

PUC – Pontifícia Universidade Católica

SANDRA APARECIDA DE OLIVEIRA

QUANDO A POESIA SE MATERIALIZA

Tradução Intersemiótica em João Guimarães Rosa e Jorge Luis Borges

SÃO PAULO

2013

PUC – Pontifícia Universidade Católica
COGEAE – Pós Graduação – Lato Sensu –
Arte: Crítica e Curadoria

SANDRA APARECIDA DE OLIVEIRA

QUANDO A POESIA SE MATERIALIZA

Tradução Intersemiótica em João Guimarães Rosa e Jorge Luis Borges

Monografia apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Coordenadoria de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão, como requisito parcial para conclusão do curso de Especialização em Arte: Crítica e Curadoria.

Orientação: Prof. Dra. Elaine Caramella.

SÃO PAULO

2013

SANDRA APARECIDA DE OLIVEIRA

QUANDO A POESIA SE MATERIALIZA

Tradução Intersemiótica em João Guimarães Rosa e Jorge Luis Borges

Monografia apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Coordenadoria de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão, como requisito parcial para conclusão do curso de Especialização em Arte: Crítica e Curadoria.

Orientação: Prof. Dra. Elaine Caramella.

COMISSÃO EXAMINADORA

São Paulo, ____ de _____ de 2013.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, profa. Dra. Elaine Caramella, pelo incentivo, conhecimento e experiência partilhados, e por me apresentar os teóricos pelos quais me apaixonei.

Aos professores da PUC, por ampliarem meu conhecimento durante as aulas.

Ao Maneco, pelo projeto gráfico amigo, e à Élida, pela revisão do texto e sugestões.

A todos os meus amigos, pela amizade e companheirismo que foram fundamentais nessa fase.

À minha família, pelo apoio e paciência!

OLIVEIRA, Sandra Aparecida de. **QUANDO A POESIA SE MATERIALIZA: Tradução Intersemiótica em João Guimarães Rosa e Jorge Luis Borges.** 2013. Monografia (Especialização em Arte: Crítica e Curadoria) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão. São Paulo. 2013.

RESUMO

Partindo de conceitos da tradução linguística e da semiótica, a teoria sobre a Tradução Intersemiótica traz elementos para se refletir ou desenvolver traduções entre obras de linguagens artísticas diferentes. Esta teoria está alinhada às correntes de arte contemporânea que produzem a partir de ações críticas. A Tradução Intersemiótica contribui ainda para a atualização das obras originais, deslocadas para contexto atual. Este trabalho analisa a relação entre obras originais e criações baseadas, feitas em linguagens artísticas distintas: o livro *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa, e a obra fotográfica *A João Guimarães Rosa*, de Maureen Bisilliat; o conto *Libro de Arena*, de Jorge Luis Borges, e a instalação *Libros de Arena*, de Mariano Sardón.

Palavras-chaves: tradução, semiótica, literatura, artes visuais, poéticas de arte contemporânea.

OLIVEIRA, Sandra Aparecida de. **WHEN THE POETRY IS MATERIALIZED: Intersemiotic Translation with João Guimarães Rosa and Jorge Luis Borges.** 2013. Monografia (Especialização em Arte: Crítica e Curadoria) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão. São Paulo. 2013.

ABSTRACT

From the concepts about the linguistic translation and the Semiotics, the theory about the Intersemiotic Translation brings us elements to reflect or develop translations among artwork of different artistic languages. This theory is aligned with the contemporary art conceptions that produce with critical actions. The Intersemiotic Translation contributes to modernize the original work of art in the present context. This monograph analyses the relation between original works and creations made based on them, done in different artistic languages: the book *Grande Sertão Veredas*, by Guimarães Rosa, and the photographic work *A João Guimarães Rosa*, by Maureen Bisilliat; the short story *Libro de Arena*, by Jorge Luis Borges, and the installation *Libros de Arena*, by Mariano Sardón.

Key-words: translation, Semiotics, literature, visual arts, contemporary artistic poetics.

SUMÁRIO

Introdução.....	08
1. Imagem e palavra.....	11
2. O problema da tradução linguística.....	19
3. Tradução Intersemiótica: história e teoria.....	22
3.1 Os primeiros estudos sobre semiótica.....	22
3.2 Tradução Intersemiótica.....	25
3.3 Tradução Intersemiótica como fazer artístico.....	28
3.4 Classificações da Tradução Intersemiótica.....	32
4. Ensaaios críticos.....	39
4.1 Os sertões de Rosa e Bisilliat.....	40
4.2 O livro de areia ou A infinitude da informação volátil.....	52
Considerações finais.....	58
Bibliografia.....	61

INTRODUÇÃO

Entre as práticas de arte contemporânea estão as apropriações de obras diversas para sua atualização de maneira crítica, retomando e reorganizando aspectos da tradição. Quando esta atualização se dá entre diferentes linguagens artísticas, uma corrente de estudiosos chama o resultado de Tradução Intersemiótica.

Este trabalho procura expor as teorias que tratam da Tradução Intersemiótica como base para análise de processos criativos de arte contemporânea.

Inicialmente, trataremos de algumas questões teóricas importantes para a discussão. No capítulo 1 apresentaremos o histórico sobre a relação entre imagem e palavra. No capítulo 2 faremos uma introdução sobre alguns problemas da tradução linguística, baseados em teóricos como Walter Benjamin, Umberto Eco e Haroldo de Campos. No capítulo 3 discutiremos a Tradução Intersemiótica, tratada pelo pensador russo Roman Jakobson em 1959 e aprofundada pelo artista e teórico espanhol Julio Plaza no final da década de 1970.

No capítulo 4 serão realizados ensaios críticos baseados nas obras de João Guimarães Rosa/Maureen Bisilliat e Jorge Luis Borges/Mariano Sardón, onde iremos mostrar a relação entre as obras expostas e observar se é possível de fato usar o conceito de Tradução Intersemiótica ou se são interpretações livres e particulares dos artistas.

Na década de 1970 a fotógrafa inglesa Maureen Bisilliat dedicou-se a releituras de obras literárias de autores brasileiros, como João Cabral de Melo Neto, Adélia Prado, Jorge Amado e Mário de Andrade. A *João Guimarães Rosa*, obra fotográfica baseada no livro *Grande Sertão: Veredas*, escrito em 1956 por de Guimarães Rosa, foi o primeiro trabalho da fotógrafa nesse sentido. Nele, procurou transmitir em imagens a linguagem e buscas ou conflitos presentes no autor.

Se no trabalho de Bisilliat a tradução ou recriação passa da palavra à imagem, o artista argentino Mariano Sardón procura a transição entre palavra e objeto em uma obra baseada no conto *Libro de arena*, escrito em 1975 por Jorge Luis Borges. O conto fala sobre um ‘objeto adverso e inconcebível’¹, o ‘Libro de Arena’, no qual ‘El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última’ e é tão infinito quanto a areia. O personagem, seduzido pelo enigma das páginas que não paravam de se reordenar, tornou-se escravo de sua infinitude, absorvendo todos seus interesses, afastado de tudo e de todos. É um monstro do qual o dono tem que se livrar antes que ele o anule por completo. Já a obra de Sardón, *Libros de arena* é uma instalação interativa que relaciona o movimento das mãos na areia com hipertextos extraídos da web, que contêm textos de Jorge Luis Borges.

Tais obras foram escolhidas para análise, pois há grande quantidade de estudos sobre a obra de tais escritores, principalmente em relação ao processo construtivo por eles utilizado, o enredo e o uso da linguagem. No entanto, poucos estudiosos trataram da questão da tradução de suas obras para outras

¹ BORGES, Jorge Luis. “Epílogo”. *El Libro de arena*. Buenos Aires: Alianza editorial, 1998.

linguagens artísticas, ou não se aprofundaram no aspecto da Tradução Intersemiótica como poética de arte contemporânea.

A hipótese levantada neste trabalho é de que os resultados elaborados a partir das obras literárias foram executados como ação crítica pelos artistas tradutores, e não são mera ilustração do texto original, podendo assim, serem chamados de traduções intersemióticas.

1 IMAGEM E PALAVRA

Os estudos sobre as relações entre a arte verbal e a arte visual se iniciaram há muito tempo, remontando à Antiguidade. Quinto Horácio (65 a.C. - 8 a.C.), em *Ars poetica*, criou a expressão ‘ut pictura poesis’ (do latim “*como a pintura, assim é a poesia*”), considerada por muitos críticos como uma das primeiras aproximações entre a literatura e a pintura. Essa expressão passou a designar uma abordagem crítica que aproximava a literatura e as artes plásticas (e, por extensão, as outras artes) por meio de comparações baseadas em assuntos ou motivos comuns a quadros e poemas. Na maioria das vezes, essas análises se concentravam em detectar a inspiração dos pintores em temas literários ou em identificar as imagens visuais criadas pelos poetas².

Na Idade Média, privilegiavam-se as artes verbais, como a poesia e a retórica (consideradas intelectuais), em detrimento das artes visuais, como a pintura e a escultura (consideradas atividades mecânicas ou artesanais). O Renascimento colocou em pé de igualdade artes verbais e visuais, inclusive influenciando a posição social do pintor e escultor, já que esses trabalhos passaram a ser considerados de caráter científico ou teórico, como afirmava Leonardo da Vinci³.

Assim, a questão comparativa entre artes verbais e visuais voltou a ser recorrente nos séculos XVI, XVII e XVIII, durante os períodos do Classicismo,

² MENDES, André. *Arlindo Daibert e o segredo dos pássaros de Guimarães Rosa - um estudo sobre as relações expressivas e retóricas entre imagem e texto*. Doutorado em Literatura Comparada, Faculdade de Letras - Universidade Federal de Minas Gerais, 2008, p. 32.

