” e seu par invertido “e”: um único aceno ao leitor que inclui certa *diversidade na unidade* (manwomanman). Espelhismos, complementariedade, partes diferentes de si mesmo. Uma síntese que é sonora, visual, e verbal. Diferentemente do poema *Terra*, a brevidade é ainda maior, como se fosse uma única *letra*, se é que podemos falar assim de um *ideograma*. Brevidade que também pode ser vista como capacidade sintética, ou síntese poética. A síntese, aliás, se mostra como uma característica muito presente na Poesia Concreta, desde os seus precursores (apontados pelos concretistas brasileiros). Em uns poemas se nota uma maior síntese, em outros poemas, menor.

Outro poeta, mencionado pelos concretistas por sua poesia visual (ideografia poética), é Apollinaire<sup>14</sup>, quem, por sua vez, indica uma importante “revolução” que acontece com o movimento concreto: “Revolução: porque é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente, em lugar de analítico-discursivamente” (*apud* CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, p.97, 1975). Fazer descerem as palavras da aura analítico-discursiva, para ressignificá-las ao campo sintético-ideográfico demanda novas formas de sentido (claro, em/por todos os sentidos), e assim, então, nos aproximamos ao objeto representado, como no caso do ideograma chinês. Segundo Ezra Pound, o ideograma chinês “traz a linguagem para junto das coisas” (*apud* CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, p. 96, 1975). Todo poema concreto é sintético-ideográfico, objetivo e antidiscursivo, como a comunicação na era da contemporaneidade, isto é, no *cibermundo*, nas *ciberculturas*. “O ideograma chinês não tenta ser a imagem de um som ou um signo escrito que lembre um som, mas é ainda o desenho de uma coisa; de uma coisa em uma dada posição ou relação, ou de uma combinação de coisas” (POUND, p.26, 1973), ou seja, é um desenho, traços, rabiscos que representam um objeto, ou

---

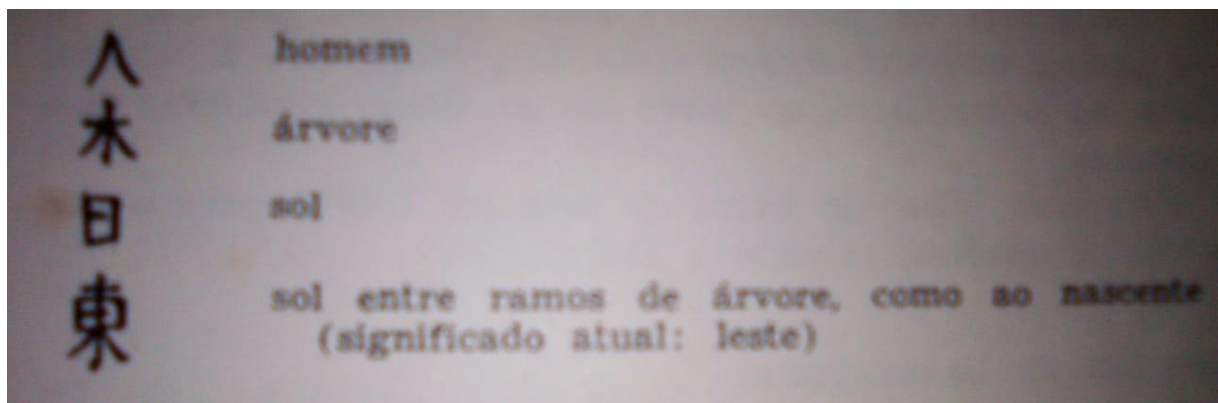
13 Presente no livro *Poesia Pois É Poesia e Poetc*, pela editora brasiliense (1986).

14 Apollinaire é um poeta bastante mencionado, entre outros, no livro *Teoria da Poesia Concreta* que reúne textos de Haroldo de Campo, Décio Pignatari, e Augusto de Campos, sobre o movimento. Apesar de ser “suavemente” criticado por impor a estrutura ao poema, de maneira que as palavras “tomam a forma do recipiente, mas não são alteradas por ele” (p.22, 1975), em que certa coesão se perde, e os desenhos aparentam ainda servir apenas como decoração (isto é, sem relação entre as partes do todo).

situação, por analogia qualitativa. A qualidade está na estrutura: é a qualidade significativa, por isto mais concreto, mais próximo do objeto. Dito de outro modo, numa construção semiótica como essa, há uma menor dependência com relação à “chave-criptográfica” que é o código. Para ler um texto escrito eu preciso saber o código, a língua. Para ler um desenho é diferente, não é obrigatório o meu conhecimento prévio sobre um “código”, talvez o que seja importante é uma adaptação ótica para o desenho/pintura. Essas são operações cognitivo-intelectuais distintas, porém em uma pode haver algo da outra, e vice versa, ou seja, o desenho também é assimilado pela convenção. Sobre isso, e mais nuances da leitura de um ideograma, Pound esclarece que

em quadros mostrando os caracteres primitivos chineses em uma coluna e os atuais signos **tornados convencionais** em outra, qualquer um pode ver como o ideograma para “homem” ou “árvore” ou “nascer do sol” desenvolveu-se ou “foi simplificado de” ou foi reduzido aos traços essenciais do primeiro desenho de “homem”, “árvore” ou “nascer do sol”. (POUND, Ezra, p.27, 1973, grifo meu).

Figura 3 – Caracteres primitivos chineses



Fonte: Autoria própria

Fazer da palavra um ideograma é usá-la como rabiscos e traços de desenho. Sim, o desenho chinês também tem algo de convenção e lei, mas um ideograma é mais *concreto* que uma palavra, com exceção da palavra no poema concreto, ou *ideograma verbal*. Parece ser uma briga constante da condição humana: convencionar *versus* profanar a convenção; normatizar *versus* profanar a norma; legalizar *versus* profanar a lei; Criminalizar (porque não há crime sem lei anterior que o defina) *versus* descriminalizar.

A língua, por exemplo, está repleta de metáforas<sup>15</sup>. Metáforas que em algum momento foram inovadoras e profanas, mas que foram cooptadas pelo estado legal da língua, seja através de seus usuários, ou pela gramática, dicionários, meios midiáticos etc. Foram convencionadas e viraram apenas mais um significado para uma determinada palavra. As palavras são polissêmicas, são camaleônicas em sua origem. O caráter inovador e profano tende a ser aurificado ao longo do uso da palavra (supostamente, a depender de outras variantes, como, por exemplo, a adesão do uso por outros usuários da língua, frequência de uso etc.). O poema concreto, por existir, enquanto estrutura-conteúdo, aliado à própria condição da poesia, tende a permanecer em aberto, fugindo das acomodações da língua, mas também das convenções do campo literário. Sim, até aí suponho que, por intérpretes, a existência da convenção é *querível*. Contudo, enquanto não existir uma *chave criptográfica* para o poema concreto, ele permanecerá como potência do campo aberto das possibilidades. E, certamente, esse é o sentido de existir do poema concreto: o campo aberto das possibilidades. Há muito de código no poema tradicional. A Poesia Concreta rompe bastante com isso, certamente este fato nos causa certo estranhamento e incômodo logo nos primeiros contatos. Não existe um código para ler o poema concreto, a chave é ser profano, enquanto leitor, e reaprender a olhar, a ler, e ouvir, com uma atitude bem profana. Sobre isso, Haroldo de Campos confessa: “Saber ver e ouvir a estrutura será, pois, a chave para a compreensão do poema concreto” (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, p. 80, 1975).

Poesia *Concreta*. Porque a palavra nos incomoda ao ponto de ser pura afecção qualitativa. O trânsito semiótico trazido pela profanação da palavra, traduz-se entre lá e cá e acolá, entre *verlerouvir* como um mergulho no caleidoscópio da vida.

E, *concretamente*, eis que a intermedialidade, esse *entrelugar* de formas e sentidos, da Poesia Concreta é o que Clüver chama de “texto intermídia” ou “intersemiótico” (prefiro chamar assim). A forma aparece como que para afirmar-se como um fenômeno sensorial. É a coisificação do simbólico, portanto a dessimbolização do poema, ou melhor, é um passo mais além no processo sempiterno da dessimbolização da poesia, que sempre achou na metáfora seu

---

<sup>15</sup> Ver *Metaphors we live by* de Jakoff & Johnson. A tradução para o português é “Metáforas da vida cotidiana”, São Paulo: Mercado de letras, 2002.

elemento de transcendência da normatividade, mas que no concretismo ganha reforços de ferramentas.

O poema intersemiótico é quando o poema recorre a “dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (CLÜVER, 2011, p. 15). Essa intersemiotividade potencializa a caminhada rumo ao objeto representado. E potencializa também pela própria natureza das mídias e das relações entre elas, ou seja, potencializa por sua intermedialidade. As mídias são “diferentes e semelhantes, e a intermedialidade deve ser compreendida como **uma ponte entre essas diferenças midiáticas cujas bases são semelhanças midiáticas**” (ELLESTRÖM, 2017, p.51, grifo meu). Isto me faz lembrar da relação entre signo e objeto. Uma relação representacional. Uma relação tradutória. Elleström expande muito bem a semiótica peirceana quando ele aborda as similaridades e dissimilaridade como constituinte do signo em relação ao objeto representado. Ele fala sobre a iconicidade que é quando o objeto se liga mentalmente ao signo pela qualidade que o este tem. O fundamento da iconicidade é a similaridade com o objeto, revelada pelas qualidades do signo. “Seu fundamento de similaridade também envolve dissimilaridade”. Elleström explica melhor através do seguinte exemplo: “no retrato, por exemplo, a boca pode parecer mais dura e, a testa, mais enrugada. Um resultado possível disso é que o intérprete comece a pensar no rosto da pessoa, e talvez mesmo na sua personalidade, de um jeito novo”, e “inevitavelmente, o intérprete também percebe dissimilaridades” (2017, p. 141). Essa percepção das dissimilaridades, também constitui o signo como tal. Desse modo, reconhecer a tradução, por exemplo, seria reconhecer também a diferença de sua existência em relação ao outro que esta representa.

Para Elleström, “uma mídia é um canal, poder-se-ia dizer, e é claro que há muitas mídias, isto é, modos de mediar informação e entretenimento” (2017, p.55). Por aí, começamos a entender melhor a intermedialidade, isto é, através do entendimento do termo “mídia”. Portanto, uma mídia tem seu(s) modo(s) de ser. O termo modalidade está relacionado ao modo (“de ser” ou de “estar sendo”) da mídia. Quanto a este tema, Elleström disserta sobre a modalidade material que seria o aspecto mais físico ou a “interface corpórea latente da mídia” (2017, p.61); a modalidade sensorial que é a percepção da interface; a modalidade espaço temporal que é a evolução da percepção em “experiências e concepções de espaço e de



tempo; e a modalidade semiótica que seria o aspecto mais relacionado à construção de significado. Como se pode notar, há um glissando entre as extremas modalidades material e semiótica. Essa progressão evidencia a interrelação entre todas as modalidades de uma mídia, de modo que uma influencia em outra. A forma como se constrói significado é interesse da Semiótica, enquanto ciência, e isso é importante para se ter em mente com respeito à modalidade semiótica, e todas as outras modalidades se relacionam. Exclusivamente, para este trabalho, meu foco aponta para a modalidade semiótica da poesia concreta que se expressa através de, além da dualidade quanto ao sistema semiótico, uma forma de existir onde o diálogo (entre esses dois sistemas – verbal e não verbal/*pictógrafo*) estabelece uma relação mútua e recíproca de tradutibilidade. Além disso, entre o sistema simbólico e o icônico, há a traduzibilidade. Sim, poderíamos pensar no *verlerouvir*<sup>16</sup>, como um conjunto de signos que concretizam os poemas concretos através de uma simbiose profana. Mas mantenhamos-nos naquilo que considero as bases (característica mais forte) da poesia concreta: a mensagem que é *desenhada* (vista) e *escrita* (lida) ao mesmo tempo. E a tradução que ocorre entre os dois meios.

Entre o material e o semiótico, ainda podem ser destacados o conceito de mediação e o de representação explanado por Elleström. A mediação pende para a realização material, e a representação pende para a concepção semiótica. Mediação

é uma realização pré-semiótica e física das entidades (com qualidades materiais, sensoriais e espaço-temporais e potencial semiótico), percebida pelos receptores humanos dos sentidos no contexto da comunicação (ELLESTRÖM, 2017, p. 231).

Por outro lado, representação, como discutida por Elleström, “é a criação de sentido nos atos de recepção perceptuais e cognitivos. Dizer que um produto de mídia representa algo é dizer que ele causa um certo tipo de interpretação” (2017, p. 231). Esse conceito não está muito distante do que um signo faz em relação a outro, numa relação de tradução mesmo. Por exemplo, *o que é bola?*, a resposta para essa pergunta é alguma construção de significado que para o intérprete gere um certo tipo de interpretação que responda a sua pergunta inicial (pergunta que, aliás, está feita de signos linguísticos).

---

<sup>16</sup> Fica de fora, aqui, a potencialidade sonora da Poesia Concreta.

A Poesia concreta tem basicamente uma forma de mediar (papel e tinta), e, para nosso interesse, duas formas básicas de representar: o desenho e o escrito. O verbal e o não verbal. Entretanto, a profanação do concretismo também, por vezes, se dá quebrando o protocolo de mediação comum do poema: Papel A4 e tinta, já que há poemas com folhas em tamanhos não comuns para um livro, verdadeiros pôsteres. Há páginas do livro *Poesia Pois é Poesia e Etc*, por exemplo, que não cabem dentro do livro, são dobráveis (e desdobráveis). É, talvez, a mediação relacionando-se com a representação, e vice versa, um imbricado que também potencializa a profanação concretista.

Outro exemplo muito evidente da profanação, desde a mediação, se encontra no livro *Poemóviles* (1974), livro de Augusto de Campos e Júlio Plaza. Um livro-objeto. *Entrever* é um dos poemas que compõem este livro, um poema desdobrável também, e mais escultural, produzido pelo chamado efeito “pop-up”:

Figura 4 - Entrever



Fonte: Autoria própria

No poema, o que antes era guiado pela convenção apenas, isto é, o conceito da palavra *entrever*, deixa com que o escultural *entrever* suplemente e retroalimente o léxico-texto. Mas sem excluir o que o leitor já tinha em sua cognição, a escultura suplementa e, assim, enriquece. Um sistema que complementa o outro, e mantém uma mútua relação de cooperação. Poesia *Concreta* porque o leitor é movido a uma sinestesia que é impulsionada pela modalidade semiótica desta mídia. Uma modalidade que envolve uma pluralidade de signos: o *verlerouvir* passa, inclusive por conta da mediação, a ser um *verlerouvirtocarsentir*. A profanação é ser concreto.

## 3.

**Tradução Intersemiótica**TransLateTransLeiteTransLeite

VERBA Ñ ABREA

**3.1. O *entrelugar* da Poesia Concreta no Verbal Não Verbal**

Pensar a intermedialidade como uma linguagem híbrida é um dos pontos de partida para entender esse processo criativo como algo avesso à pureza (se é que há algo de puro nessa vida). Um *entrelugar*. Nesse entrelugar, os lugares existem em diálogo, sendo este diálogo como um constituinte da materialização da obra como um todo. Portanto, a obra existe na intersecção. A Poesia Concreta é uma interarte (ou intermídia) constituída por signos verbais e visuais. Presumo que a hibridização desse objeto de estudo, no entanto, não me permita falar separadamente (“puramente”) de uma das linguagens nela envolvidas. Porém, uma tentativa minha será a de focar numa linguagem, e depois noutra, abordando a natureza destas.