³ GONÇALVES, Aguinaldo J. “Ut pictura poesis: uma questão de limites”. *Revista USP*, set. out. e nov. de 1989, p. 179.

Barroco e Neoclassicismo. Aí, as discussões e produções sobre arte comparada baseavam-se nas interpretações da *Poética* de Aristóteles, diante dos conceitos de *mimeses* que norteavam o pensamento clássico. Uma grande influência desse período era o aforismo de Simônides (século V) ‘a pintura é poesia muda, e a poesia, pintura que fala’⁴, e as comparações questionavam a aproximações e diferenças entre as representações no espaço (artes visuais) e no tempo (poesia).

Com o Romantismo na primeira metade do século XIX, a arte mudou sua orientação, abandonando a concepção da arte mimética (cópia ou representação da natureza) para a arte expressiva. Assim, a ideia de comparação entre os fazeres artísticos aparentemente ficou abandonada.

Ao longo do século XX, sobretudo até 1930, as vanguardas artísticas passaram a se interessar pela dimensão icônica e espacial da escrita. Diversos artistas desenvolveram trabalhos que promoveram mudanças na disposição da letra no espaço da página, procurando usar de forma retórica o espaço tipográfico do suporte no qual estava inserida a palavra. A partir de então, a “palavra-imagem” e o “símbolo-ícone” passaram a coexistir nos suportes utilizados por artistas das duas linguagens⁵. E entre esses artistas é possível distinguir dois grupos.

O primeiro teria realizado mudanças que, apesar de muito importantes, ainda manteriam a preocupação com a sintaxe do texto. São poetas como Stéphane Mallarmé (1842-1898), Guillaume Apollinaire (1880-1918) e os

⁴ GONÇALVES, Aguinaldo J. “Ut pictura poesis: uma questão de limites”. *Revista USP*, set. out. e nov. de 1989, p. 179.

⁵ MENDES, André. *Arlindo Daibert e o segredo dos pássaros de Guimarães Rosa - um estudo sobre as relações expressivas e retóricas entre imagem e texto*. Doutorado em Literatura Comparada, Faculdade de Letras - Universidade Federal de Minas Gerais, 2008, p. 33.

Futuristas, em especial, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) (VER IMAGEM 1). Já o segundo grupo foi mais focado na exploração dos valores plásticos da letra, para o qual a sintaxe deveria ser abandonada. Entre estes, estão os Construtivistas, em especial El Lissitzky (1890-1941) (VER IMAGEM 2). Ao primeiro grupo, acrescentamos os poetas concretos, que, em meados do século XX, retomaram a proposta de Mallarmé e Apollinaire, contribuindo de forma significativa para a reestruturação da sintaxe tradicional do texto literário⁶ (VER IMAGEM 3).

A poesia concreta, estética visual de poesia que se desenvolveu no Brasil, rejeitava o expressionismo, o acaso e a abstração lírica e aleatória. O grupo que a criou procurava desenvolver uma arte pautada na racionalidade, o que, na pintura, implicou uma geometrização da forma e a abolição das ilusões representativas. Na poesia, o verso foi dado como extinto e o espaço gráfico transformou-se no agente estrutural do poema.

Os textos teóricos da poesia concreta trataram de questões que até hoje são centrais para o discurso sobre as artes, como, por exemplo, a preocupação com a capacidade icônica do texto. No Brasil, foram os concretistas que retornaram e aprofundaram as discussões sobre as relações de transposição e semelhança entre os diferentes meios artísticos, na chamada Tradução Intersemiótica.

⁶ MENDES, André. *Arlindo Daibert e o segredo dos pássaros de Guimarães Rosa - um estudo sobre as relações expressivas e retóricas entre imagem e texto*. Doutorado em Literatura Comparada, Faculdade de Letras - Universidade Federal de Minas Gerais, 2008, p. 37.



IMAGEM 1

Em 1897, Mallarmé criou o livro-poema *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard* (*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*), no qual o texto é estruturado de maneira pseudolinear e as palavras se aglutinam por núcleos de ideias associativas, o que dá a sua composição o caráter de “partitura musical”. No entanto, a estrutura sintática convencional é mantida.



IMAGEM 2

Poesia “*Order for the Army of the Arts*” (Ordem para o exército das artes), publicada no livro *Dia golosa*, de Mayakovsky. Ilustração de El Lissitzky, 1923.

Dentre os construtivistas russos, destaca-se o trabalho de El Lissitzky. Para esse artista, todo material impresso possuía um caráter visual intrínseco, e por isso deveria ser tratado como imagem. A tipografia é abordada como um elemento plástico com imenso potencial expressivo.

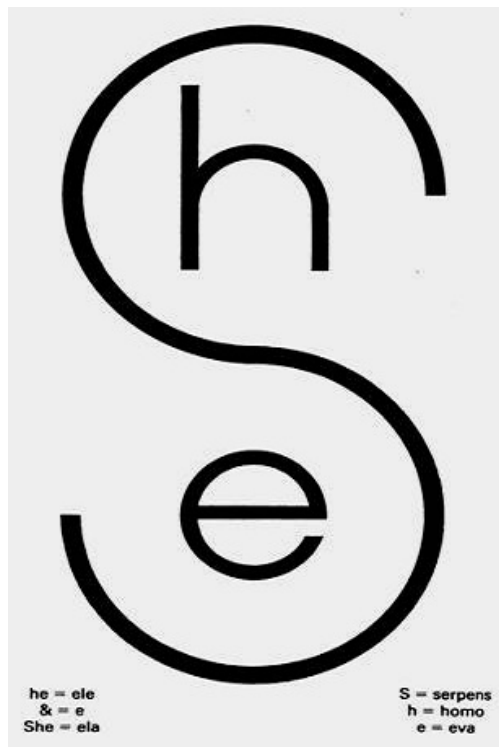


IMAGEM 3

Poema concreto "*Epithalamium II*", de Pedro Xisto, 1967.

Os poetas concretos distinguiram-se de seus antecessores porque trataram com maior rigor as experiências gráficas e deram ênfase ao caráter não-discursivo da poesia, o que resultou no estabelecimento dos aspectos visuais da palavra como uma de suas principais preocupações estruturais.

Para além da teoria sobre as diferenças e aproximações entre os modos de fazer artístico, o uso prático cotidiano da relação entre palavra e imagem pode ser classificado, basicamente, em três formas: repetição, complementaridade e contradição⁷.

No primeiro grupo, seja quando a palavra é dominante (como no caso de uma imagem ilustrativa de um texto), ou quando a imagem é dominante (e o texto é uma legenda), o sistema dominante (imagem ou texto) é apenas repetido pelo seu complemento, afirmando exatamente aquilo que já foi explicitado. As imagens diretamente relacionadas com o texto de referência seriam ilustrações, e encontramos exemplos em livros infantis, onde uma

⁷ MENDES, André. *Arlindo Daibert e o segredo dos pássaros de Guimarães Rosa - um estudo sobre as relações expressivas e retóricas entre imagem e texto*. Doutorado em Literatura Comparada, Faculdade de Letras - Universidade Federal de Minas Gerais, 2008, p. 49.

imagem mostra exatamente um trecho selecionado ou a síntese de um capítulo da narrativa⁸ (VER IMAGEM 4).

Pode ocorrer também uma relação de complementaridade, onde o texto (ou a imagem) apresenta novas informações, complementares àquelas contidas no sistema principal. Nessa concepção, o complemento funcionaria como um meio de atingir de modo mais imediato e descomplicado o que o sistema principal não consegue realizar, sintetizando uma ideia. Essa relação é frequentemente encontrada em livros didáticos, enciclopédias, textos científicos e jornais, especialmente nas legendas das fotografias (VER IMAGEM 5).

A terceira possibilidade é a relação de contradição, onde texto e imagem trazem informações distintas, exigindo a interpretação do leitor (VER IMAGEM 6).

Os dois últimos casos podem trazer ampliação dos sentidos formados pelas duas linguagens, se o leitor usar o seu conhecimento individual para realizar a interpretação da combinação entre imagem e texto. Desse modo, os exemplos são mais comuns entre as obras de arte. Elas induzem leitores a percorrerem caminhos interpretativos não explícitos e, assim, culminam numa “função poética”⁹.

⁸ MENDES, André. *Arlindo Daibert e o segredo dos pássaros de Guimarães Rosa - um estudo sobre as relações expressivas e retóricas entre imagem e texto*. Doutorado em Literatura Comparada, Faculdade de Letras - Universidade Federal de Minas Gerais, 2008, p. 94-95.

⁹ MENDES, André. *Arlindo Daibert e o segredo dos pássaros de Guimarães Rosa - um estudo sobre as relações expressivas e retóricas entre imagem e texto*. Doutorado em Literatura Comparada, Faculdade de Letras - Universidade Federal de Minas Gerais, 2008, p. 53.



IMAGEM 4

Um exemplo de *ilustração*: a primeira página de *Jeca Tatuzinho*, de Monteiro Lobato, publicado em 1924. A imagem é apenas um resumo do texto, não trás novas reflexões.



IMAGEM 5

Comercializada nas décadas de 1950/60, a *Enciclopédia Prática Jackson* trazia informações de uso prático, e por isso as imagens eram essenciais, por *complementar* as ideias do texto.



IMAGEM 6

Com sua obra *La trahison des images* (*A traição das imagens*) - 1929, famosa pela inscrição "*Ceci n'est pas une pipe*" (*Isto não é um cachimbo*), René Magritte parece trazer uma contradição. Na realidade, a pintura em si não é um cachimbo, mas apenas uma representação. A ideia de *contradição* torna a imagem complexa, levando o leitor a realizar reflexões que não estão explícitas na relação entre texto e imagem.

Embora a relação entre linguagem verbal e visual seja frequente, os estudos reconhecidos e influentes sobre as inter-relações entre as linguagens as possíveis “funções poéticas” nas artes começaram a ser publicados na metade do século XX. Nas últimas décadas houve considerável aumento do interesse acadêmico pelo estudo dessa transdisciplinaridade, que se refletiu em matérias como “*intermedialidade*”, “*interart(s) studies*”, “*media studies*”, além das mais recentes investigações das “*new media poeties*”, baseadas nos meios digitais¹⁰, ou ainda a Tradução Intersemiótica, da década de 1950. Utilizando a semiótica como uma de suas principais ferramentas de análise, esses estudos estão interessados em questões relativas à transposição, à transformação e à adaptação entre as mídias. Preocupam-se não apenas com as questões estéticas entre as mídias, mas também com aspectos relacionados à produção, distribuição, função e recepção¹¹.

As análises feitas nesse trabalho baseiam-se na teoria da Tradução Intersemiótica, mais madura entre as outras citadas. Apesar disso, é ainda uma questão polêmica, pois deriva de dois conceitos polêmicos em si: a tradução, que vem da tradição linguística, e a semiótica, que passou a ser discutida mais amplamente somente na metade do século XX.

¹⁰ MENDES, André. *Arlindo Daibert e o segredo dos pássaros de Guimarães Rosa - um estudo sobre as relações expressivas e retóricas entre imagem e texto*. Doutorado em Literatura Comparada, Faculdade de Letras - Universidade Federal de Minas Gerais, 2008, p. 33-34.

¹¹ MENDES, André. *Arlindo Daibert e o segredo dos pássaros de Guimarães Rosa - um estudo sobre as relações expressivas e retóricas entre imagem e texto*. Doutorado em Literatura Comparada, Faculdade de Letras - Universidade Federal de Minas Gerais, 2008, p. 34.

2 O PROBLEMA DA TRADUÇÃO LINGÜÍSTICA

Muitos teóricos já se dedicaram a estudos sobre a tradução. Apesar das diversas linhas de pesquisa e opiniões, os estudiosos - desde Walter Benjamin até os contemporâneos - concordam que uma boa tradução não é aquela que privilegia a literalidade semântica das palavras, mas os sentidos que o texto carrega. E esses sentidos podem vir tanto das conotações, como das figuras de linguagem e do estilo literário, entre outros aspectos. Assim, para Haroldo de Campos, um poeta que tem pouca familiaridade com o idioma de partida pode ter mais sucesso na tradução de um poema do que um filólogo atento ao significado das palavras¹². Isto porque traduzir um poema requer a sensibilidade para reconhecer e transpor os sentidos do original, que alguns autores dizem estar na “língua pura”¹³. E, para isso, podem ser concedidas licenças para mudar alguns termos, mas que dê no idioma de chegada o mesmo sentido da obra original. É por isso que Umberto Eco diz que a tradução não é exatamente igual ao original. É ‘quase a mesma coisa’¹⁴. E para esse “quase”, o tradutor deve fazer escolhas ou negociações com o original sobre o que priorizar na tradução. Daí o ditado italiano ‘*traduttore, traditore*’ (tradutor, traidor).

¹² CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 110.

¹³ BENJAMIM, Walter. *A Tarefa do Tradutor*. Tradução de Tradução Maria Filomena Molder, P. 5. Disponível em: < <http://www.c-e-m.org/wp-content/uploads/a-tarefa-do-tradutor.pdf> >. Acesso em 10 de abril de 2013.

¹⁴ ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011.

Umberto Eco, em *Quase a mesma coisa*, tece uma série de argumentos para apresentar uma teoria sobre tradução ideal, que embora não seja literal, deve ser o mais fiel possível ao original, já que as escolhas do tradutor podem dirigir a atenção do leitor para determinados níveis do texto¹⁵ e cair no inessencial. Eco usa inúmeros exemplos de problemas que o tradutor pode encontrar, como gênero de palavras que muda em alguns idiomas (como Sol e Lua, que tem gêneros distintos nos idiomas germânicos e latinos) e termos de usos regionais sem correspondente em outras línguas. Outra de suas grandes preocupações está nos efeitos estéticos¹⁶ que uma obra criativa quer despertar no leitor através de cadências, ritmos etc.

Haroldo de Campos, que é poeta concreta e experimentador de linguagem, traça outro caminho. Segundo o autor,

Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica¹⁷.

Assim, o cuidado do tradutor deve ser grande para não se escolher traduzir a literalidade das palavras e esquecer a intenção do autor. Ou como diz Walter Benjamin, traduzir o 'inessencial' do texto e deixar o essencial, 'o inapreensível, o misterioso, o 'poético''¹⁸. E o próprio Benjamin reconhece que a tradução é na verdade um desafio que se mostrará sempre no limite do

¹⁵ ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011, p. 276.

¹⁶ ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011, p. 327.

¹⁷ CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 100.

¹⁸ BENJAMIM, Walter. *A Tarefa do Tradutor*. Tradução de Tradução Maria Filomena Molder. Disponível em: < <http://www.c-e-m.org/wp-content/uploads/a-tarefa-do-tradutor.pdf> >. Acesso em 10 de abril de 2013.

possível, já que ela nunca consegue revelar a totalidade da obra original, mas simplesmente sugerir, anteciper ou aludir¹⁹.

Citando Peirce, Júlio Plaza mostra que todo signo (incluindo a linguagem) não é igual ao objeto, e sim uma referência a ele. Segundo a teoria peirciana, o signo não consegue expressar por completo o objeto real, mas pode apenas indicá-lo, cabendo ao intérprete descobri-lo por existência colateral²⁰. Dessa maneira, seria impossível chegar à tradução ideal, onde cada palavra tem significado idêntico nos idiomas de partida e chegada. Assim, Plaza afirma que o problema da “fidelidade” é mais uma questão de ideologia, já que o signo não pode ser “fiel” ou “infel” ao objeto, pois como substituto só pode apontar para ele²¹.

Apesar de muitos autores discordarem sobre teorias da tradução, Plaza afirma que as ideias dos teóricos contemporâneos convergem num mesmo ponto de chegada: a tradução como transcodificação criativa²². Isso, desde que se respeite o texto original. Apesar de a tradução ser feita em outra língua, eventualmente trazer outra informação estética e até mesmo poder se tornar uma obra autônoma, ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema²³. E Campos completa:

¹⁹ PENNA, João. A tradução como crítica. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS Tânia. *A Historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 365.

²⁰ PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 47, sobre Peirce, *Escritos coligidos*, p. 117.

²¹ PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 32.

²² PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 26.

²³ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 34.

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagem visual, enfim, tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele 'que é de certa maneira similar àquilo que ele denota'). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois no avesso da chamada tradução literal.²⁴

Campos diz que, baseados em alguns teóricos, poderíamos considerar impossível a tradução de textos criativos. Provocando, rebate o argumento baseado em Paulo Rónai:

O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível²⁵.

Segundo Benjamin, o que está em jogo em uma tradução, não é a exatamente a transmissão de mensagens, mas a possibilidade de atualizá-la e torná-la acessível no tempo e no espaço²⁶. Portanto, a tradução não deve ser vista como uma simples transmissão de mensagem, mas como um desdobramento da obra original. Após enfrentar os desafios dessa operação, a obra traduzida não é apenas “traída”, mas recebe a possibilidade de sua abertura para o futuro ou para a história²⁷. Ou seja, a obra original alcança a sua atualização em novos contextos através da sua tradução.

²⁴ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 35.

²⁵ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 34-35.

²⁶ PENNA, João. A tradução como crítica. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS Tânia. *A Historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 364.

²⁷ PENNA, João. A tradução como crítica. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS Tânia. *A Historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 364.

3 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: HISTÓRIA E TEORIA

3.1 Os primeiros estudos sobre semiótica

Diante de tantas discordâncias sobre a tradução linguística, existente há séculos e com métodos que variaram a cada época, falar de uma tradução entre linguagens artísticas diferentes é ainda mais polêmico. Jakobson teria sido o primeiro a escrever sobre o tema, em 1959²⁸. Mas era uma questão polêmica em si, já que a própria Semiótica estava sendo discutida naquele momento.

Hoje entende-se Semiótica como uma ciência que estuda a lógica e o significados dos signos, usada para estabelecer as ligações entre uma linguagem e outra. É usada para ler mundo não-verbal: “ler” um quadro, “ler” uma dança, “ler” um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal²⁹. No entanto, naquele momento, alguns autores como Barthes e Eco definiam a semiótica como ‘o estudo da relação entre o código e a mensagem’³⁰, pois acreditavam que a semiótica estaria dentro da linguística, como se a linguagem verbal estivesse acima de todas as linguagens.

²⁸ JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução”. In *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2010, p. 79-91.

²⁹ PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 12.

³⁰ Como definiu Eco, em *La Struttura Assente*. PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.109.

Esta discordância vinha desde os primeiros estudiosos. Eles foram contemporâneos, mas não se conheceram: Ferdinand Saussure, linguista suíço, que morreu em 1913, e Charles Sanders Peirce, filósofo e matemático norte-americano, que morreu em 1914³¹. Enquanto a teoria de Saussure identifica a dualidade entre signo e objeto (como na Linguística), Peirce nos traz uma tríade, onde existe signo, objeto e interpretante, que seria o resultado da elaboração mental sobre um signo mediado pelo seu objeto. Ou seja, uma nova representação do signo. Podemos comparar suas categorias com a dialética hegeliana: tese – antítese – síntese³². Dessa maneira, observamos que a Semiótica proposta por Peirce é o estudo da relação existente entre sistemas de signos (inclusive o verbal – falado ou escrito). Assim, a Semiótica é sempre metalinguística ou intersemiótica.