Não é recente o uso da letra como imagem. Dencker (2012, p.140), comenta que

Já nas origens da escrita, com o alfabeto pictórico, temos exemplos da mistura de imagem e texto, começando com os papiros mágicos da Grécia até os primeiros poemas com pinturas dos poetas bucólicos gregos, ou nos poemas latinos em forma de grade, de Porfiry; nas variantes daqueles que vieram após o Renascimento Carolíneo, nas imagens textuais barrocas, nos arabescos do século XVI e de seus predecessores até as imagens em forma de texto, mais livres, da virada do século, como na obra de Mallarmé e de Apollinaire. A experiência dos futuristas e dadaístas deu continuidade a essa tendência e se expandiu até atingir formas **inteiramente**

**únicas**, introduzidas pelos artistas da poesia concreta e visual da segunda metade do século XX. (grifo nosso)

A poesia concreta, à parte de todas as formas citadas por Dencker, exige uma leitura que esteja imbricada no *entrelugar*, e explora a imagem formada pela letra, de modo a favorecer um diálogo recíproco entre aquilo que entendemos mediante um *acordo* (por exemplo, o *acordo* da língua como código convencional), e aquilo que, em si mesmo enquanto signo, aporta qualidades que remetem, de algum modo, para o objeto. O concretismo aponta mais para o funcionamento do processo tradutório, portanto, do que letras que formam um desenho (como, por exemplo, os caligramas de Apollinaire) e que nada, ou pouco, de dialógico produz entre o interpretante (signo mental produzido pelo intérprete-leitor) frente ao escrito e, posteriormente, o interpretante produzido frente ao imagético-icônico.

Peirce comenta, em seus escritos, sobre certa *hibridização* (tal como a existente nos gêneros intermediários) dos signos. A pureza é mesmo impossível, ou muito pouco provável. Essa hibridização (quero dizer esse *fenômeno*) é, pois, a mesma que põe dificuldades para que eu aborde separadamente a natureza semiótica do não verbal e, depois, do verbal, na Poesia Concreta. Vejamos o caleidoscópio:

Figura 5 – *Cr\$isto é a solução*, Décio Pignatari



Fonte: Autoria Própria

A nota de 1 dollar, acima, é um prato cheio no que diz respeito a sistemas não verbais de significação. Apesar de conter alguns signos verbais, de fato a nota é mais não verbal. E sendo não verbal, há um tanto de primeiridade. Claro que os signos não verbais/icônicos também são cooptados pela convenção, regra, lei, que está mais no campo do simbólico. Como primeiridade, secundidade, e terceiridade, há muitas explicações com certa variabilidade de aplicações, o que parece acontecer devido a gama de aplicabilidade que Peirce, defende nos seus escritos. Já dizia um dos capítulos de *Semiótica & Literatura* de Pignatari: “Uma ciência que ajuda a ‘ler’ o mundo”, referindo-se à Semiótica. Certamente essa aplicabilidade a todas as áreas de conhecimento, se dá por que a lógica ocorre na consciência humana (“Aquilo com que estamos lidando não é metafísica, é lógica” (PEIRCE, 2010, p. 22.)). O objeto da Semiótica não é o que realmente existe (a coisa em si), mas sim o que aparece para nós, como intérpretes, a partir de experiências sensoriais. E como lidamos com estas experiências, ou como experienciamos (como conversão cognitiva da experiência com a coisa) as coisas no mundo, ou, ainda, como se dão os processos de significação ou tradução do mundo tátil. Uma primeiríssima experiência, sem relação subsequente alguma, sem interpretante, é um acontecimento único, sentimento puro, que marca a forma como iremos nos relacionar com uma segunda experiência, que já terá, pelo menos, um interpretante, arquivado e pronto para ser demandado. Isso parece incluir, por exemplo, a noção de ideologia para Bakhtin <sup>17</sup> (entre outros teóricos da Análise do discurso).

Parece, por tanto, que as verdadeiras categorias da consciência são: primeira, sentimento, a consciência que pode ser compreendida como um instante do tempo, consciência passiva da qualidade, sem reconhecimento ou análise; segunda, consciência de uma interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo ou outra coisa; terceira, consciência sintética, reunindo tempo, sentido de aprendizado, pensamento. (PEIRCE, 2010, p. 14)

---

<sup>17</sup> “Tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia” (2006, p.31). Pressupõe-se, aqui, uma materialização do ideológico em signos, claro que desde o pensamento.

Uma das classificações de Peirce, talvez a mais densa, é a divisão de todo tipo de linguagem e consciência em três<sup>18</sup>. A primeiridade é o estado de puro sentimento. “sem referência a qualquer outra coisa” (PEIRCE, 1974, p. 135). A secundidade é um segundo momento em reação recíproca. A terceiridade é a sistematização significativa da experiência primeira, e segunda, isto é, colocando “em relação recíproca um segundo e um terceiro” (PEIRCE, 1974, p.135). Passando estes três estágios da consciência mais para o lado (para a classificação) do signo (em relação ao objeto): A primeiridade é icônica, a secundidade é indicial, e a terceiridade é simbólica. A primeiridade parece um estado que tende para a qualidade pura. O que ainda não nos leva a dizer que existam signos puros (tudo está muito entrelaçado na forma como experienciamos as coisas no mundo). Os ícones são convencionados e viram símbolos também. É a lei que os coopta, juntamente com a experiência (do leitor, ou do ser humano enquanto “leitor”). Entretanto, na nota de 1 dollar, o leitor é levado a contemplar signos enquanto ícones, isto é, contemplá-los em sua condição de existência, por causa da fuga, ou seja, do estranhamento nessa nota de 1 dollar, que convencionalmente leva, como ícone, George Washigton, primeiro presidente dos Estados Unidos da América.

Em uma de suas tricotomias (do signo em relação ao objeto) Peirce explora bastante a relação mental por nós realizada (me parece que essa é uma característica que está ao longo de seus escritos). No ícone, a qualidade pende à estrutura do signo: quanto menos convencionado for, mais o estado de primeiridade será experienciado. Quanto menos George Washigton for, mais o estado de primeiridade será experienciado. As qualidades icônicas “se assemelham às do objeto e incitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança” (PEIRCE, 2010, p.73). As qualidades das quais o ícone é feito são análogas ao objeto (e ao interpretante que, na mente do intérprete/leitor, nos conecta ao objeto). Ao falar sobre o signo no pensamento, Peirce expõe os limites do signo enquanto signo, ou seja, delimita o que não é signo. Diz ele: “Nenhum Pensamento presente concreto (que é um mero sentimento) tem significado algum, valor intelectual algum, pois estes residem não naquilo que é realmente pensado, mas naquilo a que este

---

<sup>18</sup> Primeiro, Segundo, e Terceiro, ou, ainda, Primeiridade/Primariedade, Secundidade/Secundariedade, e Terceiridade/Terciariedade. As variações marcadas, aqui, entre barras diagonais, marcam a diferença entre duas traduções consagradas para o português (*Semiótica e Filosofia* na tradução de Octanny Mota e Leônidas Hegenberg, e *Semiótica* na tradução de José Teixeira Coelho Neto). Os tradutores buscaram traduzir *firstness*, *secondness*, e *thirdness*, que parecem significar os estágios da consciência/linguagem/lógica (isto é, em suas substantivações).

pensamento pode ser conectado numa representação” (PEIRCE, 2010, p. 73). Para haver o surgimento do signo mental (e de certo que é na mente que primeiro surge), tem que existir uma conexão de um pensamento (o primeiro, isto é, mero sentimento) com outro e assim adiante, numa cadeia representacional *ad infinitum*. O signo como uma espécie de terceiro (ou terceridade) coloca um segundo, o interpretante, em relação a um primeiro, o objeto (PEIRCE, 1974). Na relação análoga, à qual somos levados a efetuar, diante do ícone, o relacionamos ao objeto representado. Uma das definições de Ícone, por Peirce é: “um signo que é determinado por seu objeto dinâmico em virtude de sua própria natureza interna” (1974, p. 144). Recordando que objeto dinâmico é o objeto “concreto” no mundo, o ícone é um signo que em virtude de suas próprias qualidades nos une mentalmente ao objeto, acontece, então, a comunicação, por que provoca em nossas mentes uma sensação análoga, causada pela primeiridade do ícone, isto é, pelas qualidades, pelo traço, pela curva, pelo sombreado sobre o papel (ou qualquer outro suporte).

O fato de a nota de 1 dollar, de Pignatari, ser diferente da nota no mundo real (a que circula como capital) é o que incita o estado de contemplação da primeiridade do ícone. Uma contemplação no tocante às suas qualidades. O icônico na Poesia Concreta parece dar sentido ao adjetivo que forma parte do nome próprio deste movimento (*concreta, concreto, concretismo* etc), aproximando-se do objeto representado. É, talvez, neste sentido que Pignatari (1979, p.33) fala do ícone como um “quase-objeto”. Essa ideia de “quase-objeto” fica mais clara ao pensarmos na qualidade análoga do ícone que por similitude qualitativa liga signo e objeto. Mais uma vez lembro que ser ícone não exclui ser símbolo. A imagem de 1 dollar tem como o ícone principal o “rosto de Jesus Cristo”, entre aspas porque a representação deste se convencionou como um homem de cabelos grandes, barba, pele branca, e, resumindo, traços europóides. Um ícone símbolo (convencionado). Mas, mesmo por uma convenção, hábito e aprendizagem, o Cristo na nota de 1 dollar, bem como os grafismos e imagens da Poesia Concreta, detém qualidades de ícone, e, por isto, pende o leitor para o estado de primeiridade, isto é, qualidade, sentimento, o campo aberto das possibilidades<sup>19</sup>. O ícone é justo onde toda a

---

<sup>19</sup> Diferentemente do Índice, o qual está em relação existencial com o objeto representado, *reação*, e o Símbolo, que por poder de uma convenção cuja mente está sábia e, por isto, o signo se faz enquanto signo, *generalização/síntese*. Para mais conhecimento desta e outras classificações, ver Peirce.



qualidade está. É fugidia à lei. É a amplitude do mundo (dos objetos) real, concreto, dinâmico.

Antes de falarmos sobre o verbal/simbólico, devo ressaltar que a metáfora, tão usada pela Poesia, bem como pela Prosa, é, *dentro* de um sistema de lei, um tipo de hipoícone<sup>20</sup> que usa sentidos transferidos como um caminho para o concreto que a língua pode ser. A metáfora é, por meio do código de lei/simbólico, um *iconismo* que, por transferência de sentidos, pende para a primeiridade, para a qualidade pura, para o sentimento. Ao falar sobre a luta da metáfora, na condição de ícone, contra o simbólico da estrutura verbal, Pignatari observa que essa luta “é a luta entre a hipotaxe hegemônica e dominante contra a parataxe colonizada e dependente<sup>21</sup>, a primeira a comando de um *Hierarkhos*, o chefe sagrado, a segunda sob o descomando de *Anarkhos*, o sem chefe, por baixo, mas permanentemente subversivo” (1979, p.120). A arte, portanto, verbal e/ou não verbal, tem nos seus aspectos icônicos a essência da subversão, e, sendo primeiridade, é potência de possibilidades, sentimentos, e qualidades, livre das leis do censor, que regulamentam e censuram, aprisionando nossos sentidos enquanto intérpretes-leitores. Muito mais icônica é a Poesia Concreta, pelos seus ícones e hipoícones trabalhando em conjunto. Muito mais *concreta*, portanto. De certo que o icônico a partir da língua, ultrapassa o campo da arte. E com isto, quero dizer, em acordo com Lakoff & Johnson (1980), que através da metáfora fazemos da língua mesma (mais além da arte), um sistema instável e subversivo também, metáforas que, muitas vezes, já se habituaram como não metáforas, de tão usuais e acopladas ao sistema de lei que se tornaram. Não costumam ter a mesma inovação e criatividade que a linguagem artística. Mas podem ser tão inovadoras e criativas quanto. Logo, a metáfora não é simplesmente uma figura de retórica, mas toma toda a linguagem, incluindo o sistema cognitivo-mental. Isso tudo nos serve para refletir o quanto que o icônico invade o sistema simbólico-verbal, e nos serve para reafirmar a não pureza dos signos, que compartilha com os gêneros intermediáticos (principalmente) a propriedade de hibridização (quase) estrutural. “A essência da metáfora é entender e

---

<sup>20</sup> “Os hipoícones, *grosso modo*, podem ser divididos de acordo com o modo de Primeiridade de que participem. Os que participam das qualidades simples, ou Primeira Primeiridade, são *imagens*; os que representam as relações, principalmente as diádicas, ou as que são assim consideradas, das partes de uma coisa através de relações análogas em suas próprias partes, são *diagramas*; os que representam o caráter representativo de um representâmen através da representação de um paralelismo com alguma coisa, são *metáforas*” (PEIRCE, 2010, p. 64).

<sup>21</sup> Talvez essa dependência seja também o que lhe coloca na condição de hipoícone.

experimentar um tipo de coisa nos termos de outro tipo de coisa”<sup>22</sup>. É este paralelismo o mencionado por Peirce. Então, saímos do convencional da lei na língua, e metaforizamos. A metáfora, sendo icônica, nos liga mentalmente ao objeto representado por *analogias qualitativas*.

Agora, passemos um pouco mais para o lado verbal. Para este lado, temos, majoritariamente, signos que, por força de uma lei/ uma convenção/ um hábito, representam o objeto. Ou seja, através da sapiência do código, o leitor/intérprete estará (ou não) apto para ler o signo que apareça e produzir, mentalmente, interpretantes que certamente estão diretamente ligados à experiência pessoal/subjetiva de cada ser humano. Segundo a classificação Peirceana, “um símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto” (2010, p. 52). Enquanto diante do ícone o que ocorre é uma associação mental do intérprete ao objeto, por meio de um interpretante semelhante ao ícone (isto é, associação por semelhança), no símbolo, por outro lado, o que ocorre é uma associação mental do intérprete ao objeto, por meio de um interpretante que depende de uma regra à qual o intérprete se submete através de operações mentais. O símbolo depende de uma regra/convenção/hábito para ser interpretado.

A hibridização, como tenho dito, é frequente e já começa pela própria teoria do signo, o que se assevera num poema concreto, obviamente. Peirce comenta que

é impossível encontrar uma proposição tão simples que não faça referência a dois signos. Seja, por exemplo, “chove”. Aqui, o ícone é a fotografia mental composta de todos os dias chuvosos de que o pensador já tem uma experiência. O índice é tudo aquilo pelo que ele distingue *aquele dia*, tal como este se coloca em sua experiência. O símbolo é o ato mental pelo qual ele assinala esse dia como chuvoso (2010, p.150).