Segundo Pignatari,

Nos anos 50, quando teve início a grande onda estruturalista, franceses, búlgaros e italianos iniciaram uma verdadeira corrida no sentido de criar a Semiologia que Saussure não havia criado. Alguns são nomes bem conhecidos: Barthes, Eco, Kristeva, Todorov, Greimas. E todos eles, ignorando Peirce, outra coisa não fizeram senão tentar transpor todos os esquemas e conceitos da Linguística para os demais sistemas de signos, daí resultando um irremediável logocentrismo dualístico ou dicotomizados (Saussure, que os criou, baseava-se numa lógica tradicional), tais como significante/significado, denotação/conotação, língua/palavra (fala), paradigma/sintagma, foram aplicados à análise de obras visuais, musicais, cinematográficas, arquitetônicas, etc.³³

E completa dizendo que

Por mais estranho que pareça, somente nos inícios da presente década [1970] é que alguns semiólogos europeus começaram a dar-se conta de que não era mais possível

³¹ PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 9.

³² PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 27.

³³ PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 10.

ignorar o fundador da Semiótica, Charles Sanders Peirce, como ficou patente no I Congresso Internacional da Semiótica, (Milão, 1974), bastando dizer que, por esse tempo, havia mais textos de Peirce traduzidos para o português do que para o francês ou o italiano!³⁴.

3.2 Tradução Intersemiótica

Peirce e, posteriormente, Roman Jakobson teriam traçado as primeiras nuances sobre a Tradução Intersemiótica, que seria a tradução de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura. Os debates calorosos e as publicações que se sucederam revelam diálogos e muitas vezes discordâncias entre os autores, o que, no entanto, não manchou a amizade entre os seus participantes. Poucos são os textos em que há citação direta para se rebater uma teoria, como fez Pignatari em relação a Eco³⁵.

Cada teórico seguiu sua defesa, em estrita conformidade com sua linha teórica. Dessa forma, foram os poetas concretos da vanguarda no Brasil que desenvolveram com mais profundidade os estudos sobre uma possível Tradução Intersemiótica, ainda na década de 1960. Não é à toa que, como disse Pignatari, havia mais estudos sobre Peirce no Brasil do que na Europa, já

³⁴ PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 10.

³⁵ Pignatari mostra algumas falhas do estudo de Eco, *La Struttura Assente*, publicado em 1968, no qual ele próprio adverte em nota de rodapé que seu conhecimento sobre Peirce ter sido indireto, por meio de outras obras. Neste trabalho, Eco ignora o interpretante, e faz considerações sobre iconocidade, no qual a natureza do signo é *representar* (e não reproduzir), por substituição, algo, em certa medida e sob alguns aspectos. Sua definição se limita ao campo dos códigos visuais imitativos em relação à percepção do objeto. PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 32.

que, por aqui, esses poetas estavam interessados na relação entre texto e forma. Entre esses estudiosos, estava especialmente o espanhol Júlio Plaza.

Para construir sua tese, Plaza partiu de sua experiência e do poeta, experimentalista e tradutor Haroldo de Campos, que apresentou as dificuldades e desafios de se traduzir poesias ou textos criativos com diversos exemplos (como *Ulysses* e *Finnegans Wake*, de James Joyce, ou *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade; *Macunaíma*, de Mário de Andrade; *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa³⁶), chegando ao seu exemplo prático da tradução de uma poesia chinesa. No último caso, os ideogramas em si (e não apenas seus significados) também remetem a ideias de espacialidade na poesia. Para o estudioso, é quase um processo de construção de poesia concreta, ao 'valorizar o aspecto da tradução do poema ideográfico num idioma ocidental, replicando assim a certos efeitos do original que geralmente se perdem nas versões'³⁷.

Entre os principais consensos sobre a tradução linguística para obras artísticas está a necessidade de se refazer o método construtivo do original. Seria esse o conteúdo "mais essencial" do que o próprio enredo em alguns casos. Ao traduzir *Finnegans Wake* ou *Memórias Sentimentais de João Miramar* sem levar em conta o processo construtivo das obras originais, a tradução perde toda a força. Daí vem a maior crítica de Eco sobre a Tradução Intersemiótica. Para ele, com a 'mudança da matéria' da obra original (como acontece quando se interpreta um poema ilustrando-o através de um desenho

³⁶ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 34.

³⁷ CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 122.

a carvão ou quando se adapta um romance para quadrinhos, por exemplo³⁸), há inúmeras perdas na intenção do autor. Isto acontece, segundo Eco, porque sistemas semióticos distintos não são capazes de exprimir as mesmas coisas³⁹, o que tornaria impossível refazer um processo construtivo em outro sistema ou suporte. Por isso, Eco considera mais prudente ou adequado falar sobre *adaptação* ou *transmutação*, e não *tradução* intersemiótica.

Eco nos fala ainda sobre outros problemas das chamadas traduções intersemióticas, onde a liberdade imaginativa do leitor é ceifada pelo tradutor, como em, por exemplo, um filme que revela o rosto de um personagem que não fora descrito pelo autor da obra original. Segundo ele, se o texto original propunha alguma coisa como inferência implícita, ao ser revelada, o texto foi certamente interpretado⁴⁰. No entanto, a teoria de Plaza, publicada 16 anos antes do argumento de Eco, nos mostra que ao inventar formas estéticas na tradução criativa e intersemiótica, provoca

[...] a aparição de qualidades virtuais, aparências que nunca antes aconteceram. (...) Não é de sua natureza o estabelecimento de gerais ou entidades abstratas, mas de entidades concretas que estabelecem o princípio da significação.⁴¹

Embora Eco diga que uma tradução (linguística) será sempre '*quase a mesma coisa*', sua teoria parece ainda ignorar que a escrita em linguagens diferentes formam sistemas semióticos diferentes, como sugere Peirce. É levando isso em conta que Plaza nos diz que a questão sobre a

³⁸ ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011, p. 352.

³⁹ ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011, p. 358.

⁴⁰ ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011, p. 361.

⁴¹ PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 40.

desnecessidade da ideologia da fidelidade acentua-se na Tradução Intersemiótica:

[...] A criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema original. Essas escolhas determinam uma dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta que faz fugir a tradução do traduzido, identificando diferenças entre objetos imediatos. A TI é, portanto, avessa à teoria da ideologia da fidelidade⁴².

Dessa maneira, a Tradução Intersemiótica não poderia ser classificada como “fiel” ou “infiel” ao original, já que ‘A relação de substituição e complementariedade entre original e tradução, nessa medida, pode ser vista como substitutos com graus de abstração e concreção relativos à coisa significada’⁴³. E, exatamente por sua natureza, a operação de passagem da linguagem de um meio para outro implica em consciência tradutora não apenas capaz de explorar as características do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o salto qualitativo. Isto é, não realizar apenas reprodução ou ilustração do original, e sim a produção de algo novo⁴⁴, mas totalmente ligado ao original.

3.3 Tradução Intersemiótica como fazer artístico

A grande questão que move toda divergência entre aqueles que defendem a teoria da Tradução Intersemiótica (como Plaza) e os que a refutam (como Eco) está no conceito de *tradução*.

⁴² PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 30.

⁴³ PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 49.

⁴⁴ PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 109.

Eco utiliza o conceito de *tradução* apenas para se referir à estratégia que mira produzir, em língua diversa, o mesmo efeito do discurso fonte. Ou seja, Eco considera o conceito de *tradução* válido apenas para a linguagem verbal. As operações entre sistemas semióticos distintos são consideradas por ele como *transmutações* ou *adaptações*, que podem até atingir qualidade considerável, sem, no entanto, exprimir exatamente as mesmas coisas, o que retiraria do conceito de tradução. Eco reitera ainda que considera que uma interpretação não é uma tradução. Dessa maneira, um texto crítico, por exemplo, jamais seria considerado uma tradução da obra original, se nos referirmos à linguística tradicional.

Já Plaza se baseia nos estudos de Peirce sobre a semiótica. Assim, o conceito de “*tradução intersemiótica*” por ele proposto refere-se à operação de representação através da organização de conjuntos por semelhança (que é a base da teoria semiótica peirciana). Por isso, Plaza entende que qualquer pensamento é um ato de tradução:

Por seu 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 (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos.⁴⁵

Ao propor sua teoria, Plaza está pensando na operação de tradução intersemiótica ‘como forma de arte e como prática artística na medula da nossa contemporaneidade’⁴⁶. Ou seja, ele não está discutindo conceitos de tradução, exatamente, mas propondo modos de criação e leitura de obras de arte contemporânea.

⁴⁵ PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 18.

⁴⁶ PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. XI.

Campos, ao falar sobre a tradução poética como criação inventiva, considera-a um fazer artístico, e não apenas uma execução de tradução. Tomamos suas palavras para pensarmos a Tradução Intersemiótica, onde o resultado deve ser um produto

[...] que só deixe de ser fiel ao significado textual para ser inventivo, e que seja inventivo na medida mesma em que transcenda, deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original transladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, individa, a sua realidade material (no seu suporte físico, que muitas vezes deve tomar a dianteira nas preocupações do tradutor) e na sua carga conceitual⁴⁷.

Embora Eco aponte vários aspectos de dificuldade para a produção de tradução adequada, o autor nos diz que uma tradução pode auxiliar a leitura e compreensão do original, tal qual uma obra crítica, já que

[...] uma tradução conduz sempre a um certo tipo de leitura da obra, assim como faz a crítica propriamente dita, pois, se o tradutor negociou escolhendo dirigindo a atenção para determinados níveis do texto, ele automaticamente focalizou a atenção do leitor em tais níveis.⁴⁸

Diferente de outros tempos, quando o crítico de arte fazia o juízo do belo, na contemporaneidade, o crítico é aquele que atribui valor de inovação (e não de gosto) à obra, situa-a no tempo e espaço e lhe atribui significado. Esta ideia de crítica, inclusive, está alinhada a práticas de arte contemporânea, onde o artista pratica a metalinguagem através da criação de um produto conceitual, baseado em estudos e na ação crítica da própria arte.

Campos concorda que toda tradução é uma ação crítica⁴⁹, já que para realizá-la, é necessário se debruçar sobre o texto e entender as intenções do autor. A atividade do tradutor não seria uma mera operação de encontrar

⁴⁷ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 48.

⁴⁸ ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011, p. 276.

⁴⁹ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 32.

equivalentes entre um idioma e outro, mas, baseado na obra original, realizar um produto artístico. Para realizar a tradução de um texto criativo, Campos afirma que é preciso que artistas, poetas e linguistas tenham

[...] aquilo que Eliot chamou de 'olho criativo', isto é, não esteja bitolado por preconceitos acadêmicos, mas sim encontre na colaboração para a recriação de uma obra de arte verbal aquele júbilo particular que vem de uma beleza não para a contemplação, mas de uma beleza para a ação ou em ação.⁵⁰

É evidente que este conceito de tradução está situado no tempo, e tem total conformidade com as noções de arte contemporânea. Mas, citando Campos, advertimos:

Naturalmente esta tradução não é para filólogos ensimesmados em suas especialidades como em tumbas de chumbo, indesejosos de comércio com os vivos. É uma tradução para os que se interessam por um texto de poesia como poesia, e não como pretexto para considerações sapientes em torno do autor e de sua era, ou para escavações de paleontologia linguística, coisas todas essas úteis e necessárias, respeitáveis como as que mais o sejam, mas que, em si mesmas, nada têm a ver com a função poética do texto.⁵¹

Assim, consideramos adequado utilizar as reflexões sobre a Tradução Intersemiótica para analisar alguns processos construtivos da arte contemporânea.

Embora partiremos de abstrações para realizar as análises, seguiremos as orientações de Eco⁵², tomando apenas o cuidado de não ultrapassar a obra, atribuindo mais sentidos do que aqueles propostos pelos autores, como se houvesse mistérios ocultos para serem descobertos, numa tentativa de reconhecer mais características comuns entre as obras relacionadas.

⁵⁰ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 46-47.

⁵¹ CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 109.

⁵² ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

3.4 Classificações da Tradução Intersemiótica

Baseado nos estudos de Peirce⁵³, Plaza nos apresenta três classificações de representações por semelhança, ou seja, de Tradução Intersemiótica: a Simbólica (por meio de transcodificação), a Indicial (por meio de transposição) e a Icônica (por meio de transcrição).

Apesar das classificações apresentadas, Plaza nos diz que a Tradução Intersemiótica 'depende muito mais das qualidades criativas e repertoriais do tradutor, quer dizer, de sua sensibilidade, do que da existência apriorística de um conjunto de normas e teorias'⁵⁴. E mesmo algumas obras discutidas em seu estudo não foram criadas a partir de uma teoria sobre Tradução Intersemiótica. É Plaza que atribui, a partir de sua análise, a condição de tradução.

A **Tradução Simbólica** opera através de metáforas, símbolos ou signos de caráter convencional, como uma correspondência imediata de significados entre original e traduzido, como pode ser feito com código binário, por exemplo, ou da relação entre objetos e hieróglifos egípcios (VER IMAGEM 7). Com a definição *a priori* dos signos, a tradução simbólica traz significados lógicos, mais abstratos e intelectuais do que sensíveis⁵⁵. Sem a apresentação da convenção utilizada para esse tipo de tradução, a conexão entre original e

⁵³ PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

⁵⁴ PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 210.

⁵⁵ PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 93.

traduzido não poderia existir, pois, como símbolo, consistirá numa regra que determinará sua significação. Ao tornar dominante a referência simbólica, subtraem-se qualidades do original. Neste caso a tradução é operada como *transcodificação*⁵⁶.



IMAGEM 7

A grande descoberta de Champollion, e que foi a chave para decifrar os hieróglifos, foi a de que os egípcios escreviam com alguns sinais que funcionavam como fonogramas e outros que funcionavam como ideogramas (ou representação de ideias). A representação de palavras por meio de desenhos é um exemplo de tradução simbólica.

A **Tradução Indicial** se pauta pela apropriação do original e seu traslado para outro meio ou suporte. A tradução neste caso será uma *transposição*⁵⁷. Essa mudança acentua características do original e o

⁵⁶ PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 94.

⁵⁷ PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 93.

transforma⁵⁸. Dessa maneira, a leitura do traduzido sempre deverá ser determinada pelo signo original. A relação será de causa e efeito da tradução de um signo para outro meio, ou terá uma relação de contiguidade por referencia (proximidade entre duas imagens. Ex: onde há fumaça, há fogo; mar lembra navio, que lembra marinheiro etc.; pena lembra pássaro, que lembra voar. Outro exemplo é a linguagem ocidental, onde não há relação direta entre a palavra falada e a escrita, mas há sempre uma referência mental entre ambos). (VER IMAGEM 8)



IMAGEM 8
One and Three Chairs (Uma e três cadeiras).

Joseph Kosuth, 1965.

A ideia de cadeira, o objeto presente, sua fotografia e o texto na parede com a definição de cadeira: exemplo de relação indicial.

⁵⁸ PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 91-92.

A tradução indicial pode ocorrer de duas maneiras: de modo que cada ponto de uma imagem corresponda a um e somente um da outra, como é possível fazer relação entre um vídeo-texto e seu texto original⁵⁹. A outra maneira é a exploração de metonímias (parte pelo todo), como forma de estabelecer a continuidade entre original e tradução. Os elementos deslocados através da metonímia podem ser orientados espacialmente ou contextualmente, de modo a trazer novas organizações que remetam ao sentido do original⁶⁰.

A **Tradução Icônica** se pauta pelo princípio de apropriação do original para se criar algo novo⁶¹. O objeto novo recorda as características do original, seja através de analogias, equivalências ou aparências similares. Usando metaforicamente noções vindas da química e da física, Plaza divide este tipo de tradução em duas categorias:

- *Tradução icônica isomórfica*: quando substâncias diferentes cristalizam-se no mesmo sistema. São traduções feitas sobre diferentes sistemas ou suportes, mas que recordam as características do original, como os filmes baseados em romances literários.

- *Tradução icônica paramórfica*: quando substâncias iguais se organizam de maneiras distintas. Este é o caso dos *ready-made* (VER IMAGEM 9).

⁵⁹ PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 92.

⁶⁰ PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 92.

⁶¹ PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 90.



IMAGEM 9

A fonte. Marcel Duchamp, 1917.

Trata-se de um urinol de porcelana branco, considerado uma das obras mais representativas do movimento Dada na França.

Exemplo de tradução icônica.

No caso da Tradução Intersemiótica Icônica, o resultado é desprovido '[...] de conexão dinâmica com o original que representa; ocorre simplesmente que suas qualidades farão lembrar as daquele objeto, despertando sensações análogas'⁶². Este tipo de tradução produzirá significados sob a forma de qualidades e de aparências entre ela própria e seu original. Será uma *transcrição*.

Uma das principais diferenças entre a Tradução Intersemiótica e outros processos construtivos baseados na apropriação - como a Bricolagem (VER IMAGENS 10 e 11) ou mesmo a ideia de Antropofagia (VER IMAGEM 12) - é que nesses últimos há mudança de sentidos do objeto apropriado, e até mesmo a geração de um produto novo e na maioria das vezes autônomo, enquanto que na Tradução Intersemiótica sempre há referência ao original, ainda que haja pequenas mudanças de sentido.

⁶² PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 93.



IMAGEM 10 - Bancos do Parque Güell, Gaudí 1900-1914. Fotografia de Wendy Campbell.

IMAGEM 11 – Detalhe dos bancos do Parque Güell, Gaudí 1900-1914. Fonte: <http://www.barcelonapoint.com>

IMAGEM 12 - *Abaporu*, Tarsila do Amaral, 1928.

Ao observar os bancos em mosaico do Parque Güell, ou o *Abaporu*, obra símbolo do Movimento Antropofágico, não procuramos reconhecer o original, mas o resultado autônomo, criado a partir de apropriações fragmentadas.

Isso não quer dizer que o público não consiga entender a obra resultante de uma Tradução Intersemiótica sem se remeter ao original. Como em qualquer obra de arte, o observador é livre para fazer suas próprias relações e não apenas aquelas propostas pelo autor. No entanto, na Tradução Intersemiótica o tradutor deve ser sempre o “leitor ideal” proposto por Eco, de

modo que tenha muitas referências e estudos sobre o original para produzir sua tradução, como também sugeriu Benjamin⁶³.

⁶³ 'A tradução é uma forma. Concebê-la como tal implica regressar ao original. Porque no original está a lei da sua forma, enquanto contida na sua traduzibilidade'. BENJAMIM, Walter. *A Tarefa do Tradutor*. Tradução de Tradução Maria Filomena Molder. Disponível em: <<http://www.c-e-m.org/wp-content/uploads/a-tarefa-do-tradutor.pdf>>. Acesso em 10 de abril de 2013.

4 ENSAIOS CRÍTICOS

4.1 Os sertões de Rosa e Bisilliat

Publicado em 1956, *Grande Sertão: Veredas* é considerado uma das mais importantes obras literárias brasileiras. De estilo inovador e repleto de experimentalismos, João Guimarães Rosa (1908-1967) nos apresenta o ex-jagunço Riobaldo, que narra suas histórias pelo sertão mineiro, seus medos, suas dúvidas e o amor reprimido por Diadorim, outro jagunço. As histórias contadas se passam no sertão de Minas Gerais, Goiás e Bahia, numa época não muito definida, mas que deve situar-se no período da Primeira República (1889-1930). Na obra, 'o sertão é o mundo', e ele chega a parecer mítico.

Foi durante uma viagem de Guimarães Rosa pelo interior de Minas Gerais em 1952 que o escritor conheceu o vaqueiro Manuel Nardi e com ele passou por diversas fazendas, em 19 dias de convivência, entre outros vaqueiros, bois e cadernos de anotações. Inicialmente, da viagem surgiu o livro *Corpo de Baile*, publicado em 1956. No mesmo ano, Rosa publicou sua obra prima – *Grande Sertão: Veredas*.