Ou seja, nas línguas, durante a comunicação, combinamos as mais diversas relações mentais. No verbal não temos apenas símbolos, nos desenhos e grafismo também não lidamos apenas com signos icônicos. A linguagem escrita do código

---

<sup>22</sup> Tradução minha de: “La esencia de La metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra” (LAKOFF Y JOHNSON, 2007, p.41)

Morse, é simbólica, é normatizada, convencionada. Para dominá-la, devemos aprender o significado das várias combinações, por exemplo, entre pontos e traços (sons breves e longos), são traços, mas não são ícones. Na poesia de Décio Pignatari, por exemplo, nada parece ser tão puramente verbal/simbólico, aliás, tudo parece ser feito para explorar o máximo de combinações semióticas. O verbal se soma ao icônico, ao hipoicônico, fortemente, inclusive os poemas sem grafismos, como ilustrado, a seguir:

Poeminha poemeto

Poemeu poesseu poessua da flor

a brisa

a luz

o calor

tateiam

bolinam a flor

quase vexada

e ela, voláteis,

perfumadas de cor de rosa

aos poucos

vai abrindo as pérnalas em vãos

num copo à janela

O ícone na mente, a mente inundada de imagens. Sinestesia. Os hipoícones em efervescência, como no intento de implodir o sistema. É aquilo que mencionei, anteriormente, sobre subverter a ordem (citando o próprio Pignatari). A prova da força dos hipoícones, neste poema, está nos vários neologismos e combinações *estranhas* à ordem, ao *nómos*. Paralelismos acontecem a todo o momento. A nossa mente começa a trair-se à norma, inundada (ambas: mente e norma) de metáforas. Neste poema, muito do jogo polissêmico fica por conta da sonoridade também. Na verdade, essa característica, apesar de não ser o objeto de estudo neste trabalho, permeia grande parte dos poemas concretistas (incluindo os aqui citados e comentados). No poema “poeminha poemeto poemeu poessua da flor”, especificamente, a sonoridade deve ser ressaltada quase que obrigatoriamente, pois os sons contribuem consideravelmente para a construção icônica. Poeminha, poemeto, poemeu, poesseu, poessua. Palavras que começam a subverter o uso convencional da língua, e a gerar novas possibilidades, inclusive iniciando possíveis cenas de sexo, de amor etc. (na mente (são os interpretantes)). Mas, sem espaço para o *etc.*, as palavras aparecem cada vez mais icônicas, imagéticas, sugerindo uma(s) cena(s) erótica(s) filmográfica(s). A flor, então, se traduz em flor-genitália: voláteis, perfumadas de cor de rosa. Neste mundo verbal, talvez as palavras mais icônicas, sejam pérnalas e copo. Pérnalas que, explorando o conceito metafórico/o campo polissêmico, seriam as pétalas da flor. Mas que são pernas. Visualmente há uma mescla, um *entrelugar*. É, talvez, o *entrelugar* da intermídia, em graus moderados. Entre o icônico e o verbal das palavras. Pérnalas, e copo<sup>23</sup> que, por afetação das mentes, tende a ser enxergado como corpo. Nem este poema verbal é meramente verbal, mas sim um poço hipoicônico, que aparece em diálogo intermediático. Um diálogo que também se realiza entre os sentidos: o mais superficial (um poema pequeno sobre uma flor), e o sentido que de tão inquietante que é, acaba modificando as estruturas de palavras, como um sentido metafórico, mas que, não se contentando em ser metafórico, deseja materializar-se, ou melhor, *CONCRETIZAR-SE* em signos novos (a cena de uma relação sexual). Parece, então, que a busca pelo concreto, a busca por signos menos degenerados, é o que

---

<sup>23</sup> “num copo”, sendo mais específico. A contração “em + um”, certamente é interessante quanto às suas possibilidades como ícone. Sabendo, simbolicamente, que há uma preposição *em* que somada ao artigo *um* origina “num” em língua portuguesa, esta contração ganha potência como ícone de dois corpos que se unem, gerando um terceiro elemento, que na verdade é um amálgama deles. Ora, uma contração é analogamente semelhante a uma relação sexual, por exemplo? Penso que esta é uma das possibilidades.

promove o outro sistema semiótico, em diferentes graus de (co)existência. E, conseqüentemente, realizam-se os diálogos, as relações, às quais podemos (ou não) chamar de tradução. Mas a intermedialidade na Poesia Concreta, parece ser o efeito da busca por caminhar mais forte ou, melhor, menos fraco na direção do objeto concreto/dinâmico no mundo. Esse caminhar gera grafismos, desenhos, ícones. Do verbal para o icônico, e, por consequência, do icônico de volta para o verbal<sup>24</sup>. Essa é a exacerbação e materialização (na Poesia Concreta) de um processo que ocorre naturalmente, guardadas as devidas proporções, durante as relações semióticas. É justamente o que nos confirma Santaella (2008. p.23), que

mesmo as palavras, que são genuinamente simbólicas, exibem seu aspecto icônico na materialidade da escrita que os jornais, por exemplo, exploram muito bem no uso diferenciado que fazem dos tipos gráficos e do corpo das letras. Na linguagem falada, o modo como as palavras soam, a sua musicalidade particular corresponde a seu aspecto icônico que pode até funcionar por similaridade em relação ao seu referente, como ocorre com palavras do tipo olho, por exemplo, em que se tem uma similaridade visual da escrita – o o – com os próprios olhos.

Mesmo as palavras, portanto, mesmo este lado verbal da Poesia Concreta, exhibe sua iconicidade. No poema exibido, anteriormente, essa iconicidade se materializa na caminhada em direção ao objeto. As *palavras estranhas*, isto é, neologismos; plural referindo-se à flor (e/ou às pérnalas); a estranheza na construção morfossintática um tanto pouco usual que dualiza o sistema em dois (ou mais) é a concretização maior no plano (hipo)icônico. Unem-se ao poema, a sonoridade, que muitas vezes confirma a iconicidade da relação sexual. Poeminha>Ponhoemminha, poemeto>ponhoemeto, poesseu>pô! E seu, poemeu>E meu, poessua>E sua/possua. Pérnalas. Pérnalas como o ponto máximo de intermedialidade, pois é uma palavra, até então, inexistente, desregrada, que incorpora aquela primeiridade das possibilidades, a iconicidade metafórica/trans-

---

<sup>24</sup> Considero que os signos mais degenerados são, na seguinte ordem: Símbolo, Ícone, e Índice. O que Peirce (2010) fala é que o signo degenerado no menor grau é o Índice. O signo degenerado no maior grau é o Ícone (como assim?!). Mas o objeto se manifesta no ícone, devido a qualidades que este e o objeto dinâmico compartilham. De fato, Santaella (2008) menciona que o objeto imediato do ícone está em suas próprias qualidades enquanto signo. Sou levado, então, a dizer que o signo mais degenerado é o símbolo. Dizendo isto, levo em consideração a distância que há entre os signos e os objetos.

*feridora*. O campo dessa luta: a mente, mas também está, a luta, na grafia das palavras.

Portanto, com base nas categorias peirceanas dos signos, os poemas concretistas, acessados, neste estudo, através dos poemas de Décio Pignatari, entre outros, demonstram uma forte presença de ícones. Seja por sistema verbal, ou não verbal, ambos trabalham em prol de uma iconização que concretiza a linguagem (caminhando em direção ao objeto). Óbvio que o verbal está presente, mas que por tencionar o contraponto das metáforas/ícones/primeiridade, reforça um estado polissêmico que, talvez, reforce o concretismo do Concretismo. É o *Anarkhos*<sup>25</sup> espalhado pelo sistema de lei, implodindo-o, embora nunca tomando o poder de governabilidade por completo. Mas, eu penso que esse é o poder do *Anarkhos*, e basta. É suficiente. No poema concreto, ele implode a lei em suas várias esferas, e a lei passa a trabalhar em conjunto com o icônico: sem mais contrapontos.

---

<sup>25</sup> Refiro-me ao termo usado por Pignatari, e já citado nesta seção.

## pela SEMiÓTiCA

### 3.2. Tradução

Parece-me que há mais contribuições para o Estudo da Tradução, advindas da leitura da teoria dos signos, de C.S. Peirce, do que, inicialmente eu imaginava haver. Tais contribuições perpassam desde as traduções interlinguais e até mesmo as traduções intersemióticas. Certamente, podemos aportar bastante para a Tradução, de modo geral, se considerarmos o próprio diálogo contínuo que há entre signos, ou seja, a tradução que começa nas relações semióticas tem muito a contribuir para a tradicional tradução de um texto, em uma lingua(gem), para outro texto em outra lingua(gem). Os aspectos que aqui iniciarei tratam primeiro da tradução de modo geral, e num segundo momento nos direcionaremos mais para a tradução intersemiótica.

Pensando em tradução como *transcrição*, certamente o leitor estará apto para compreender melhor as novas leituras capazes de conferir certa liberdade ao processo tradutório. Por exemplo, uma nova leitura *mais semiótica*, da tradução, pode considerar a tradução, ou *transcrição*, como um processo que cria um signo através de outro, sendo, então, nada além do que a repetição do processo semiótico da comunicação, mas em um ambiente e com objetivos estritos a uma determinada prática laboral, por exemplo. Porém, o ato de traduzir transpassa os muros do capital, é, além disto, um ato de “tornar o mundo habitável”<sup>26</sup> (PAZ, 1971, p.6). Cabe-nos levar em conta, de antemão, que “tradução e criação são operações gêmeas”<sup>27</sup> (PAZ, 1971, p.8), mas a condição de gêmeos não unifica duas pessoas tais como não unifica as operações em questão. Um dos caminhos para diferenciar criação e tradução, de modo a preservar a liberdade do tradutor enquanto autor é através da Semiótica. Deste modo, proponho concepções peirceanas do signo para falar sobre o ato tradutório. No entanto, vale advertir o leitor que, certamente, a distinção entre criação e tradução não ficará tão simples após o olhar da semiótica sobre o processo tradutório, mas voltaremos ainda a este ponto para tentar conceituar estas operações gêmeas.

<sup>26</sup> Tradução minha de: “*vuelve habitable el mundo*” cujo o autor, Paz, utiliza para falar da linguagem como processo de significação das coisas no mundo

<sup>27</sup> Tradução minha de: “*traducción y creación son operaciones gemelas*”.

Todo texto é original e único (PAZ, 1971), em certa medida<sup>28</sup>. Em *certa medida* pois

“nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem, em sua essência, é uma tradução: primeiro, do mundo não verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e outra frase. Mas esse raciocínio pode se inverter sem perder validade: todos os textos são originais porque cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único” (PAZ, 1971, p.2).

Porque uma palavra se traduz por outra palavra, logo a origem nunca deverá ser considerada como a fonte primeira do ato comunicativo, pois a semiose (este processo) não para por aí, nem começa aí. O original nunca é tão original que não tenha sido derivado (e quando digo *tão original* é referindo-me àquele inalcançável, romantizado, e idealizado), e considerando isto, não vejo a necessidade de criar distinção entre *partida* e *chegada* (em relação aos tradicionais *original* e *tradução*), tentando esquecer o *original aurificado* – este já não está em questão por aqui. O nosso *original* é de origem, e é de partida, nunca almejando além da seguinte relatividade: em *certa medida* porque todo texto é tradução e é também original.

Mas se tudo é tradução onde está a criação? E se tudo é criação (origem) onde está a tradução? Em que se diferenciam essas duas irmãs gêmeas? Exemplifico: Segundo Derrida (2006), no próprio mito de Babel há já traduções nas transmutações dos materiais para a construção da torre, “o tijolo tornando-se pedra e o betume servindo de argamassa. Isso já se assemelha a uma tradução” (p.16). Começava aí a prescrição e simultânea interdição da tradução (mais paradoxos). O betume representando a argamassa, e/ou, melhor, traduzindo-a. Pensando no contexto da tradução de um texto de partida para outro, de chegada, que se refere ao de partida, é igualmente notável considerar que “todo signo é também um fenômeno” (SANTAELLA, 2008, p.33), e, sendo fenômeno, tem seu caráter de único

---

<sup>28</sup> Tradução minha de: “Ningún texto es enteramente original, porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no verbal, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único” (PAZ, 1971, p. 2). Dessa forma, um texto nunca seria uma origem, pois sempre está precedido de algo. Entretanto, a inversão também é válida.



e original, incluindo os signos de lei (*legissignos*) que têm como modo de ser o de governar réplicas (PEIRCE, 2010). Peirce exemplifica isto com a palavra “o” (artigo masculino singular) que “normalmente aparecerá de quinze a vinte e cinco vezes numa página. Em todas essas **ocorrências singulares** é uma Réplica” (PEIRCE, 2010, p.51, grifo meu). Ou seja, as réplicas também são únicas e originais, e se diferenciam entre si devido aos vetores extralinguísticos e pragmáticos, e embora sejam réplicas, consideradas como cópias/imitações, são ocorrências singulares (*de uma única vez*) no mundo. É a diferença nas semelhanças, o que me faz recordar de Pierre Menard, personagem do conto de Luís Borges, em que a voz do narrador reflete a unicidade das réplicas: “O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico”, e o que tentava Menard era “recuperar o significado ‘original’ de Cervantes” (ARROJO, p. 21), mas consegue apenas replicar (logo o “original” aurificado é irrecuperável, uma lição para a tradição dos estudos de tradução). Então, podemos começar a falar do aspecto plural e tradutório (em conformidade ao “único e original”) de qualquer signo/texto.

Concentremo-nos no caráter fenomenológico de todo signo. Sendo fenômeno, o signo, ele próprio, poderá ser tomado como objeto dinâmico, concreto e real no mundo. Na tradução, os textos envolvidos são, obviamente, signos, posto que um signo é tudo “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (PEIRCE, 2010, p.46). Um signo é desde um argumento até um desenho. Uma criação e sua tradução são, portanto, signos/fenômenos únicos no mundo. Portanto, façamos, pois, uma análise semiótica do processo tradutório que tome como objeto, dinâmico/concreto, um dos signos/fenômenos em relacionamento com o outro. Dito de outro modo, um texto servirá como objeto (da significação), enquanto o outro servirá como signo/*representâmen* desse (ou para esse) objeto.

Acerca das questões semióticas da tradução, fica evidente esse paralelismo, da semiótica com a tradução, quando Paz faz lembrar a cadeia semiótica *ad infinitum*<sup>29</sup>, que Peirce menciona em seus escritos, quando alega que “a linguagem, em sua essência, já é uma tradução: primeiro do mundo não verbal e, depois, por

---

<sup>29</sup> “Um signo é tudo aquilo que está relacionado com uma Segunda coisa, seu Objeto, com respeito a uma Qualidade, de modo tal a trazer uma Terceira coisa, seu Interpretante, para uma relação com o mesmo Objeto, e de modo tal a trazer uma Quarta para uma relação com aquele Objeto na mesma forma *ad infinitum*” (PEIRCE, 2010, p. 28).

que cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase”<sup>30</sup>. Ou seja, na tradução, os textos (o de origem e o de chegada) são análogos ao objeto e ao signo/*representâmen* na Semiótica. Logo, a própria tradução é análoga a linguagem, ou, mesmo, como diferenciar uma da outra? Falar é traduzir.

Tal como Paz, Plaza também parafraseia Peirce, ao refletir a tradução no pensamento: “por ser caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções” (PLAZA, 2010, p. 18).

Cabe-nos aclarar, para os fins didáticos, o que o texto de partida é para o de chegada e vice-versa, dentro da tricotomia Peirceana *ícone*, *índice*, *símbolo*, que diz respeito à relação entre o objeto e o signo. Uma coisa é certa: De antemão, consideremos que a origem está para o objeto tal como a tradução para o signo. Desse modo, podemos (e vamos) falar sobre os aspectos semióticos da tradução, o que realça o fator representacional no cerne das relações entre um texto e outro. Logo, embora o objeto continue sendo objeto, a forma como a tradução se relacionará com o objeto (texto de partida) varia, ou seja, há formas de representação. segundo Peirce representar é simplesmente “estar no lugar de, ou seja, estar em relação tal com outro que, para certos propósitos, algum espírito o tratará como se fosse aquele outro” (1974, p.114). Este é o cerne das relações tradutórias, quando, para certos propósitos, algum leitor, diante da tradução, a tratará como se fosse aquele outro que esta representa. Não tome *estar no lugar de* tão ao pé da letra, como que com o mesmo sentido de substituição, pois estaríamos regredindo em nossa concepção de tradução (e não é neste sentido que Peirce parece entender o ato de representar). Imagine uma pessoa que **representará** a outra durante um ato legal como, por exemplo, receber um diploma, isto é, *recebimento mediante representação ou procuração para representar*, ou seja, representar é estar em nome de outro para certo fins. As variações na forma de representar, entendidas a partir da semiótica, ditarão sobre quais aspectos da tradução falaremos aqui. Enfim, não tenho *apêgo* terminológico, portanto o leitor perceberá que variarei entre as nomenclaturas *original/de partida/de origem e tradução/de chegada*.

---

<sup>30</sup> Tradução minha de: “el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase”.