No livro, Rosa reinventa a vida sertaneja, as angústias, as felicidades, as descobertas, os encontros e os desencontros sertanejos e humanos. A existência exterior e interior, a morte enquanto limitação, o amor, os rompimentos, os medos, as certezas, as angústias, as esperanças, as decepções, as descobertas, as perdas, Deus, o Demônio, o bem e o mal, o dia e a noite, as tensões entre o sertanejo e o sertão, entre o sertanejo e o outro, entre o sertão e o mundo. 'Viver é perigoso'.

Além de seu enredo, o que se sobressai na obra é a linguagem construída por Rosa. As palavras, arcaísmos e neologismos, a maneira de se expressar constituem um universo novo. Por romper com os padrões formais da literatura, a obra foi aplaudida pela originalidade. Isso, inclusive, trouxe inúmeras dificuldades e problemas para a tradução em outros idiomas. Para o inglês, sabemos dos equívocos provocados pela tentativa de se transpor o jagunço sertanejo para um cowboy. Para o italiano, Rosa mesmo auxiliou o tradutor, buscando soluções que recriassem enredo e linguagem.

‘Existiria mesmo aquela Minas tão sólida, aquele círculo fechado, completo, sem qualquer ligação com o contemporâneo? Haveria um equivalente plástico deste mundo?’⁶⁴. A fotógrafa Maureen Bisilliat fez a si mesma estas perguntas ao terminar de ler o livro de Rosa.

A convite de Guimarães Rosa, a fotógrafa inglesa Maureen Bisilliat (1931) publicou sua releitura treze anos após o lançamento de *Grande Sertão: Veredas*. Vivendo no Brasil desde a década de 1950, Bisilliat trabalhou inicialmente como fotojornalista, profissão que motivou viagens e visitas a diversos lugares, levando-a a ter contato com diferentes realidades brasileiras, que foram apresentadas em fotografias não apenas denunciadoras, mas também cheias de lirismo, como a série *Caranguejeiras*.

Para compreender a relação entre o real e ficção de seu romance, Rosa propôs que Bisilliat testemunhasse aquele mundo, e deu a ela indicações sobre locais e pessoas a serem visitados, e ela seguiu em viagem ‘para traçar

⁶⁴ FIGUEIREDO, Wanda. “A João Guimarães Rosa: livro e filme”. *Minas Gerais, Suplemento literário*. (Belo Horizonte). Ano IV, n. 133, 15 mar. 1969, p. 3.

imagens, sentir paisagens...'⁶⁵. Eram realizadas visitas constantes ao autor, e juntos discutiam as imagens. Infelizmente, ele faleceu antes da publicação do livro.

Talvez o grande desafio de Bisilliat para esse trabalho fosse ultrapassar a noção da fotografia como testemunha da realidade e trazer elementos do romance roseano, sem que seu trabalho se tornasse apenas uma ilustração de *Grande Sertão: Veredas*. Outra questão importante era como criar a representação fotográfica dos elementos poéticos criados por Rosa para a literatura. Em outras palavras, como transcriar o código roseano (construção de palavras, narrativa etc.) em fotografia?

Se as fotografias são atraentes justamente porque congelam o momento, elas ganham mobilidade quando deixam de ser apenas um objeto físico para se tornar um conjunto de informações. E assim a artista incorporou a literatura às suas imagens. Como resultado, Bisilliat nos oferece uma reconstrução de *Grande Sertão: Veredas* através da sobreposição de citações da obra original e suas imagens selecionadas, criadas a partir de seu olhar observador.

Partindo do texto original e seus personagens, a artista criou suas imagens. Apenas um personagem é citado nos trechos selecionados – nem Riobaldo, nem Diadorim, mas Nhorinhá. O trecho, no entanto, não fala da personagem em si, mas de uma recordação dos prazeres tidos com ela. Em outra passagem, a recordação é de Otacília, mas seu nome não é citado. Podemos dizer, então, que não se trata de imagens de personagens

⁶⁵ FIGUEIREDO, Wanda. "A João Guimarães Rosa: livro e filme". *Minas Gerais, Suplemento literário*. (Belo Horizonte). Ano IV, n. 133, 15 mar. 1969, p. 3.

específicos, mas de sensações e sentimentos transmitidos no romance roseano que Bisilliat reconhece nas mulheres do sertão.



IMAGEM 13

‘Nhorinhá – florzinha amarela do chão, que diz: Eu sou bonita! Nhorinhá, gosto bom ficado em meus olhos e minha boca.’
(Texto de ROSA, imagem de BISILLIAT, 1979, p. 7).



IMAGEM 14

‘Coração cresce de todo lado. Coração vige feito riacho colominhando por entre serras e Vargas matas e campinas. Coração mistura amores. Tudo cabe...
Indaguei o nome da flor’
(Texto de ROSA, imagem de BISILLIAT, 1979, p. 52-53).

A passagem remete-se ao momento em Riobaldo conhece Otacília, mas esta informação não é colocada no trecho

A ilustração na tradição ocidental é uma imagem de cunho narrativo, que deve representar um episódio literário como uma síntese explicativa, melhor dizendo, como imagem interpretativa do ilustrador da narrativa. O que observamos é que a fotografia interpreta à sua maneira o romance. Daí perguntarmos: trata-se de uma transcrição ou meramente interpretação?

Embora muitas das imagens de Bisilliat remetam a trechos do romance, nenhuma é a síntese explicativa de um momento importante do livro. Por esse motivo, não devem ser consideradas imagens narrativas⁶⁶. Nesse sentido, as imagens de Bisilliat produzidas a partir de *Grande Sertão: Veredas* não podem ser consideradas meras ilustrações da obra original, porque, apesar de apresentarem uma conexão com o texto, muitas vezes essa conexão não é direta e a artista cria ressignificações bastante particulares do texto de Guimarães Rosa.



IMAGEM 15

‘Travessia perigosa, mas é a da vida.

É o que eu digo, se for... Existe é homem humano.’

(Texto de ROSA, imagem de BISILLIAT, 1979, p. 16-17).

Embora seja acompanhada da citação, a imagem não faz síntese do texto, mas ao contrário, a partir da citação, convida o leitor a uma reflexão sobre a imagem.

Se as imagens ressignificam o texto, e este traz mobilidade à imagem fixa, certamente há abertura para se interpretar as imagens de Bisilliat, procurando nexos não expostos pela fotógrafa com a obra original. Inclusive, muitas análises já foram realizadas baseadas nisso. No entanto, se o

⁶⁶ MENDES, André. *Arlindo Daibert e o segredo dos pássaros de Guimarães Rosa - um estudo sobre as relações expressivas e retóricas entre imagem e texto*. Doutorado em Literatura Comparada, Faculdade de Letras - Universidade Federal de Minas Gerais, 2008, p. 95.

fizéssemos, cairíamos nos perigos apontados por Eco, de uma busca de sentidos criados pelo leitor⁶⁷. O ideal é observarmos o trabalho e seus limites.

O outro grande desafio de Bisilliat era traduzir a poética de Guimarães Rosa para a fotografia. Haroldo de Campos evidencia que a tradução poética deve vazar sapiências meramente linguísticas para que tenha como critério fundamental traduzir a forma. Transcriar, portanto⁶⁸. Inventar formas estéticas é provocar a aparição de qualidades virtuais, aparências que nunca antes aconteceram⁶⁹.

De fato, as qualidades inerentes a cada suporte ou meio criam o estranhamento, alargando a percepção que acentua as diferenças entre tradução e tradução⁷⁰. No entanto, não é meio ou suporte (fotografia ou texto, por exemplo) e o código (verbal ou musical, por exemplo) que vão fornecer a habilidade de realização das operações sógnicas que estão se processando no interior de uma mensagem⁷¹. A tradução como forma estética, não é uma simples transferência de unidade para unidade, do complexo de um sistema sógnico para outro, pois toda unidade constrói o seu sentido e significação numa entidade maior que a inclui. Assim, não se traduz termo a termo, traduz sincronicamente os aspectos envolvidos⁷², sendo possível perceber sentidos semelhantes através de abstração.

⁶⁷ ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

⁶⁸ PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 29.

⁶⁹ PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 40.

⁷⁰ PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 98.

⁷¹ PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 67.

⁷² PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 72.

Se o grande diferencial da obra de Rosa está na construção da linguagem, aí deveria estar o cerne para esta tradução intersemiótica – a reconstrução dessa linguagem na fotografia de Bisilliat.

Segundo Jakobson, a oposição de fonemas agudos e graves, por exemplo, é capaz de sugerir a imagem do claro e escuro, do agudo e do arredondado, do fino e do grosso, do leve e do pesado etc.⁷³. E Plaza completa: 'Em virtude das leis neuropsicológicas da sinestesia, as oposições fônicas podem chegar a evocar relações com sensações musicais, cromáticas, olfativas, táteis etc.'⁷⁴

Ainda segundo Plaza, as representações mentais tendem à transformação e ao intercâmbio de informação entre os sentidos como forma de apreender o estímulo como um todo. Assim, o trânsito entre o háptico, o visual, o sonoro, o cheiro e o tátil-muscular tornar-se uma tendência natural da mente. Nestas condições, as transformações mais simples de se observar são (entre muitas), as seguintes:

- formas hápticas podem dar a representação de formas visuais e vice-versa;
- formas musicais podem dar representações de espaços, volumes, sentimentos hápticos, cheiros, cores etc.;
- formas visuais podem dar representações de formas temporais;
- formas cromáticas ou visuais podem dar sensação sinestésica de peso ou de temperatura etc.⁷⁵

⁷³ JAKOBSON, Roman. "À procura da essência da linguagem". In *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2010, p. 144-145.

⁷⁴ PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 60.

⁷⁵ PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 82.