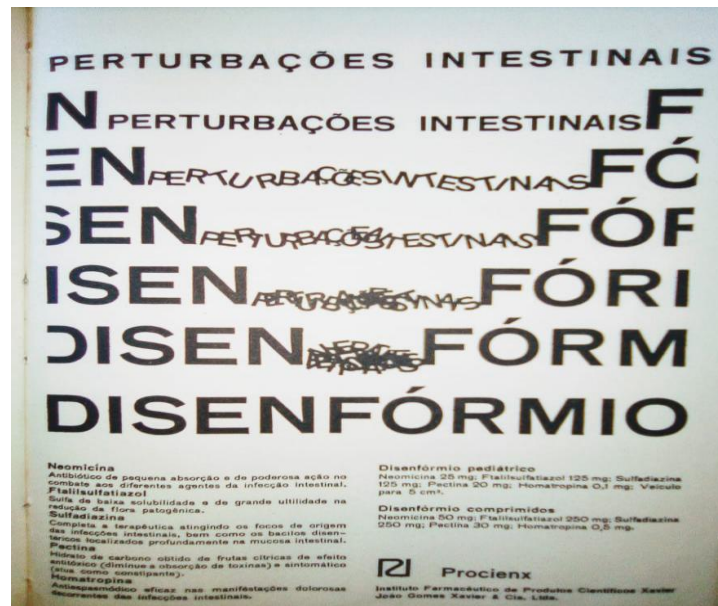
### 3.2.1. O aspecto icônico da tradução

O Ícone representa o objeto pela força de sua qualidade, ou seja, “a qualidade que ele tem *qua* coisa o torna apto a ser um representâmen”. Dizer que um signo é icônico significa dizer que este “pode representar seu objeto principalmente através de sua similiaridade” (PEIRCE, 2010, p.64). Objeto dinâmico é o objeto real e concreto (PEIRCE, 2010), ou seja, o “objeto no mundo” (PLAZA, 2010). Relacionando estes conceitos ao labor da tradução, o aspecto icônico da tradução estaria predominantemente vinculado à qualidade do texto tradutório em comparação ao texto de partida (para isto, presume-se um mínimo conhecimento do texto de partida). Evidentemente, a qualidade entrará primeiro em contato com um tradutor que é, antes de tudo, intérprete do signo-texto, a este sim há uma suposta obrigatoriedade no tocante ao conhecimento do texto de partida. Sua condição como intérprete, em contato com o signo, nos faz voltar a atenção para a pluralidade do fenômeno, isto é, o aspecto da tradução pode ser icônico para o tradutor, mas pode não o ser para o leitor. Para considerar uma tradução como tal, primeiramente por seu aspecto icônico, o leitor-intérprete deverá conhecer o objeto para poder compará-lo ao representâmen e por conta da similaridade entre ambos, considerar um como tradução do outro (e vice-versa?).

Num poema concreto, como o apresentado abaixo (figura 6), os dois sistemas semióticos são similares em termos qualitativos. Letras em movimento são postas. Logo acima, aparece “PERTURBAÇÕES INTESTINAIS” que, ao longo do movimento gráfico (que flui de cima para baixo) começa a ser embaralhado, embrulhado, em um movimento final de redemoinho. Desde quando o dito movimento se inicia, ele mesmo é reduzido progressivamente por letras que aparecem nas extremidades da “PERTURBAÇÕES INTESTINAIS” iniciando uma pressão concêntrica até dar fim ao redemoinho, formando (de fato, terminando de formar), então, a palavra “DISENFÓRMIO”. Por fim, embaixo de todo esse acontecimento, palavras organizadas como em uma Bula. Esta é a qualidade do desenho gráfico feito pelas letras. O verbal, por outro lado, além de perturbações intestinais e Disenfórmio (do próprio desenho) na bula abaixo, demonstra as funções de cada componente químico que parece compor o remédio, e, logo ao lado, a descrição de que é composto o remédio cujo nome é Disenfórmio (pediátrico e adulto). O verbal da bula

serve como um complemento para o pouco de verbal que aparece no grafismo. E o verbal da bula fala sobre um remédio usado em casos de perturbações intestinais. Por suposto que há um imbricado de verbal e não verbal que faz com que me seja impossível dividir os dois textos (o verbal e o não verbal), isto é, o verbal compõe o não verbal, e vice versa. Minha intenção, de fato, não é encontrar as fronteiras midiáticas. O verbal tem a qualidade, no tocante ao gênero textual, de bula de remédio e descreve a funcionalidade do remédio, enquanto que o texto gráfico, o desenho, também faz a mesma coisa que o verbal: descreve a funcionalidade do remédio. As qualidades são similares: textos descritivos.

Figura 6 – *Disenfórmio*, Décio Pignatari



Fonte: Autoria Própria

Pym (2017) nos traz os conceitos de similaridade divergente e similaridade convergente, segundo Chesterman, como substitutos para o termo *equivalência* no tocante à tradução interlingual. A meu ver, falar em *iguais valores* é descartar nuances outras da comunicação fazendo um recorte de cunho estruturalista. O problema disto está em considerar que a comunicação é estável, e do mesmo modo a tradução, desprezando assim os fatores extra-língua, por exemplo. Logo, as contribuições que mais me atraem são com respeito a “similaridade divergente”, o que certamente tem maior coerência com o tema da singularidade das réplicas,

abordado anteriormente. Na similaridade divergente “um novo texto é produzido, sendo este semelhante a seu texto de partida em alguns aspectos; no entanto, não substitui o texto de partida (os textos), e é uma de muitas representações possíveis” (PYM, 2017, p. 65). Algo como uma espécie de complementaridade entre os textos, um “A” do qual é gerado um “B”, um “C”, e, assim por diante, similares qualitativamente entre si, um como ícone tradutor do outro. A tradução é vista como um produto criativo similar a outro. Pym compara isto a relação entre a mãe e a filha, ou seja, uma relação parental onde uma gera a outra. Para uma ter existido com as características fenotípicas e genotípicas necessita a outra. Apesar de parecidas, ambas se diferem entre si. Uma complementaridade potencialmente em cadeia tendo como fundamento desta relação, icônica e tradutória, a similaridade. Elleström (2017) fala sobre um tipo de “divergência” da similaridade também, porém incluindo a mente do intérprete (o leitor).

Como similaridade não é o mesmo que iconicidade, mas em vez disso apenas o fundamento da iconicidade em potencial, está claro que nem tudo representa tudo o mais iconicamente; entretanto, quando a iconicidade é realmente estabelecida, seu fundamento de similaridade também envolve dissimilaridade. A mente que apreende a similaridade entre o representâmen e o objeto não pode furtar-se a aprender também a dissimilaridade, o que significa que ela é deixada com incongruências com as quais precisa lidar. (...) Assim, a relação icônica entre representâmen e objeto resulta tanto em reconhecimento quanto em neocognição (p.141).

Isto é, a lembrança causada pela qualidade semelhante (do representâmen para com o objeto) gera um algo novo. A dissimilaridade do representâmen revela que este não é o objeto, enquanto que a similaridade revela que este representa, ou seja, *está no lugar de*, outro. A similaridade envolve dissimilaridade. Isto mantém o caráter único e singular de cada signo, texto, mídia. Então, identificamos um texto como uma tradução porque este se parece com outro texto que referencialmente lhe serviu de origem/partida. A qualidade é semelhante. Por exemplo, um soneto surrealista como origem: se o tradutor e/ou o leitor toma o processo de tradução através do aspecto icônico, a tradução deverá ter as

características (forma e conteúdo) semelhantes, contudo vale ressaltar que similaridades envolvem dissimilaridades.

Qual o limite para considerar, por este viés, uma tradução como tal? Uma coisa é certa: um signo é signo por força qualitativa (ícone), “física” (índice), ou legal (símbolo) (assim o é também a tradução-signo). Talvez a convenção ou a conexão física sustente a tradução, como tal, ainda que pouca semelhança haja.

### 3.2.2. O aspecto indicial da tradução

Para tal empreitada, proponho a reflexão sobre o conceito de Índice que é aquilo que representa o objeto “em virtude de ser realmente afetado por esse objeto” (PEIRCE, 2010, p.52). Dito de outro modo, o signo indicial é marcado por características do próprio objeto que ele representa ou indica. Por exemplo, uma fotografia tem qualidades em comum com o objeto concreto e indica a sua existência, de maneira tal que está “conectada fisicamente com o objeto que representa” (PEIRCE, 2010, p. 73) ou, ainda, a fumaça que indica/representa o fogo, posto que a fumaça é uma característica qualitativa que está conectada ao próprio objeto fogo, isto é, a constituição do signo advém do objeto. Um signo que existe através e a partir do objeto. Essa conexão real física pode ser *material* (ou “propriamente física”) ou *espiritual* (virtual), como o dedo que aponta para um objeto seguido de um pronome demonstrativo *aquela*, por exemplo. O dedo e o pronome atuam como signos indiciais.

Um texto que pretende traduzir um outro mantém uma relação com este. Nesse processo tradutório, o texto de chegada é original/autêntico e único, assim como o texto de partida. O texto de chegada é uma criação distinta. É, repito, uma *transcrição*. Seja transcrição ou transmutação, ambas as palavras são uma espécie de estopim para a re-significação e atualização do que é tradução. Frente à “intraduzibilidade poética”, Campos (2011, p.27), portanto, reposiciona o tradutor (falando sobre tradução poética) como aquele que traduz o “*modus operandi* da função poética no poema, liberando na tradução o que nesse poema há de mais íntimo”.

Para além da tradução poética, nessa *transcrição*, o texto de chegada, transcrito, original (também) e único, indica o seu objeto concreto (texto de partida). O texto que chega foi recriado, transmutado mas deriva de um contato do autor-tradutor com uma origem. O seu processo criativo é afetado diretamente, e fisicamente, pelo seu objeto-texto (a origem/partida). Essa é a relação. O tradutor compõe a tradução tendo, como base, outro texto anteriormente composto (seu objeto). Sob o prisma da Semiótica, portanto, a tradução, vista por seu aspecto indicial, pode ser concebida como uma criação de signos indiciais que representa outra criação de signos-objetos, e que, por criar indiciais, o processo é, justamente,

visto como uma *criação através de outra criação que deixa marcas existenciais*, isto é, transcrição ou como uma mutação de algo que por *mutar-se*, é recriado desde um lugar anterior para outro ulterior. A tradução é um texto que representa outro por conexão com a qualidade das suas características (o que nos leva a pensar que os aspectos semióticos da tradução estão ou podem estar mesclados no ato de leitura de uma tradução).

Sob o prisma da Semiótica, tradução é toda e qualquer criação que tenha outra criação como Objeto de significação, e que, por ser assim, é uma transcrição, uma semiose. Refletindo sobre o carácter indicial, particularmente, a tradução indica, aponta, para o original. Se o texto de partida fala sobre um aventureiro cavaleiro com suas loucas aventuras, o texto de chegada será elaborado de acordo com seu texto-objeto de partida, ou seja, ele transmitirá essas loucas aventuras desse cavaleiro aventureiro, tendo sempre em pauta o fato de que, sendo uma criação original e única, guardará suas próprias marcas temporais; socioculturais; políticas. Digo isso, para que o autor tradutor não caia nos mesmos equívocos de *Pierre Menard, autor del Quijote*<sup>31</sup> (autor do Quixote), do conto de Jorge Luís Borges.

Para Peirce (2010, p. 74),

O índice existe por que o objeto concreto existe. Um índice é um signo que de repente perderia seu carácter que o torna um signo se seu objeto fosse removido, mas não perderia esse carácter se não houvesse interpretante. Tal é, por exemplo, o caso de um molde com um buraco de bala como signo de um tiro, pois sem o tiro não teria havido buraco; porém, nele existe um buraco, quer tenha alguém ou não a capacidade de atribuí-lo a um tiro.

De modo análogo, a tradução perderia o seu carácter, ou seja, o que a torna *tradução*, se seu objeto fosse removido, isto é, se não existisse um objeto para o qual ela apontasse, ela perderia seu carácter de tradução. Porém, mesmo sem alguém (intérprete) capaz de atribuir à tradução seu carácter como tradução (interpretante), ela continuará sendo uma tradução? Certamente, para o intérprete-leitor que ignora a existência do texto-Objeto, para o qual a tradução-Índice aponta, não existe tradução, senão criação. Dito de outro modo, se eu tomo um texto para ler, sem saber que este texto é uma tradução de outro, para mim o texto não será

---

<sup>31</sup> O conto está disponível online através do site < <https://ciudadseva.com/texto/pierre-menard-autor-del-quiote/>>.



uma tradução: o desconhecimento me exclui desta consciência. Contudo, se um texto aponta para outro, ainda que o leitor não veja esse outro tampouco veja o dedo que lhe está sendo apontado, embora sob estas limitações, o leitor poderá crer nessa conexão física, o que envolve um processo de “acordo coletivo” (o que falaremos mais no “Aspecto simbólico da tradução”) sobre um texto ser aceito, ou não, como tradução.

Se o objeto concreto deixa de existir, para onde o índice aponta, senão para o nada? Mas e se ainda assim pessoas acreditarem nesta conexão mesmo que o objeto não exista? Ou seja, é de grande relevância o papel que o leitor tem diante de uma obra de tradução. Apesar de serem raras as reflexões sobre a recepção/leitura da tradução, é neste momento do processo comunicativo que a tradução será julgada e validada, ou não, no tocante à sua função comunicativa e representacional.

No Índice é onde o objeto está menos ausente, pois sua existência sobrevive fisicamente no representâmen. No aspecto indicial, há, portanto, uma relação de conexão física entre o texto de partida objeto, e o texto de chegada índice. No que diz respeito aos ideais de equivalência e fidelidade, pergunto: o fogo (objeto) vale igual que o seu índice, a fumaça? Óbvio que não. Assim acontece com a tradução. Tampouco o caráter indicial da tradução torna palpável o ideal de equivalência. O termo *equivalência* também tem mais a ver com a crença que se tem acerca do texto de chegada, uma crença decorrente dos *acordos coletivos* que se tem sobre o processo tradutório. Parece-me mais adequado o termo *trans-valente*, em vez de *equivalente*, como uma espécie de assinatura da inadequação do termo *equivalência*, entendendo este como *igual valor* entre dois textos, enquanto que *trans-valência*, *trans-valente* acompanha conceitualmente o termo *transcrição*. A crença da equivalência que se tem acerca do texto de chegada parte do leitor que acaba por ver a tradução como o texto de origem, e que por crer de tal modo, *esquece* que a tradução é tradução (como quando discutimos, em sala de aula, sobre uma palavra que o pensador *Fulano* usou, sem nos darmos conta de que esta palavra foi o tradutor quem a usou). A equivalência existe como um acordo de que o poder de representação da tradução é tal que, para certos fins, é a origem, embora não seja. Num capítulo que trata sobre a “Equivalência direcional”, Pym nomeia um de seus subitens como “Equivalência Como Ilusão”, e é aí onde ele se posiciona concordando com a ideia de que a equivalência seja uma crença:

Gutt, Toury e Pym concordariam que a *equivalência* é uma *estrutura de crença*. De modo paradoxal, esse tipo de consenso aproximado também marca logicamente o fim da equivalência como um conceito central (2017, p.84).

A equivalência passa a ser relativizada por ser crença, podendo existir ou não, de acordo com o leitor, por exemplo. Mas ao mesmo tempo, assumimos que a crença existe, e gera desdobramentos para a prática da recepção de uma tradução ou mesmo para a prática do tradutor.

O fato de a equivalência existir apenas como crença do (e no) leitor diante de uma tradução pode ser comparado à crença que temos, diante de todo signo Índice, sobretudo, e isto reforça a relevância da comparação entre semiose e tradução. Falando sobre uma reação do leitor diante de um Índice, Peirce menciona que diante de um retrato (Ícone e Índice<sup>32</sup>), por exemplo, somos influenciados “pelo fato de saber que ele é um *efeito*, através do artista, causado pelo aspecto do original, e está, assim, numa genuína relação Obsistente<sup>33</sup> com aquele original”. Leia-se “através do artista” por *através do tradutor*, e “retrato” por *tradução ou texto de chegada*. Quem *diz* o que é tradução é o leitor, e o tradutor, mas enquanto leitor do seu labor. Se o objeto deixa de existir, para onde aponta o índice senão para o nada? Logo, deixa de ser índice. Essa relação se dá analogamente com a tradução: Se o texto de partida (ou a crença do leitor nele) deixa de existir, para onde aponta a tradução, senão para o nada? E se para o nada aponta, a tradução deixa de ser tradução para ser uma criação, sem relação existencial direta com nenhuma outra obra. Se o leitor encara um texto não sabendo que este aponta para outro texto prévio, então, o encarará como um texto primeiro, texto de partida, original, uma criação. Graças ao seu desconhecimento, repito. Isso nos leva a pensar em como diferenciar tradução e criação. Como prometido, terei, agora, alguma tentativa para

---

<sup>32</sup> “Dizemos que o retrato de uma pessoa que não vimos é convincente. Na medida em que, apenas com base no que vejo nele, sou levado a formar uma ideia da pessoa que ele representa, o retrato é um Ícone. Mas, de fato, não é um Ícone puro, porque eu sou grandemente influenciado pelo fato de saber que ele é um efeito, através do artista, causado pelo aspecto do original, e está, assim, numa genuína relação Obsistente com aquele original” (Peirce, 2010, p.28)

<sup>33</sup> Lembrando que *obsistente* é um neologismo que reúne obviar, insistente etc. Peirce menciona em outro trecho que “um Signo degenerado no menor grau é um Signo Obsistente, ou Índice” (p. 28)

diferenciar essas operações gêmeas, e embora possa parecer-lhe débil ao leitor (a tentativa), será uma tentativa, no mínimo, esforçada.

A tradução pode ser classificada em visível e não visível, a não visível é criação. Ou seja, tudo é tradução de alguma forma. De certo modo, isso nos faz descartar, uma vez mais, o *original* com o sentido de *primeira fonte*. A origem é então concebida em relação/referência à chegada. Esse pensamento remete também ao fator ideológico como formador de nossas formas de pensar. De modo que tudo o que forma um ser humano como linguagem e como traduções de traduções envolve signos e ideologia (e vários outros termos que se relacionam com isto, como, por exemplo, *semântica*, *polissemia*, *interpretação*, *cognição*, *psiqué* etc.). Se a cadeia infinita de tradução entre signos cessa, passamos ao plano do ideológico: há muito betume servindo de argamassa. Assim a vida se apresenta a nós mesmos. Toda a significação envolve signos. E a ideologia entra conjuntamente nessa cadeia de traduções. Sobre mais uma cadeia, semelhante à discutida por Peirce e, depois, como mostrado, aqui, por Paz em paráfrase, Bakhtin (2006, p. 32) envolve também a ideologia como elemento:

compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos. E essa cadeia de criatividade e de compreensão ideológicas, deslocando-se de signo em signo para um novo signo, é única e contínua: de um elo de natureza semiótica (e, portanto, também de natureza material) passamos sem interrupção para um outro elo de natureza estritamente idêntica. Em nenhum ponto a cadeia se quebra, em nenhum ponto ela penetra a existência interior, de natureza não material e não corporificada em signos.

Para dizer o que é um signo, ou para comunicá-lo, usamos outro signo, e assim sucessivamente, movimento que ocorre no campo da significação cuja ideologia parece pertencer, enquanto *constituente formador do signo*. Dentro das relações semiótico-ideológicas, não se chega à origem, isto é, não se ultrapassa, de fato, do signo para o objeto/fato sensível e fenomenológico. O signo é a possibilidade de comunicar, mas também é o testamento da impossibilidade de

alcançar o não dito. Estamos sempre comunicando ideias, interpretações, impressões nossas sobre alguma coisa. Estamos sempre comunicando traduções nossas das coisas do nosso mundo. Aquilo que chamamos de criação é a tradução invisível, que o é por não identificarmos, primeiro, uma origem, e, segundo, os aspectos (ou as características) da tradução, o que, aqui tenho discutido com base nos conceitos de ícone, índice e símbolo. O ato de fala é um ato de tradução por ser um ato semiótico, pois apenas a articulação das palavras não traduz, o que traduz é o signo.

Plaza, ao falar da tradução no estágio pensamental, parece quase que parafrasear também (somando-se à Paz e Bakhtin) a mesma cadeia *ad infinitum* que tanto Peirce fala sobre o signo em relação ao seu objeto e, numa consequência cíclica, seu interpretante. Pois para Plaza a tradução já ocorre no pensamento. E, por conseguinte, “todo pensamento já está inserido na cadeia semiótica que tende ao infinito” (*ad infinitum*) (Plaza, 2010, p.18). Fora do semiótico há apenas processos fisiológicos. “O organismo e o mundo encontram-se no signo. A atividade psíquica constitui a expressão semiótica do contato entre o organismo e o meio exterior” (BAKHTIN, 2006, p. 48). Ora, a Tradução parece ocorrer muito além do que pensamos quando, profissionalmente, traduzimos um livro, ou quando traduzimos falas de um filme para ser dublado num estúdio. Se tirarmos a Tradução do campo estritamente laboral para refletir sobre ela como ato semiótico (além do linguístico), para depois retornar a traduzir no labor dos dias comuns, será que alguma mudança ocorreria? Teríamos que re-aprender a crescer (epistemologicamente) no campo das incertezas/indeterminismo<sup>34</sup>?

---

<sup>34</sup> Incerteza ou indeterminismo, contrário a uma visão da tradução como uma atividade a ser normatizada, regulamentada, e sistematizada.

### 3.2.3. O Aspecto simbólico da tradução

O aspecto simbólico da tradução está ligado a tudo que se convencionou sobre tradução, ou seja, o que é tradução para o leitor, o que é tradução para a teoria. Tudo parece caminhar para o simbolismo. Concordo com Peirce quando ele diz: “parece que a função essencial de um signo é tornar eficazes relações ineficazes – não colocá-las em ação, mas estabelecer um hábito, ou regra geral, pela qual elas irão atuar na ocasião própria” (1974, p.143). Estabelecer uma lei é a ordem da nossa natureza, embora também o rompimento com lei seja algo tão próprio nosso também (*entre o sagrado e o profano*). O fator simbólico da tradução, então, parece encontrar seu ponto mais forte nas tradições ainda vigentes. O aspecto simbólico estaria, então, ligado mais fortemente à convenção do código *tradução*, algo que está muito ligado às tentativas em forjar uma fôrma para traduzir; às tentativas em legalizar/estabilizar o processo tradutório, o que me parece um tanto contraproducente à própria natureza instável deste processo, sem deixar, é claro, de ser compreensível, já que é difícil vivermos no indeterminismo.

Um símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto (PEIRCE, 2010, p.52).

Uma operação meramente intelectual ligada ao que aprendemos por força de um *acordo coletivo*. Tradicionalmente, a tradução é vista como conteúdo estável (e como transposição de conteúdos estáveis). A própria sociedade, em suas várias esferas, reflete, ainda, crenças ligadas à estabilidade das línguas, e, portanto, à estabilidade da tradução, isto é, vê-se a tradução como um processo de comunicabilidade estável. Acontece que toda essa estabilidade, no tocante à semiose, é ilusória. Segundo Arrojo: “como observa Jacques Derrida, o ideal subjacente que impulsiona a cultura ocidental é exatamente a crença na estabilidade do significado” (ARROJO, 2003, p.100). Essa ilusão exclui o sujeito e todos os vetores que influenciam a linguagem, como se existisse uma verdade de significado literal (no caso da língua) ou uma verdade de significado semiótico essencial, como

se o processo de significação não fosse volátil aos sujeitos e às condições de produção e recepção.

O simbolismo na Tradução, bem como na linguagem, de modo geral, é ao mesmo tempo a lei que rege e que se reinventa pelas *pequenas* transgressões cotidianas. É a lei volátil, efêmera, mutável e progressiva. A Poesia Concreta é um dos transgressores da Tradução como ainda se vê tradicionalmente. A crença na estabilidade tem se quebrado, ao menos no meio acadêmico, e um dia se expandirá até que se generalize/ se simbolize em sua maior parte, ou seja, existe um ciclo: o instável e novo se estabiliza e envelhece, e assim renovamos nosso processo de simbolismo, até que um dia novas leituras se popularizem, e, assim, o *nómos* vai sendo se metamorfoseando.

A crença no leitor é o que regirá, de fato, o que é ou o que deixa de ser. Nada é por si só. A partir do momento em que entramos no jogo dos signos (a partir do momento que interpretamos algo) tudo é camaleônico, inclusive o texto escrito, pois será lido, ressignificado por um novo leitor (desde o fator cognitivo-psíquico) em um novo dia (contexto), em um novo momento: único e irre recuperável. Por isso, é preciso pensar a tradução a partir dos seus leitores, e jamais tratar de elaborações de manuais com respeito a significação de coisas no mundo. Com a concepção de lingua(gem) como conteúdo estável/estrutura fixa

o que se proíbe tanto ao leitor e ao ouvinte, como ao tradutor, é a interpretação, ou seja, a interferência de seu contexto histórico-social e de sua psicologia na construção de uma leitura ou tradução (ARROJO, 2003, p. 101).

Nada do que, aqui, foi escrito, tem a ver com a tipologia das traduções intersemióticas, formulada por Julio Plaza em "*Tradução Intersemiótica*" (2010). Entretanto, de certo modo, falar em Tradução a partir da Semiótica é, também, falar sobre a formulação de Plaza, sobre a TI (indiretamente, pois Plaza se fundamentou em Peirce para montar sua teoria). Essa tipologia, ou classificação, engloba o objeto-imediato na análise dos processos tradutórios entre sistemas semióticos diferentes. O que nos parágrafos anteriores foi levado a cabo foi mais uma leitura para a relação tradutora, levando em conta os critérios que fazem com que uma tradução seja uma tradução (e nada disso tem a ver, tampouco, com a crença da

fidelidade, reafirmo). Toda essa reflexão me parece pertinente para a detecção de uma tradução intersemiótica nos poemas concretos, tendo em vista que imputaremos, a estes, uma relação tradutora dentro de si mesmo. Ademais, aproximando-se agora a Plaza, e sua tipologia das traduções, é possível que estabeleçamos mais considerações ao lermos que

todos os fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagens, a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, integrações, fusões e re-fluxos interlinguagens dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas mas não se confundem com elas. Trazem, por assim dizer, o germen dessas relações, mas não as realizam, **via de regra**, intencionalmente. Nessa medida, para nós, o fenômeno da TI estaria na linha de continuidade desses processos artísticos, distinguindo-se deles, porém, pela atividade intencional e explícita da tradução. (PLAZA, 2010, p.12, grifo nosso).

É plausível dizer que algumas indagações relacionadas aos poemas concretistas, feitas por mim, resultam desse trecho citado acima. São elas: em que medida um poema concreto é explicitamente uma TI? A poesia concreta, como gênero intermediário<sup>35</sup> que é, depende de uma *intermidialidade de trans-valência semântica*<sup>36</sup> como condicionante da tradução entre o verbal e o não verbal de seus poemas? O que é tradução, então? Aliás, esta última pergunta eu acredito já ter começado a contemplar desde o começo, sem, no entanto, buscar uma *definição*, no sentido de estabilidade e fechamento, pois seria uma contradição. Feitas essas observações, é válido adentrar à tipologia das traduções, de Plaza, e dizer qual tipo de tradução (intersemiótica) se dá entre o verbal e o não verbal de um poema concretista. Dizer qual é a tradução que se dá dentro de uma obra intermediária será, contudo, responder que *sim, existe uma tradução aí*. Resposta que aponta para outra pergunta bem mais motivadora: *Como acontece uma tradução entre o verbal e o não verbal no poema concreto?*

A tipologia da TI não foi pensada diretamente para ser aplicada dentro do mesmo produto. O acontecimento da tradução numa mesma obra, como processo

<sup>35</sup> Para uma consulta mais aprofundada, ver “A fronteira em discussão: O status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade” (Irina O. Rajewsky)

<sup>36</sup> *Intermidialidade de transvalência semântica* deriva da opção por *transvalente* em vez de *equivalente*. Entendo a *intermidialidade de transvalência semântica* como um diálogo de mútua representação, com respeito ao conteúdo semântico, entre mídias, e/ou entre formas de mediar.

próprio da intermedialidade, ao mesmo tempo em que é distinguível, está em conexão simbiótica com as peças que compõe os sistemas semióticos envolvidos. A criação e a tradução (gêmeas) se co-fundem, questionando, interminavelmente, quem é o objeto e quem é o signo, qual é o texto de partida e qual é o de chegada. Não existe uma origem. Por outro lado, a tipologia da TI presume um texto de chegada que traduz o texto de partida, distantes entre si, materialmente falando. Duas criações que tradicionalmente partem de duas fontes de criação distintas.

Tratando-se de uma única e híbrida criação artística, o que há, entre o verbal e o não verbal na poesia concreta? Onde se classifica este tipo de criação, se a tipologia da TI não foi pensada para uma mesma materialidade? Plaza nos dá uma pista ao falar dos gêneros intermediáticos como possuidores das relações tradutórias. Seguimos, porém, em discordância quanto ao fato intencional ou não intencional da relação tradutória nos gêneros intermediáticos.

Diferenciando “mídia mista” de “intermídia”, Higgins diz que na intermídia “o elemento visual (pintura) se funde **conceitualmente** com as palavras” (2012, p. 47, grifo nosso). Para englobar ainda mais a poesia concreta, que inclusive Higgins menciona, ressalta-se que o elemento visual está mais para grafismo (ícones-desenhos criados pela tipologia gráfica) do que para pintura. Diferentemente da poesia visual dos caligramas de Apollinaire, que estaria mais no campo da mídia mista, na poesia concreta há uma relação um tanto simbiótica, o que é um dos fatores que confirma tanto o gênero Poesia Concreta no campo das intermédias, como um gênero que expressa o processo tradutório, de modo que poderá agregar-se às produções artísticas que são traduções em si mesmas, isto é, arte que é tradução e a tradução que é arte. Certamente, isso vai muito além de uma singela *reflexão do processo tradutório* que se refere à intermídia como uma *não tradução* por causa do fator intencional, que é como Plaza aborda o fenômeno.

Ora, de fato entre o verbal e o não verbal há uma continuidade e uma transitividade enorme. O poema deriva de uma composição que, supostamente, advém de um mesmo compositor (sem descartar outras possibilidades como a de um poema escrito/montado por vários autores). E ainda: “O objeto imediato do original é apropriado e trasladado para outro meio” (PLAZA, 2010, p. 91). Vale esclarecer que, para Peirce (2010, p. 168), o Objeto Imediato é o “Objeto como representado no Signo”. Ora, o objeto imediato é exatamente o mesmo na relação entre o verbal e o não verbal de um poema concretista. É o mesmo por que a obra



criativa em questão tem a intermedialidade como parte integrante de sua criação, e da obra resultante. Um sistema híbrido. Dois meios que formam um, e um meio que são dois, inseparavelmente. Assim é um poema concretista, assim também como qualquer outra criação híbrida/intermediática, guardadas as devidas proporções, o é.

Poderíamos, ainda, falar do aspecto icônico (uma possibilidade mais forte do que o aspecto simbólico) do processo tradutório, pois o ícone<sup>37</sup> *significa* por analogias qualitativas, isto é, através de um signo possuidor de qualidades próprias que remetem ao objeto representado por similitude. Mas descarto essa visão da tradução<sup>38</sup>, tendo em vista que num processo tradutório nem sempre conseguimos manter as qualidades do objeto, pelo menos nos moldes de um ícone. Falar de uma tradução como uma relação entre o ícone e objeto seria tratar a tradução, no mínimo, como imitação, decalque, o que, sobretudo, no campo da TI, bem como da tradução poética, bem como em toda tradução, me parece bastante incerto e fadado ao fracasso. Lembro-me, outra vez, do fabuloso *Pierre Menard, autor do Dom Quixote*, em sua missão impossível. Por sua vez, encarar a tradução como imitação seria cair no erro da existência de uma fidelidade ao original, posto que a infidelidade das línguas está posta desde o mito da torre de Babel<sup>39</sup>. “Nenhuma tradução será, portanto, ‘neutra’ ou ‘literal’; será, sempre e inescapavelmente, uma leitura” (ARROJO, 2003, p. 77). Tal como é durante qualquer processo tradutório entre dois textos escritos, por exemplo. E com isto, quero mesmo, abarcar e marcar em negrito que inclusive o ato de fala é um ato de tradução, e que as relações entre um signo e outro *ad infinitum* são traduções também. Para além da prática comercial/profissional do Tradutor. Entender que o processo de tradução está na gênese da Semiótica e, portanto, de toda atividade de linguagem, logo, é crucial para entender a tradução pela ótica da Semiótica.