E a própria artista sugere a sinestesia entre palavra e imagem:

Aprecio imagens aliadas à escrita, frases escolhidas definindo melodicamente a linha da orquestração. Em livros como os de Diane Arbus (1923-1971), de Nan Goldin (1953), há essa orquestração: ritmos, silêncios, acordes, vazios. A palavra, escolhida da produção literária ou pinçada do testemunho biográfico, vem da fala íntima da pessoa, destilada. Seria quase como escrever com a imagem e ver com a palavra.⁷⁶

Se o escritor é o artista da palavra, o fotógrafo é o artista da luz. Assim, o grande trabalho de Bisilliat está em seu uso da luz e sua consequente sombra. A artista fotografa o sertanejo como Rosa o escreve: entre o dia solar e a noite lunar do sertão. Em alguns casos, suas imagens são realizadas no escuro, com foco crítico, buscando ora a singeleza de um povo, ora sua dignidade perdida. A transformação das cores, as imagens monocromáticas, as sombras, as luminosidades exageradas, a imprecisão do foco, os cortes pouco convencionais, as ausências, tudo isso para elaborar um fio condutor lógico e mágico, que é a sua sintaxe, na maioria das vezes instigante, para provocar inquietações⁷⁷. Tal como o texto de Rosa.



IMAGEM 16
BISILLIAT,
1979. p. 29.

⁷⁶ <http://www.cm-lisboa.pt/?idc=137&idi=57380>. Acesso em 18 de setembro de 2012.

⁷⁷ COSTA, Ricardo Ramos. "Poética de Maureen Bisilliat em Jubiabá". In *Revista Icahy*, n. 1. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, agosto de 2009, p. 3.

Embora a fotografia tenha explorado essa luz, ela não é artificial. A própria autora fala com entusiasmo sobre a luminosidade natural que encontrou na região:

A coisa mais impressionante e que dá a ligação com Guimarães é uma qualidade de luz extraordinária, eterna, especialmente a que vem nas janelas baixas dos casebres, como se as pessoas estivessem banhadas de luz. Dá uma impressão de estático, de eterno, uma luz antiga que une tudo ali⁷⁸.



IMAGEM 17

‘Tem horas em que penso que a gente carecia, de repente, de acordar de alguma espécie de encanto.’

(Texto de ROSA, imagem de BISILLIAT, 1979, p. 10-11.)

⁷⁸ FIGUEIREDO, Wanda. “A João Guimarães Rosa: livro e filme”. *Minas Gerais, Suplemento literário*. (Belo Horizonte). Ano IV, n. 133, 15 mar. 1969, p. 3.



IMAGEM 18

‘... a gente sabe que esses silêncios estão cheios de mais outras músicas’.
(Texto de ROSA, imagem de BISILLIAT, 1979, p. 12-13.)

Bisilliat dirige os fotografados, e muitas vezes eles fazem pose. Não se trata, então, de um livro de fotojornalismo, com a pura realidade do sertão. Durante muito tempo, a fotografia manteve o status de ser portadora da verdade, como se carregasse realismo em sua representação. Era tratada praticamente como *símbolo* da realidade. Há muito tempo isso foi superado, e hoje se convencionou que o olhar do fotógrafo retira essa imparcialidade da fotografia. Assim, podemos considerar as fotografias como *ícones* e *índices*, dependendo de sua natureza, já que são imagens que se assemelham ao objeto representado e não uma correspondência exata da realidade⁷⁹.

⁷⁹ COSTA, Ricardo Ramos. “Poética de Maureen Bisilliat em Jubiabá”. In *Revista Icahy*, n. 1. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, agosto de 2009, p. 10.



IMAGENS 19 e 20

Vestidos com suas capas de jagunços ou sertanejos, os homens posam para a fotógrafa, que os coloca no limite entre a realidade e ficção.

BISILLIAT, 1979, p. 04 e 06.

Como Bisilliat, muitas pessoas tinham dúvida sobre a existência dos locais e pessoas descritos por Rosa. Embora suas fotografias não procurem ser portadoras da verdade, a artista nos trouxe aquele mundo pouco conhecido até então. Jorge Amado, que após a publicação do livro iria trabalhar com Bisilliat para a criação de um trabalho semelhante sobre sua obra *Bahia Trepidante*, disse ter se emocionado com o resultado de *A João Guimarães Rosa* em momentos em que a imagem deu 'realidade terrível à vida criada por

Rosa⁸⁰. Mas aí não se trata da realidade jornalística do homem do sertão brasileiro, mas do sertanejo lírico de Guimarães Rosa.

Podemos dizer que *A João Guimarães Rosa* é uma Tradução Icônica de *Grande Sertão: Veredas*. Ainda que em suportes diferentes, a tradução recorda as características do original, por criar algo novo através de analogias, equivalências ou aparências similares, que são percebidas através da abstração do sertão verbal de Rosa e imagético de Bisilliat.

⁸⁰ FIGUEIREDO, Wanda. "A João Guimarães Rosa: livro e filme". *Minas Gerais, Suplemento literário*. (Belo Horizonte). Ano IV, n. 133, 15 mar. 1969, p. 3.

4.2 O livro de areia ou A infinitude da informação volátil

Quando Jorge Luis Borges (1899-1986) publicou o conto *Libro de Arena*, em 1975, o mundo ainda não havia passado pela disseminação dos canais de informação que vivemos hoje. Mas já era uma questão a ser discutida – pela quantidade e qualidade das informações disponíveis. Segundo Smit⁸¹, em 1500, ano da “descoberta” do Brasil, o mundo contava com 35 mil títulos publicados. Em 1965 calcula-se que 285 mil títulos foram publicados no mundo, e 478 mil em 1967. Isso sem contar outros tipos de publicações, como as revistas e artigos científicos.

Borges, além de escritor, foi diretor da Biblioteca Nacional da Argentina e vivenciou de perto estas questões, já que as grandes bibliotecas nacionais têm o crescimento de seu acervo via depósito legal, e não por escolha qualitativa da informação. Não por acaso foi esse o tema de tantos outros contos de Borges, que nos trazem bibliotecas, escritores e livros fictícios. Um dos mais notáveis contos sobre a questão é a *Biblioteca de Babel*, ‘a biblioteca como grande monstro, de crescimento indefinido, monumento interminável e ilimitado’⁸². Além de ser um portador infinito de livros, os visitantes da *Biblioteca* jamais terão noção de sua completude, assim como talvez seja impossível catalogar todas as estrelas do céu.

Em *Libro de arena*, Borges traz outra situação: ao invés da infinitude das publicações possíveis de uma biblioteca, apenas um livro traz todas as

⁸¹ SMIT, Johanna. *O que é documentação*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 19.

⁸² SMIT, Johanna. *O que é documentação*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 22.

informações, no qual ‘El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última’ e é tão infinito quanto a areia. O livro chega às mãos do personagem por meio de um vendedor de bíblias, mas que ao contrário, lhe vende algo como uma versão diabólica do Livro, que até mesmo compete com o Universo. A cada vez que o livro é aberto, uma nova página é apresentada. O personagem, seduzido pelo enigma das páginas que não paravam de se reordenar, tornou-se seu escravo, absorvendo todos seus interesses, afastado de tudo e de todos. Diante de sua obsessão, conclui que deve se livrar da obra antes que ela o anule por completo.

Na década de 1960 e ainda na época em que o conto de Borges fora publicado, a informática parecia ser a solução futura para a organização e a socialização da informação. Hoje, sabemos que isso é uma falácia. Muito se publica na Internet, mas não há controle da qualidade da informação e nem de acesso (nem tudo que é publicado na rede é possível ser acessado pelos mecanismos de busca, como o Google).

Mas se a rede web não resolve todos os nossos problemas acerca da organização e disponibilização das informações, também não podemos desqualificá-la por completo. A tecnologia digital propiciou o acesso massivo a certos sistemas complexos que foram assimilados com grande facilidade na vida cotidiana e isso transformou a comunicação no mundo todo.

Se buscarmos referências a “Jorge Luis Borges” no Google, encontraremos 6.540.000 resultados⁸³. Como concluiu Perrone-Moisés, serão poucos os estudos relevantes sobre a obra do escritor argentino. Mas a quantidade dos artigos é intrigante, já que, em 2007, cinco anos atrás, a

⁸³ Exercício realizado em 19/05/2013.

mesma autora teria encontrado 3.050.000 resultados. Muita coisa pode ter contribuído para a duplicação desse número: a ampliação do acesso à Internet por meio de novos equipamentos, os programas de inclusão digital ao redor do mundo, e quiçá, um maior número de leitores de Borges que só se depararam com sua obra após o acesso à web.

Há alguns anos o artista argentino Mariano Sardón (1968) está atento às questões dos avanços tecnológicos para a comunicação, e a partir daí, produziu diversas obras que discutem o tema: *Cultivos Estocásticos*. (2005), *Persitáltica* (2008), *Typewrites* (2008). Sardón estudou Ciências Físicas na Universidade de Buenos Aires e Arte na Internationale Akademie Für Bildende Kunst Salzburg, na Áustria. Inicialmente trabalhou com pintura e instalação com tecnologias simples. Desde 2000, incorporou em seus processos artísticos sistemas dinâmicos complexos, explorando suas possibilidades estéticas na intersecção de ambas as práticas.

Libros de Arena (2003-2004) é uma instalação interativa que trabalha a comunicação e o acesso à informação. A obra, baseada no conto de Borges, conta com dois cubos de vidro cheios de areia. Ao movimentar suas mãos pela areia, o visitante descortina textos de Borges extraídos aleatoriamente da web que são projetados sobre a superfície, como se tivessem surgido da areia. Lentamente, os textos desaparecem. Em curto espaço de tempo, o visitante tem a possibilidade de manipular a imaterialidade da web, capturada em um punhado de areia.