---

<sup>37</sup> “que é um Signo cuja virtude significante se deve apenas à sua Qualidade.” (PEIRCE, 2010, p. 28)

<sup>38</sup> Descarto primeiro a visão purista e essencialista da tradução como uma relação iconicial, pois me parece mais concordante, com base na teoria Peirceana, comparar o processo tradutório com uma relação entre **Índice e Objeto**. Tendo em mente a não pureza dos signos, contudo, fica mais clara a possibilidade de um texto de partida ou original ser como um Índice com aspectos icônicos.

<sup>39</sup> Recomendo a leitura da leitura de Derrida acerca do processo tradutório a partir do mito judaico-cristão. DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2006.

### 3.3. A Poesia Concreta como TI (Tradução Intersemiótica)

Plaza (2010) levou em consideração dois pontos que para os meus estudos exercem oposição exorbitante: O autor considera a ordem de tradução tradicional, de um texto em um meio, primeiro, para outro texto em outro meio, segundo. Num gênero intermediário, tudo está posto sem uma temporalidade determinada. E apesar de mencionar que os gêneros intermediários comportam em si o cerne das relações tradutórias, diferindo delas pelo fator intencional, Plaza (2010) não dissertou sobre tal hipótese, isto é, sobre uma tradução entre os meios de uma intermídia. Vale ressaltar a minha discordância com respeito à “certeza de não intencionalidade”, pois entendo que não há como medir isso, senão pelo que se pode ver, que, no nosso caso, é a existência de tradução na Poesia Concreta. Eu, localizando-me, então, nessa possibilidade estranha, me oponho ao conceito de tradução como algo posterior que traduz um anterior, pois, partindo do exemplo da poesia concreta, tudo está ao mesmo tempo, no mesmo lugar, podendo as leituras serem operadas em qualquer ordem, portanto expor a temporalidade como fator determinante de um processo tradutório é excluir outras formas de tradução. Poema Concreto: uma ordem na desordem caleidoscópica. Como um aviso na porta de um banheiro, entre o primeiro e o terceiro andar de um edifício, que diz: *Sanitário em manutenção, por favor, utilize o do próximo andar*. Pergunto: qual é o próximo andar? Se estou estacionado, sem perspectiva para mover-me, logo, me encontro frente a um enigma incontestável. Conversaremos mais adiante sobre isto.

Dentro do que proponho para a discussão, me esforçarei para trazer o que mais a tipologia de Plaza tem de conexão com o poema concretista, classificando a de maior adequação (das tipologias) em detrimento das outras. Há três tipos de traduções intersemióticas, segundo Plaza: Icônica; Indicial; e Simbólica. Os tipos de tradução, logo, seguem uma das classificações semióticas de Peirce: Ícone, Índice, e Símbolo. Segundo Plaza, desse modo, “não estamos aqui, senão atuando em correspondência com o mesmo espírito que guia a organização das tipologias dos signos formuladas por Peirce” (2010, p. 89). Vale lembrar, contudo, que semelhanças guardam dessemelhanças, e a teoria *plaziana* detém suas particularidades.

A tradução Icônica “se pauta pelo princípio de similaridade de estrutura. Temos, assim, analogia entre os objetos imediatos” (PLAZA, 2010, p. 89), isto é, o signo enquanto estrutura que denota o objeto através de seus traços qualitativos. É importante esclarecer que o objeto imediato é o “objeto como representado no signo” (PEIRCE, 2010, p. 168). Ou seja, na tradução icônica há semelhanças entre a qualidade representacional do objeto (no signo), entre o texto de partida, em um meio/sistema, e o texto de chegada, em outro meio/sistema. Plaza utiliza para este processo a palavra *transdutor* como qualificando a transcrição de formas (termo também usado pelo autor como sinônimo de TI) que acontece no processo tradutório. Os caracteres dos signos são comparáveis, análogos, entendendo que tanto o texto de partida como o de chegada são signos. Signos de natureza distinta, por isso, falamos em *intersemiótica*. O texto de partida e o texto de chegada entram em “conjunção icônica, devido suas semelhanças” (PLAZA, 2010, p. 91).

A tradução Indicial “se pauta pelo contato entre o original e a tradução. Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre original e tradução” (PLAZA, 2010, p. 91). A existência do Índice depende do Objeto, a essa transitividade a tradução indicial também se reporta. Há também um traslado (de parte ou do todo) do objeto imediato, de um meio para o outro. “Nesta mudança, tem-se transformação de qualidade do Objeto Imediato, pois o novo meio semantiza a informação que veicula” (PLAZA, 2010, p. 91). Dito de outro modo, o novo meio (re)significa a informação veiculada. O meio dita suas regras ao processo tradutório. Plaza utiliza bastante a palavra *transposição* para referir-se ao processo tradutório desse tipo.

A tradução simbólica “se relacionará com seu objeto por força de uma convenção (...), como símbolo, consistirá numa regra que determinará sua significação” (PLAZA, 2010, p. 93). Pelo viés da convenção, alguém que não conheça esta mesma convenção (acordo, norma, e/ou lei) não conseguirá interpretar o significado de um poema, por exemplo. Tratando-se de uma língua, mais especificamente, seria como alguém que encontrando uma tradução em alemão, sem que domine esse código, não saiba dizer do que se trata o texto, por exemplo. O texto é inelegível. Está criptografado. Por suposto que num meio verbal não existe apenas relações lógicas/semióticas de caráter simbólico/convencional. Inclusive, Peirce considera as metáforas como *hipoícones*. Plaza utiliza a palavra *transcodificação* para falar das relações tradutórias neste campo. A tradução

simbólica, então, é como uma carta criptografada: somente a lerão aqueles que tenham o código para decifrá-la.

De forma resumida e comparativa, três são os outros nomes dados por Plaza (2010) para representar os três processos de tradução propostos por ele: *transcrição* (para a Tradução Icônica), *transposição* (para a Tradução Indicial), e *transcodificação* (para a Tradução Simbólica).

Tendo em vista que a tradução, no terreno da poesia concreta, não tem lugar de partida e tampouco lugar de chegada, senão no movimento de leitura dos leitores, não há uma “pureza” semiótica, tal como Plaza parece expressar. Porém, como há uma correspondência entre as tipologias de Plaza e Peirce, o hibridismo sempre poderá estar incluso. É Peirce (2010) quem menciona a dificuldade de encontrarmos uma *pureza semiótica*. Há símbolos que também são ícones, há índices que são símbolos etc., como, por exemplo, os pronomes demonstrativos, que atuam como índices em muitas situações, e originariamente são símbolos convencionados de alguma língua. Tratando-se de um gênero híbrido, ou seja, intermediário, devemos, portanto, ter pelo menos dois tipos de TI envolvidas. Vamos encontrar as mais adequadas para o que acontece na Poesia Concreta. Começemos pela tradução icônica, e, logo, veremos a simbólica.

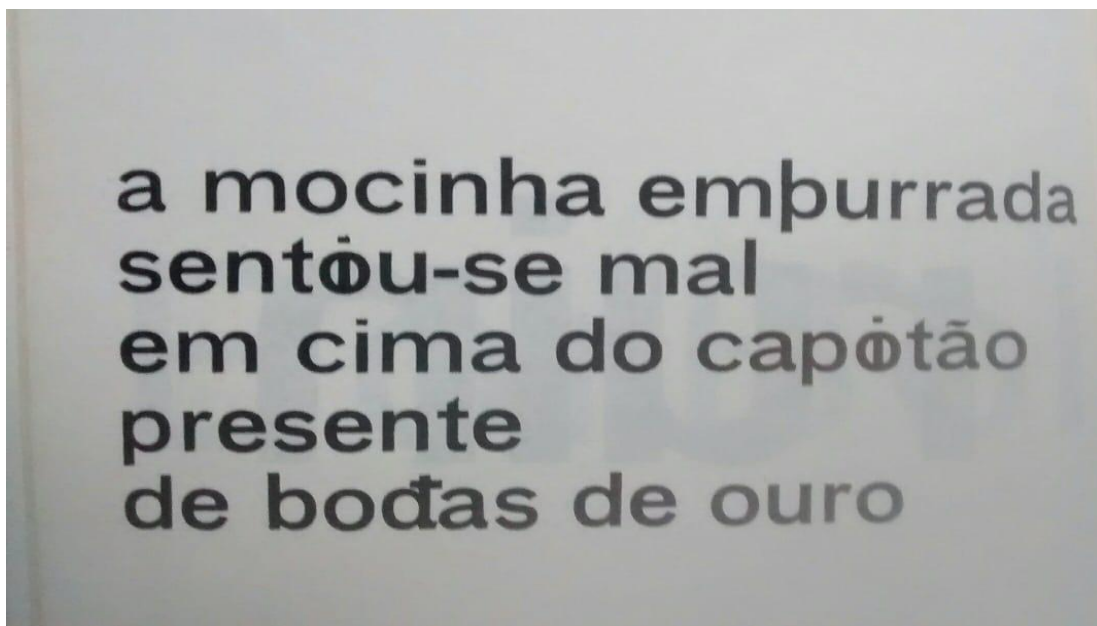
Vale considerar que a tipologia de Plaza, especificamente nos exemplos que ele expõe na parte II (*oficina de tradução*), destoam de uma tradução no campo da intermedialidade. Como esse tipo de tradução não parece ter sido considerado como tal, por ele, os exemplos de sua Oficina são um tanto mais típicos. Um texto (que pode ser mais icônico ou simbólico, por exemplo) que necessita ser traduzido desde um meio para outro. Sendo tal texto ícone, permanecerá icônico após a tradução, porém realocado, logo, passará supostamente por algumas adaptações. Num texto intermediário, se *separamos* as mídias, no caso da Poesia Concreta, teremos duas linguagens que se traduzem. Uma linguagem que é um grafismo, ou seja, é mais imagética, mais icônica. Outra linguagem que fica mais no campo da língua, algo mais verbal.

A forma como o verbal e o não verbal no poema concretista se relacionam, enquanto representação um do outro, se co-funde à tradução enquanto tradução. Quanto ao caráter icônico, há similaridade das estruturas entre os textos de partida e de chegada, isto é, seja lá de onde e para onde parta a tradução, pois o trânsito depende do leitor diante do poema. A similaridade é entre o caráter icônico do texto

verbal, e a expressão icônica do visual (um Ícone, propriamente dito). Porém, mais que dizer que ocorre uma tradução icônica aí, me parece mais interessante considerar a ocorrência de uma tradução híbrida: um ícone será um símbolo (do não verbal para o verbal), um símbolo será um ícone (do verbal para o não verbal), sem pureza semiótica, contudo. Uma imagem será uma palavra. Uma palavra será uma imagem. Uma “Tradução Icônico-Simbólica”, podemos assim chamá-la.

Um poema qualquer fala sobre algo. Esse algo (objeto imediato- como representado no signo) será representado/traduzido iconicamente no nível visual. Por outro lado (no sentido inverso), o visual será representado/traduzido simbolicamente pelo verbal (pelo seu caráter de convenção simbólica). Isto é, “a tradução se processa por convenção” (p.104). Vejamos, pois, como no poema abaixo as palavras emburrada/empurrada; sentiu-se/sentou-se; capotão/capitão; bodas/botas, guardam bastante a hibridização de duas linguagens que se unem simbioticamente para expressar algo, e, nessa expressão conjunta, se traduzem:

Figura 7 – *Contribuição a um alfabeto duplo*, Décio Pignatari



Fonte: Autoria Própria

Porém, antes de tudo, há que se ler os dois textos que se formam na alternância das palavras mencionadas anteriormente. Há a possibilidade de mais de dois textos a depender das leituras, porém detendo-me mais ao texto escrito, em detrimento do interpretado, teremos, portanto, dois textos verbais em um (ou apenas

um texto maximizado). A alternância paradigmática potencializa a existência plural do texto e, conseqüentemente, pluraliza as leituras. Pelo lado do icônico (o grafismo) vemos dois corpos físicos (o corpo da letra) passando por outro corpo (quer dizer, um passa por outro e vice versa), através deste outro corpo, e/ou, ainda, por cima e/ou por baixo.

Qual o objeto imediato? Esta é outra questão bastante importante para considerar, pois na tipologia da TI, o objeto imediato, isto é, o objeto como representado no signo é um fator determinante para a classificação da tradução. Primeiramente, entre um meio e outro, no poema, há dois objetos imediatos. Não há um objeto imediato transitivo para a existência da outra estrutura semiótica. Há sim uma transitividade enquanto elemento de criação artística, visto do ponto de vista holístico. Não há um traslado de objeto imediato. Há uma complementariedade entre objetos imediatos. Logo, a tradução icônica é a menos característica para esse processo tradutório. O objeto imediato do icônico é o trânsito e o entrelaçamento entre dois corpos. O objeto imediato do simbólico é trânsito, corporidades, sentimentos etc. Há *diferença que complementa*.

A Tradução Indicial não parece ser uma classificação que caiba para a relação tradutória da Poesia Concreta. Não há um traslado, pelo menos do ponto de vista literal onde alguém, por exemplo, parte do aeroporto, isto é, é transportado, para outro ambiente. Quanto à transformação de qualidade do objeto imediato, sim, existe, mas não estou inclinado a considerar que há um objeto imediato que é trasladado, transposto, transferido para outro meio (como posto dentro da classificação de Plaza, à qual estamos lidando agora). Há um diálogo entre os meios, entre dois objetos imediatos, e um diálogo *tradutivo* entre os objetos imediatos. Pois em se tratando de meios distintos, o jogo semântico se dará por outros caminhos. Tal como em qualquer outra tradução, que através de operações de adições, subtrações e adaptações (etc.), traduz, ao seu modo, o texto de partida. Sem captar a intenção do autor, pois por mais que sonhe fazê-lo, não o faz por uma impossibilidade comunicativa, pois desde o Pré-socrático Górgias se raciocina que “não são as coisas que comunicamos, é a palavra [o signo] que é diversa das coisas que existem. As coisas são incomunicáveis”<sup>40</sup>. A Tradução Indicial não cabe à Poesia Concreta no sentido que antes se falou com respeito ao traslado de um

---

<sup>40</sup> Tradução minha de: No son las cosas que comunicamos, es la palabra que es diversa de las cosas que existen. Las cosas son incomunicables (Górgias).

elemento do texto de partida para o de chegada, não cabe falar de transposição, porém podemos pensar o termo *transcrição*, utilizado por Plaza para falar da Tradução Icônica, especificamente.

Enquanto na Tradução Simbólica ocorre uma definição de “significados lógicos, mais abstratos e intelectuais do que sensíveis” (PLAZA, 2010, p.93), a Tradução Icônica “produzirá significados sob a forma de qualidades e de aparências entre ela própria e seu original” (PLAZA, 2010, p. 93). Se coletarmos da Tradução Indicial apenas a palavra *transformação*, podemos sistematizar que no poema concretista, por exemplo, ocorre uma transformação de significados lógicos, mais abstratos e intelectuais para significados sob a forma de qualidades e aparências que traduzem o simbólico. Neste sentido, estamos partindo do simbólico para o icônico, sendo a tradução, então, uma transformação de uma materialidade semântica/semiótica de um sistema para outro. No sentido inverso, ocorre a transformação de qualidades e aparências, e iconicidades ao nível da primeiridade, para outro sistema convencionado e regulamentado por signos de lei. Claro, as metáforas (hipoícones de dentro de um sistema simbólico) funcionam como o *entrelugar* dessas relações. Sendo assim, o simbólico, por conta das metáforas, também produzirá significados sob a forma de qualidades por paralelismos. Portanto, sugiro considerarmos a *Tradução Icônico-Simbólica* como uma subespécie da Tradução Icônica.

No poema mencionado anteriormente, há uma gama de leituras mediante as combinações entre os pares emburrada/empurrada; sentiu-se/sentou-se; capitão/capotão; bodas/botas no nível paradigmático e sintagmático. Essa gama de leituras não consegue ser transmitida para o nível icônico, isso faz parte de toda Tradução Intersemiótica. É o meio ditando suas próprias regras. “Todo suporte declara e impõe suas leis que conformam a mensagem” (PLAZA, 2010, p. 109). Como se não bastasse a concepção de tradução que tenho trazido para pensar este estudo, essa lei que é imposta pelo suporte, ou seja, pelo meio, ratifica a ideia de tradução entre o verbal e o não verbal dos poemas concretistas. O icônico já começa no plano metafórico do jogo de palavras e combinações. Porém ao passar mais para o lado do desenho feito pelo grafismo, este novo meio impõe, por um lado, algumas limitações, porém, por outro lado, potencializa a caminhada para o objeto concreto, pois revela uma cena entre dois corpos, duas pessoas (isso eu concluo por conta do simbólico-hipoicônico do verbal). Duas pessoas em um contato

físico no trânsito. Icônico e Verbal trabalham para um concretismo, potencializando emoções, sentimentos, possibilidades, e sensações. Sobre as mesmas coisas de modo diferente. E esse modo diferente, já vimos, faz parte da TI (certamente, faz parte de toda e qualquer tradução: o meio/suporte também dita suas regras, mas trabalhamos, ainda assim, *transcriando* formas e conteúdos).



### 3.4. Não linearidade texto de partida-chegada

Encontra-se em Toury, um dos conceitos de tradução que muito se alinha ao que venho defendendo. Para o autor “Será considerada uma ‘tradução’ qualquer enunciação na língua de chegada que se apresente, ou seja, entendida como tal [ou seja, como ‘tradução’], por algum motivo” (*apud* PYM, 2017, p.151). Esta concepção muito se assemelha também a uma das concepções de Peirce sobre o signo: “algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém” (1974, p.94). Esta representação, em ambos os casos, envolve crença que pode estar baseada em diversas características e/ou princípios.

Alguns procedimentos, entretanto, quando explicitados demonstram não serem extensivos a todo tipo de tradução.

Toury postula que reconheceremos uma ‘tradução presumida’ devido a três coisas aceitas como verdades: O postulado do texto de partida: ‘existe outro texto em outra cultura/língua, que tem prioridade tanto cronológica como lógica [sobre a tradução]. Não apenas tal suposto texto presumivelmente *precedeu* o que foi tomado como sua tradução, como também supostamente serviu como *ponto de partida* e *base* para o último [...]’ (*apud* PYM, 2017, p.152)

Os outros dois postulados são os da transferência de características entre os textos, e o da relação que ‘liga’ um texto ao outro<sup>41</sup>. Entretanto, nos é pertinente o postulado do texto de partida e sua *anterioridade* em relação à tradução (e a não aplicabilidade disto à Poesia Concreta).

O texto de Toury se refere a uma tradução interlingual mais propriamente. Porém com algumas adaptações podemos incluir outros tipos de tradução. Para incluir uma tradução intersemiótica podemos pensar que existe um texto em outra linguagem que tem prioridade cronológica e lógica sobre o outro. O primeiro texto servirá de base para o segundo. Esse *segundo* é a tradução. De repente esse segundo poderá ser um primeiro, em outra semiose, para outra tradução, e, assim, por diante.

O poema concretista, ou mesmo algum outro gênero intermediático, respeitando-se a *intermedialidade de transvalência semântica*, se apresenta de forma

---

<sup>41</sup> Perceba que estes postulados se assemelham muito do aspecto indicial e icônico, já abordado por mim neste trabalho.

que não há prioridade cronológica, lógica, e mesmo não há um texto de partida e de chegada fixos, pelo contrário, tudo depende do olhar do leitor. Aliás, o texto concretista pode ser lido da direita para a esquerda, e em sentido vertical, isto é, formas de leitura não ocidentais, às quais não estamos acostumados. Assemelha-se ao que seria um ideograma, ou à possibilidade de leitura semelhante aos mangás (vertical e da direita para a esquerda). Talvez, por isso é que alguns poemas de Pignatari foram nomeados como “ideogramas verbais”. Entretanto, vale ressaltar que os ideogramas verbais fazem um caminho inverso ao dos ideogramas. No poema concreto o simbólico entra em um tipo de processo de iconização. O ideograma chinês, por exemplo, ao contrário, começa como ícone.

Qualquer sistema de signos que venha a ser considerado uma língua deve necessariamente ultrapassar a relação de similaridade dada pela relação icônica entre dois elementos e atingir o caráter de representação construído por meio da razão. O poder de representação da língua está justamente na capacidade de generalização. Se fosse totalmente figurativa, sem convenção alguma, cada representação de ‘casa’ seria um novo pictograma com as características dessa determinada casa em questão e nunca estabeleceria um pictograma para representar toda a classe de casas. (BORGES, 2005, p. 29).

Ou seja, um *ideograma verbal* não é como o ideograma chinês. Pelo menos, não completamente. Enquanto um tem como chave a desconstrução da generalização da língua como língua, o outro tem como chave a generalização da qualidade e similaridade em relação ao objeto representado. Um desconstrói a generalização, e o outro constrói.

A desconstrução proposta pelo Concretismo desconstrói a ordem de leitura. Abre espaço para novas possibilidades de recepção do texto. Pode ser lido a partir de vários sentidos. Isso significa que não há mesmo, nem sequer, ordem fixa de leitura que *indique* uma prioridade cronológica ou lógica em relação aos sistemas semióticos verbal e não verbal. Logo, não podemos apresentar a prioridade cronológica e lógica do texto de partida em relação ao texto de chegada como pressuposto, ou pré-requisito, para uma tradução ser tradução. A tradução intersemiótica no poema concreto é tradução entre os meios semióticos, sem que haja uma prioridade lógica e cronológica entre estes meios (*textos*).

### 3.5. O Autor-Tradutor de si mesmo

O tradutor é autor do texto que traduz? Até onde uma tradução pode ser obra do tradutor? O que um Tradutor como Autor pode aportar para os estudos de tradução? A aura do termo *autor*, de algum modo, deriva da noção de texto original e de fonte de autoridade. Levy (1999, p.152), dissertando sobre a autoria em tempos de cibercultura, comenta que mesmo a “originalidade” de um texto, na idade média, não era o suficiente para uma pessoa que redigisse um texto ser considerada como *autora*.

O termo era reservado para uma fonte de “autoridade”, como, por exemplo, Aristóteles, enquanto comentarista ou o copista glosador não mereciam tal denominação. Com a impressão, e, portanto, a industrialização da reprodução dos textos, tornou-se necessário definir de forma precisa o estatuto econômico e jurídico dos redatores. Foi então, enquanto seu “direito” ia sendo progressivamente estabelecido, que tomou forma a noção moderna de autor.

Textos mitológicos, por exemplo, são obras que são como uma espécie de “criação coletiva”, de um povo ou de certo grupo de povos. Neste sentido, especificamente no tocante à mitologia grega, Levy coloca Homero, Sófocles e Ovídio como “intérpretes dessa mitologia”, mas ao mesmo tempo eles não são autores da mitologia em si: “Sófocles escreveu *Édipo Rei*, mas não inventou a saga dos reis de Tebas” (1999, p.152). Uma ambiguidade. É como dizer que o autor é aquele que escreve um texto *originalmente*, mas que esse *originalmente* quer dizer apenas um texto não copiado, não imitado, um texto redigido de primeira mão, e apenas isto. De fato, o conteúdo que escrevemos, quando escrevemos, é tradução de traduções, um emaranhado de intertextualidades, citação de citações. E nunca uma fonte *primeira*.

A originalidade, derivada da noção de autor, é seguida por uma falsa estabilidade de sentidos no texto, ao omitir-se o papel dos leitores, bem como o do próprio processo comunicativo. Gumbrecht apresenta desdobramentos da invenção da imprensa sobre a figura do autor:

Se atribuirmos à era da imprensa a origem do papel de autor – na sua dupla função: mascarar a instabilidade do sentido e, ao mesmo

tempo, assegurar-lhe uma intencionalidade -, podemos contrapô-lo ao eu que aparece nos textos medievais. O eu medieval é uma instância que só possui estatuto no interior de um texto determinado, ou, independentemente desse texto e fora dele, numa situação de execução. O “autor” que, com o advento da imprensa, substitui esse eu, situa-se a uma distância suficientemente marcada tanto do texto como de sua encenação para fazer crer na existência de um sentido estável, por assim dizer anterior ao texto – o de uma intencionalidade preexistente (1998, p. 105)

O autor parece estabelecer-se como um marco na relação entre o tradutor e o texto. A máscara da intencionalidade se põs na figura do autor. Por sua vez, essa máscara trouxe para o tradutor a obrigação de encontrar uma fidelidade à intencionalidade do autor do texto de partida, como se essa intencionalidade fosse simples de ser encontrada, como se ainda não existisse plurivocidade de sentidos, por causa da figura do autor, e como se a língua e a comunicação fossem estáveis. O próprio “signo, segundo Saussure, pressupõe uma significação estável (que teria como condição de sua possibilidade a intencionalidade do autor) e a materialidade de um texto ou de um corpo que representam (ou dissimulam) esse sentido” (GUMBRECHT, 1998, p. 105) ou essa estabilidade.

A plurivocidade é resgatada em pesquisadores como Roland Barthes, ao refletir sobre o papel ativo dos leitores e da morte do autor para a “construção” do texto. A noção de autoria vinculada ao trabalho do tradutor, como posto por Paz, por exemplo, não parece repetir uma tentativa de “estabilidade” de sentido (diante da figura atravessada de um novo autor), como nos estruturalistas. Mas, pelo contrário, ao entender a unicidade de cada produção textual, e ao vincular este estatuto de único como requisito para a originalidade, Paz desconstrói a noção de sentido estável. A intencionalidade do autor é irresgatável no texto, e se resgatável fora do texto de alguma forma, somos, ainda, enquanto pessoas, formados por multivozes, vetores, histórias, *psiques*, isto é, condições de produção particulares. Entendendo que cada produção é única, pois somos únicos, o trabalho do tradutor é autoral também, porém atravessado por outro texto (não necessariamente anterior), o qual ele representará com a sua produção. Desconsidera-se, nesse processo, a tal estabilidade.

O Tradutor é o redator, o escritor, de “primeira mão”, e considerando isto, tenho desconsiderado que a tradução seja imitação ou cópia. E por não ser imitação ou cópia é uma obra autoral, detentora de originalidade que, por sua vez, significa

nada além de um texto não produto de cópia. A ambiguidade posta por Levy, acerca de Sófocles, é como dizer que um dado tradutor traduziu/escreveu *O engenhoso Dom Quixote* da Mancha, mas não inventou *El ingenioso Don Quijote de la Mancha*.

A tradução para ser vista como um trabalho autoral, conceitos como os de *originalidade* e *autoridade*, portanto, precisam ser desestabilizados. O primeiro termo por causa da idealização de uma origem primeira *de tudo*. O segundo porque a autoridade pode ser *tomada* por aqueles *sem autoridade*, e se não têm autoridade, isto é, não têm competência para tal, é também por conta da concepção do processo tradutório como uma cópia fiel do seu carrasco *texto de partida*.

A relativização do termo *autor* é também posta por Foucault (2005, p. 19):

De fato o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) não é mais do que a projeção, em uns termos mais ou menos psicologizantes, do **tratamento** que é imposto aos textos, das comparações que se operam, das características que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem, ou das exclusões que se praticam. Todas estas operações variam segundo as **épocas**, e os tipos de discurso (grifo meu) <sup>42</sup>.

Os leitores, por exemplo, projetam e reproduzem julgamentos baseados em uma série de dados que nos são “ensinados” para considerar um redator como um autor (variando conforme época e discurso). Sendo que dentro da época estão englobados a sociedade, a cultura, os estudos, as crenças etc. Quanto à variação do tipo de discurso, vale lembrar o fator ideológico como essencial para a concepção do título de autor, por exemplo.

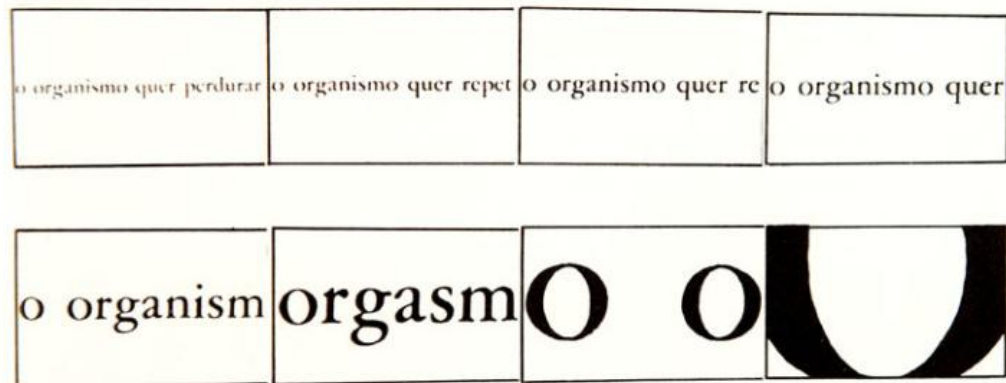
Na poesia concreta os lugares de autor e tradutor passam a ser os mesmos. é um “tradutor criador”. O tradutor deixa de ser um “trans-autor”. Tradução e criação se co-fundem, de modo que tradução é criação e criação é tradução. A distinção entre uma operação e outra se torna ainda mais dificultosa na poesia concreta, já que o processo criativo tende a produzir dois sistemas semióticos que dialogam ao ponto de um ser tradução do outro e vice-versa. Produz-se um texto com dois (ou mais) sistemas de signos diferentes cuja tradução é o diálogo (e vice versa) entre os dois

---

<sup>42</sup> Tradução minha de: “De hecho, lo que en el individuo es designado como autor (o lo que hace de un individuo un autor) no es más que la proyección, en unos términos más o menos psicologizantes, del tratamiento que se impone a los textos, de las comparaciones que se operan, de los rasgos que se establecen como pertinentes, de las continuidades que se admiten, o de las exclusiones que se practican. Todas estas operaciones varían según las épocas, y los tipos de discurso”.

sistemas. Mas ao mesmo tempo, cada um com sua autonomia. Para verificarmos isto, vejamos o poema Organismo, de Décio Pignatari:

Figura 8 – *Organismo*, Décio Pignatari



Fonte: <https://ditirambospoesia.wordpress.com/2012/10/20/organismo/>

As frases/palavras/letras se harmonizam em uma sequência para formar um movimento de crescimento até o pico final: o clímax. Vale ressaltar que no livro “Poesia Pois é Poesia Poetc” cada quadrado da figura acima corresponde às páginas. O poema percorre por 8 páginas. O movimento de crescimento se dá pelo tamanho das letras finais. O começo do movimento é com mais palavras, mas à medida que passamos as páginas, menos palavras vão existindo, até que duas letras ovaladas culminam em um final que parece uma “o” com o *zoom* aumentado ao ponto de focar mais o interior da vogal. Podemos ver aqui a descrição/narração de uma relação sexual? De fato, apenas o grafismo pode nos levar a um movimento de aprofundamento, crescimento, aumento de foco. Mas a constatação de que esse crescente pode mimetizar especificamente uma relação sexual se dá também por causa da contribuição da linguagem verbal. O organismo quer perdurar, quer durar mais (ou mais tempo ou mais vezes). “O organismo quer repet”. Aqui há um corte da desinência final da palavra. Ao que tudo indica, a palavra seria “repetir”. “O organismo quer”. A frase está diminuindo. Essa diminuição das palavras está em relação com o aumento no tamanho das letras. “O Organism”. “Orgasm”. “O” “O”. “O”. Há uma conversão de “organismo” para “orgasmo”. O organismo então passa a ser orgasmo, ou seja, o corpo humano é orgasmo. Todos os órgãos parecem estar envolvidos nesse ápice. O verbal e o não verbal conversam, e ambos os sistemas


funcionam na co-existência, e se complementam enquanto traduções um do outro. E conversam sobre o mesmo assunto. É quando a criação é tradução. E a tradução é a criação.

Com isso, há uma contribuição da Poesia Concreta para uma maior aproximação do tradutório para o autoral, porque texto de partida e tradução provêm de uma mesma fonte de criação, de um mesmo autor, neste caso Décio Pignatari.

### 3.6. A tradução re-significada e re-allocada no mundo digital

A concepção que temos construído neste trabalho, pode servir de base para analisar outras semioses como tradução. Há outras formas de artes onde estão presentes processos tradutórios tais quais a Poesia Concreta. Fotopoemas; estórias com imagens tridimensionais (ou mesmo bidimensionais); Histórias em quadrinhos; peças teatrais; videocliques etc., enfim, são exemplos de obras artísticas em que pode haver um diálogo entre imagens, sons, e escritas, que se traduzam entre si.

No mundo digital, novas formas de comunicação têm chamado a atenção por reunir, assim os como gêneros intermediáticos supracitados, uma hibridização semiótica própria das redes. Paiva (2015, p.381) menciona, em seu trabalho sobre a linguagem dos *emojis*, que “com o advento das tecnologias digitais, pictogramas, ideogramas e logogramas ganharam suas versões digitais”. Além dos *emojis*, os *gifs* e os *stickers* têm modificado a forma como nos comunicamos nas redes sociais e aplicativos de bate papo (tais como *whatsapp*, *telegram* etc.).

Em relação aos *emojis*, por exemplo, frequentemente, vemos perfis de redes sociais, onde os *emojis* têm espaço dentre os idiomas falados pelos usuários. Uma brincadeira que certamente tem muito de verdade. Que linguagem é essa, senão um sistema icônico? Não verbal, não simbólico. Respondemos, com frequência, a uma mensagem verbal com outra não verbal, ou complementamos um *eu te amo* com o emoji do coração (simbolizando o amor – ou traduzindo o próprio *eu te amo*), e assim a intersemiótica consolida a tradução do nosso cotidiano. Traduzimos um emoji  como *chorando de rir*, eleito em 2015, pela primeira vez, pela *Oxford Dictionaries word of the year*<sup>43</sup>, como palavra do ano (um pictograma sendo eleito como *palavra* do ano).

Entretanto, só em alguns *stickers* vemos o mesmo fenômeno de tradução intersemiótica que ocorre num poema concreto (um verbal e um não verbal que se traduzem simultaneamente, sem prioridade cronológica ou lógica). A seguir, apresento dois *stickers* (dentre vários) que reúnem palavras ou frases juntamente com o pictograma:

<sup>43</sup> Ver <http://blog.oxforddictionaries.com/2015/11/word-of-the-year-2015-emoji/>



Figura 9 – *This means war*

Fonte: [https://telegramchannels.me/stickers/s-chamele\\_on](https://telegramchannels.me/stickers/s-chamele_on)

Imagem e frase, dizem o mesmo, um complementa o outro em inglês a frase diz ISTO SIGNIFICA GUERRA!<sup>44</sup>, em letras garrafais e com exclamação, o que já significa muito, na imagem o camaleão (personagem que compõe todos os *stickers* da série “*Chamaleon*” no aplicativo de conversa *telegram*) pinta seu rosto, costume conhecido como “camuflagem facial” e muito utilizado nas guerras ou missões militares<sup>45</sup>. Abaixo outro *sticker*, também colhido do aplicativo de conversa *telegram*, retrata um pedido de desculpas (Querida, sinto muito!<sup>46</sup>). Também há complementaridade, tendo em vista que um pedido de desculpa varia conforme o contexto. O pictograma complementa e adiciona que se trata de um veemente pedido de desculpa feito entre um casal (presume-se dentro de uma relação sentimental/amorosa). A veemência do pedido também está marcada verbalmente com o intensificador *so*. Ademais, o fato, de ser uma relação amorosa, pode estar implícito na forma de tratamento *baby* (apesar de não ser usado apenas entre casais).

<sup>44</sup> Tradução minha de: “THIS MEANS WAR!”.

<sup>45</sup> Ver <https://www.usemilitar.com.br/blog/camuflagem-facial-o-que-como-fazer/>

<sup>46</sup> Tradução minha de: “baby, I’m so sorry”.

Figura 10



Fonte: <https://telegramchannels.me/stickers/s-storyoflove>

Assemelha-se o *sticker*, apresentado na figura 10, com as Histórias em quadrinhos, inclusive pela presença de um balão com a fala de uma das personagens. Entretanto, ainda é exclusividade da Poesia Concreta o uso particular que se faz do componente verbal. As palavras como *massa de modelar* servem para outro propósito, distinto do usual, que é o de compor o *desenho*, compor a parte icônica. Os ícones são formados pelas letras e palavras. Com isto, há na Poesia Concreta uma simbiose inextricável entre a linguagem verbal e a não verbal. E juntas, ambas as linguagens apontam para um *mesmo*<sup>47</sup> objeto, o que também compõe a caracterização do processo tradutório. Todas as traduções têm suas particularidades, muitos processos se assemelham uns aos outros. E todas as traduções podem nos oferecer um novo aprendizado sobre a língua(gem), sobre a comunicação, sobre semiose, e, enfim, sobre a vida, como apresentada a nós.

<sup>47</sup> *Mesmo* significa, aqui, *semelhante*. Fujo dos absolutismos, e, portanto, fujo do termo *igual*. Nada é *igual*.

## CONCLUSÃO

A partir da amplificação conceitual da tradução, vários desdobramentos são percebidos. Esta amplificação se dá, inicialmente, pela associação da atividade de tradução à semióse, que é a representação *ad infinitum* de um signo por outro, e assim, sucessivamente. Amplifica-se o conceito também ao considerarmos a existência da tradução dentro de uma mesma produção, como no caso da Poesia Concreta. Entretanto, nem sempre podemos falar de tradução entre um meio e outro dentro de todo e qualquer gênero intermediário. Ao relacionar a Tradução com a Semiótica, busquei colocar a existência de um *mesmo* objeto imediato como condição da tradução. Neste sentido, ambos os meios, no poema concreto, por exemplo, teriam que representar a mesma coisa, ainda que por vias distintas.

A *intermidialidade de transvalência semântica* quer dizer que o diálogo é conseguinte: um meio representa o outro, e ambos apontam para um *mesmo* objeto. O verbal falando de um relacionamento amoroso que acabou, por exemplo, e o não verbal falando sobre a mesma coisa. Para além da Poesia Concreta, isto me faz entender, por exemplo, que o que faz com que uma versão/adaptação possa ser considerada como tradução da obra de partida é o objeto também. Se o objeto for semelhante e conseguinte de modo que se faça analogia entre os textos, chamamos de tradução. A pedra angular da tradução continua sendo o objeto, se formos para o aspecto indicial e simbólico da tradução. Lembrando que já analisei, aqui, o texto de partida como objeto e o texto de chegada como representâmen do objeto<sup>48</sup>. Neste sentido, os poemas concretos dão a possibilidade de comparar as suas qualidades semióticas (do verbal e do não verbal), e, portanto, falamos mais num aspecto icônico da tradução, onde se é tradução pela relação qualitativa que se faz entre o texto de partida e o de chegada (diferentemente da tradução de um texto de partida distante). Aplica-se também, aos poemas concretos, o aspecto indicial que presume uma conexão física entre os textos. Fica de fora, contudo, o aspecto simbólico que presume uma convenção ou formalização do que é a tradução intersemiótica do poema concreto, já que, segundo percebo, estamos longe de formalizar qualquer coisa sobre o concretismo: sua proposta é profana e fugidia à lei, e espero que continue assim.

---

<sup>48</sup> O texto de partida como *objeto dinâmico*.

Para além dos aspectos semióticos da tradução, que propus neste trabalho, Plaza, em sua tipologia, diz que a tradução icônica “se pauta pelo princípio de similaridade de estrutura. Temos, assim, analogia entre os objetos **imediatos**, equivalências [transvalências] entre o igual e o parecido, que demonstram a vida cambiante da transformação signica” (2010, p.90). Os objetos imediatos<sup>49</sup> são semelhantes, parecidos. Na Poesia Concreta, entretanto, por se tratar de sistemas distintos, o verbal quase nunca guarda semelhança com respeito às qualidades (entre ícone e símbolo), para sanar isto, entra a questão semântica. O icônico do poema concreto age de um modo: a qualidade na estrutura do signo causa analogias que representam o objeto (o dinâmico - real) por semelhança, o simbólico age de outro modo: resgata a convenção da língua, mas os objetos imediatos são *semelhantes* quanto ao aspecto semântico. Neste caso, não nos pautamos, quanto à *similitude*, na estrutura, senão quanto ao conteúdo.

Guarda-se uma complementaridade entre um meio e outro, o que nos faz chegar à concepção de que há semelhanças e dessemelhanças na tradução. O *entrelugar*, contudo, vem para fortalecer uma unidade na diversidade, uma parte inseparável entre o verbal e o não verbal. Parte que confirma que há um *mesmo* objeto dinâmico (no mundo).

Muito do que já se falou sobre tradução se adéqua a tradução intersemiótica entre o verbal e o não verbal da Poesia Concreta. Entretanto a atipicidade desta tradução revela que algumas noções de tradução devem ser atualizadas: prioridade cronológica e lógica, e autoria como atividade diversa da tradução. Porém mais além do que isto, a ideia de que nem mesmo o criador sendo seu próprio tradutor consegue gerar uma tradução equivalente, porque os signos são únicos e essa unicidade é composta por questões semióticas complexas. Mesmo se pensarmos em traduções interlinguais, um signo em uma língua detém suas particularidades. Mesmo se falarmos em traduções intralinguais, os signos são outros, geram outros efeitos, possuem outra aura contextual etc. No caso da Poesia Concreta o fato de ser uma tradução intersemiótica é o que mais torna evidente a impossibilidade da equivalência (no sentido de *igual valor*).

---

<sup>49</sup> Objeto como representado no signo. Neste caso, deve haver similaridade entre texto de partida e de chegada em relação à estrutura do signo. No poema concreto, se tratando de dois sistemas distintos, torna-se difícil imputar-lhe esta classificação.

Em prol de diferenciar tradução de criação cheguei ao extremo de considerar que criação é tradução que não se vê, isto porque sempre há algo em processo de semiose, algo que muitos podem chamar de *intertextualidade*, mas a que se pode ver, guarda, ainda, como requisito, o objeto: ambos os textos apontam para um *mesmo* (ou quase mesmo) objeto. Como na semelhança há a dessemelhança, conseqüentemente, a tradução se nos apresenta também como complementaridade. Além da criação como tradução invisível, portanto, quando se põe em análise dois textos, há que se considerar que um texto pode não ser tradução do outro (isto tendo como requisito o objeto). A proposição, que cheguei a dizer, que toda criação é tradução é com respeito ao estagio pensamental, isto é, a semiose *ad infinitum*. Neste caso, um signo representa/traduz o anterior, e, assim por diante. Mas quando são postos dois produtos de mídia, notamos que pode haver uma relação tradutória, entre estes, ou não.

Analisar a Poesia Concreta enquanto tradução intersemiótica em si mesma, isto é, entre o seu verbal e o seu não verbal, nos força a rever a teoria em busca de adaptá-la a um novo e estranho *modus operandi*. Quando se propõe uma pesquisa, em geral se busca a confirmação de hipóteses, de modo que se pode falar de manipulação ou tendência, dos autores de modo geral. Porém, antes mesmo de iniciar esta pesquisa, minha concepção de tradução já se situava numa ideia mais ampla, digamos, um tanto derridiana, do processo tradutório. Não sabia, contudo, como diferenciar a tradução e fugir do *tudo é tradução*. Talvez, não tenha fugido tanto disto, mas posso dizer que logrei êxito ao diferenciar tradução de criação, e, ao fazer isto me apoiando nos poemas concretos, nos foi revelada a **complementaridade** como uma das mais fortes características de sua tradução. Outras características desta tradução podem ser estendidas sobre as outras traduções mais tipicamente comuns como a questão da semelhança em relação ao conteúdo, ou em relação à representação rumo ao objeto dinâmico, e a não semelhança em relação à estrutura (no caso de traduções de textos cuja estrutura é importante, algumas traduções costumam fazer adaptações devido à *intraduzibilidade* imposta). Mas certamente o que fica como cerne de todas as traduções, a partir do que analisamos, aqui, dos poemas concretos, é a complementaridade como consequência das semelhanças e dessemelhanças da relação *original/partida – tradução/chegada*.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação In \_\_\_\_\_. **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 65 – 79.

ARROJO, Rosemary. O ensino da tradução e seus limites: por uma abordagem menos ilusória. In: ARROJO, Rosemary (Org.). **O signo desconstruído: Implicações para a tradução, a leitura e o ensino**. São Paulo: Pontes, 2003. 2. Ed. p. 99-104.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da linguagem**. Hicitec: São Paulo, 2006. 12° Ed.

BALANDIER, Georges. **O poder em cena**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982.

BARTHES, Roland. A morte do autor In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57 – 64.

BORGES, Jorge Luís. **Pierre Menard, autor del Quijote**. In: BORGES, Jorge Luis. Ficciones. Buenos Aires: Emecé, 1944. Disponível em: <<https://ciudadseva.com/texto/pierre-menard-autor-del-quiote/>>.

BORGES, Jorge Luís. **La Biblioteca de Babel**. In: BORGES, Jorge Luis. Ficciones. Buenos Aires: Emecé, 1944. Disponível em: < <https://ciudadseva.com/texto/la-biblioteca-de-babel/>>.

BORGES, Priscila Monteiro. **Tipografia: ideograma ocidental**. PUC: São Paulo, 2005.

CAMPOS, Haroldo. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Duas cidades, 1975. 2 ed.

CAMPOS, Augusto; PLAZA, Julio. **Poemóviles**. São Paulo: Demônio Negro, 2010.

CAMPOS, Lilian. **Poesia visual: De Apollinaire aos concretistas**. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/portugues/poesia-visual-de-apolinaire-aos-concretistas.htm>>. Acesso em 21 nov. 2017.

CASTELLO BRANCO, Lucia (Org). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

CLÜVER, Claus. **Intermedialidade**. Pós: Belo-Horizonte. V.1. n.2. p. 8-23. 23 nov. 2011.

DENCKER, Klaus Peter. **Da poesia concreta à poesia visual: um olhar para o futuro dos meios eletrônicos**. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André

Soares (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea* 2. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 133 – 154.

DERRIDA, Jacques. **Torres de babel**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ELLESTRÖM, Lars. **Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade**. Organizadoras Ana Claudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck, Glória Maria Guiné de Melo.- Porto alegre: EDIPUCRS, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Qué es um autor**. Elseminario, 2000-2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Autor como máscara: contribuição a uma arqueologia do impresso e Garcilaso de la Vega, el Inca. Nascimento do sujeito a partir do sistema da burocracia**. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: 34, 1998.

HIGGINS, Dick. **Intermídia**. In: *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. Trad. Amir Brito.

LAKOFF, George; MARK, Johnson. **Metáforas de la vida cotidiana**. Catedra: Madrid, 2007. Cap. 1-10.

LEVY, Pierre. **A arte da cibercultura**. In: *Cibercultura*. São Paulo: 34, 1999. Trad. Carlos Irineu da Costa.

PAIVA, V.L.M.O. A linguagem dos emojis. **Trab. Ling. Aplic.**, Campinas, n (55.2): 379-399, mai/ago. 2016.

PAZ, Octavio. **Traducción: literatura y literalidad**. Barcelona: Tusquets, 1971.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução José Teixeira Coelho Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente**. 2 ed. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

PIGNATARI, Décio. **Poesia Pois é Poesia Poetc**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010. 2 ed.

POUND, Ezra. **Abc da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1973

PYM, Antony. **Explorando teorias da tradução**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SEBEOK, Thomas; SEBEOK, Jean Umiker. **Sherlock Holmes y Charles S. Peirce: El método de la investigación**. Barcelona: Editorial Paidós, 1987. Trad. Lourdes Güell.

TINIANOV, Iuri. **O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

XAVIER, Henrique Piccinato. **A evolução da poesia visual: da Grécia Antiga aos infopoemas**. São Paulo: ECA-USP, 2002.