IMAGENS 21 e 22 - *Libros de arena*. Mariano Sardón, 2003-2004.

Fonte: <http://www.marianosardon.com.ar>

Assim como o fictício *Libro de arena* de Borges, a obra de Sardón nos mostra uma busca que parece infinita: ter o controle sobre o conteúdo da web, com seus textos voláteis, parece ser tão inútil quanto tentar controlar os grãos de areia. Da mesma maneira que a leitura do personagem de Borges é efêmera, também na obra de Sardón a informação o é, não só na forma aleatória de se remeter ao texto, como no caráter da Internet, que deve ser constantemente atualizada e, por isso, é mutável. O *Libro de Arena* de Borges é a antítese do livro tradicional, que procura registrar e tornar as informações perenes, da mesma forma que é impossível com a obra tridimensional. Assim, Sardón transcodifica o procedimento de leitura do personagem de Borges.

Elementos naturais são usados por Sardón em várias obras [água, em *Cero absoluto* (2004); açúcar, em *Cultivos estocásticos* (2005)]. Na exploração estético-tecnológica de *Libros de arena*, o uso da areia se apresenta como chave para desconstruir ou revelar aspectos da vida contemporânea, com a revisão de saberes ou tecnologias, ao mesmo tempo em que materializa a metáfora da areia do conto de Borges.

Benjamin sugeriu que a tradução deve atualizar a obra, mas sempre remeter ao contexto do original. Por outro lado, em termos linguísticos, o erro de muitas traduções estaria em querer reescrever a obra original de acordo com a visão de mundo do idioma traduzido, e não de transformar o idioma traduzido de acordo com o original⁸⁴. Pensando na Tradução Intersemiótica, Sardón realiza esse exercício. Embora seu “livro de areia” seja tecnológico e não em papel, o artista lhe dá características do livro de Borges. Existe uma tendência em dizer que as experiências tecnológicas contemporâneas são desumanizadas, e que as interfaces tradicionais (teclado, monitor, mouse) separam o usuário do universo dos dados acessados pelo computador. Em sua obra, Sardón ressalta o fator humano. Através de *Libros de arena*, o espectador pode relacionar-se com a informática de maneira física, lúdica e até emocional, separando-se da abstração e da rotina com que ela se apresenta na vida cotidiana⁸⁵. Ao humanizar o acesso e a relação com a web, Sardón recria a imagem do livro que é tocado, sentido, tal qual aquele que é experimentado pelo personagem do conto borgiano.

A obra de Sardón não pretende recriar cada frase ou cada contexto de *Libros de arena*. Mas através de suas discussões, nos apresenta em contexto contemporâneo as questões trazidas por Borges em seu conto. Falando em termos de Tradução Intersemiótica, essa seria uma Tradução Indicial, onde é

⁸⁴ ‘[...] as nossas versões, mesmo as melhores, partem de um princípio falso: querem germanizar o indiano, o grego, o inglês, em vez de indianizar, helenizar e anglicizar o alemão. Têm uma veneração mais significativa em relação aos seus próprios hábitos linguísticos do que em relação ao espírito da obra alheia [...] o erro fundamental do tradutor consiste em agarrar-se ao estado ocasional da sua própria língua, em vez de a fazer mover profundamente através da alheia’. BENJAMIM, Walter. *A Tarefa do Tradutor*. Tradução de Tradução Maria Filomena Molder. Disponível em: < <http://www.c-e-m.org/wp-content/uploads/a-tarefa-do-tradutor.pdf> >. Acesso em 10 de abril de 2013, p. 12.

⁸⁵ ALONSO, Rodrigo. Catálogo da exposição “Variaciones del invisible”, de Mariano Sardón. Fundación Telefónica en Santiago de Chile, maio de 2011, p. 10.

explorada a metonímia como forma de estabelecer a contiguidade entre original e tradução. Os elementos deslocados através da metonímia (a areia, o acesso à informação) são orientados espacialmente e contextualmente, de modo a trazer novas organizações que remetem ao sentido do original⁸⁶.

A tradução, nesse caso, pode até ser uma *traidora* por mudar contextos da obra de Borges. Mas como sugere Benjamim para uma boa tradução, ela não rouba a luz do texto original⁸⁷, já que ao se deparar com a obra, os leitores de Borges certamente veem ali como seu conto é ainda atualizado e contemporâneo.



IMAGEM 23 - *Libros de arena*. Mariano Sardón, 2003-2004.

Fonte: <http://www.marianosardon.com.ar>

⁸⁶ PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 92.

⁸⁷ 'A verdadeira tradução é transparente, ela não oculta o original, não lhe rouba a luz, faz com que, inversamente, a língua pura, reforçada através do seu próprio "medium", incida com maior plenitude sobre o original.' BENJAMIM, Walter. *A Tarefa do Tradutor*. Tradução de Tradução Maria Filomena Molder. Disponível em: <<http://www.c-e-m.org/wp-content/uploads/a-tarefa-do-tradutor.pdf>>. Acesso em 10 de abril de 2013, p. 10.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora diversos autores apresentem discordâncias sobre o conceito de tradução ou sobre o que seria uma tradução ideal, a maioria dos autores contemporâneos concorda que seu produto deve explorar os conteúdos essenciais da obra original em detrimento da literalidade das palavras.

Este consenso abriu caminho para autores pensarem na possibilidade da tradução entre linguagens artísticas diferentes. Assim, autores experimentalistas basearam-se nos estudos de Peirce sobre a semiótica para criar uma teoria sobre a *tradução intersemiótica*.

Baseados ainda na ideia de que a tradução (linguística) torna a obra atualizada, a Tradução Intersemiótica realizaria essa atividade ao trabalhar obras de outros contextos, a partir de estudos, para criar novas obras em linguagem contemporânea.

Partindo da teoria de Plaza sobre a Tradução Intersemiótica, selecionamos dois conjuntos de obras para analisar e verificar a possibilidade de sua aplicação.

Ainda que *A João Guimarães Rosa* utilize a fotografia como linguagem, seu resultado não é apenas uma ilustração do texto de *Grande Sertão: Veredas*. Embora a maioria das imagens seja seguida de trechos do livro, não representa a literalidade da passagem e seus personagens, mas algo que amplia os sentidos através da interação entre texto e imagem, chegando algumas vezes ao mesmo sentido abstrato do trecho original. A autora, Bisilliat, utiliza ainda elementos próprios de sua linguagem artística, como a luz, para

trazer efeitos utilizados por Rosa na construção do texto original. Dessa maneira, é possível dizer que *A João Guimarães Rosa* é uma Tradução Icônica de *Grande Sertão: Veredas*, por criar algo novo através de analogias, equivalências ou aparências similares, que são percebidas através da abstração entre a obra verbal de Rosa e imagética de Bisilliat.

A partir do conto de Borges, Sardón cria uma instalação que sequer traz referência literal ao texto original. No entanto, as ideias contidas no conceito de sua obra remetem às questões abordadas por Borges de maneira atualizada. Essa seria uma Tradução Indicial, onde elementos são deslocados através da metonímia (a areia, o acesso à informação), e orientados espacialmente e contextualmente, de modo a trazer novas organizações que remetem ao sentido da obra original.

Diante das análises, concordamos com Plaza quando sugere que a Tradução Intersemiótica pode ser um caminho para produção ou leitura de obras contemporâneas. Ao examinarmos as obras citadas neste trabalho - *Grande Sertão: Veredas* e *A João Guimarães Rosa*; *Libro de arena* e *Libros de arena* - demos algumas indicações de como elas podem ser observadas como traduções intersemióticas, e não meras ilustrações ou apenas obras referenciadas.

E deixamos abertos os caminhos para que novas análises sejam realizadas.

BIBLIOGRAFIA

- BORGES, Jorge Luis. *El libro de arena*. Madri: Alianza Editorial, 1998.
- BOZIO, Maria Catarina Rebelo. *O Sertão Imagético de Rosa e Bisilliat: Uma leitura da tradução da literatura para a fotografia*. Bolsa IC/FAPESP. Bacharelado em Estudos Literários. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CASA NOVA, Vera L.C. Letra, traço e olho: Guimarães Rosa, Arlindo Daibert e Maureen Bisilliat. In: Alea: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 97-106, 2000.
- COSTA, Ricardo Ramos. "Poética de Maureen Bisilliat em Jubiabá". In *Revista Icahy*, n. 1. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, agosto de 2009.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FIGUEIREDO, Wanda. A João Guimarães Rosa: livro e filme. *Minas Gerais, Suplemento literário*. (Belo Horizonte). Ano IV, n. 133, 15 mar. 1969, p. 3-4.
- GONÇALVEZ, Aguinaldo J. "Ut pictura poesis: uma questão de limites". *Revista USP*, set. out. e nov. de 1989, p. 177-184.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2010.
- LEITE, Carolina de Albuquerque Pereira. *Confluências textuais: fotografia, música e dança na construção da narrativa literária*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.
- MELLO, Renato e MELO, Teresa Cristina Alves de. Os efeitos de real e de ficção em Grande Sertão: Veredas. In: FANTINI, Marli *et al.* (Org.). *O eixo e a roda*: Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte, n. 12, 2006.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MENDES, André. *Arlindo Daibert e o segredo dos pássaros de Guimarães Rosa - um estudo sobre as relações expressivas e retóricas entre imagem e texto*. Doutorado em Literatura Comparada, Faculdade de Letras - Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.
- OLIVEIRA, Luciana Guimarães de. "A poética da tradução em Walter Benjamin e Haroldo de Campos". In *Revista Linha D'Água* n. 17. São Paulo, USP, 2004.

PENNA, João. A tradução como crítica. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS Tânia. *A Historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 361-371.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Profeta da Web, refém do presente". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. D 11 - D 11, 25 nov. 2007.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PERSICHETTI, Simonetta. Maureen Bisilliat. In: *Imagens da fotografia brasileira 1*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997, p. 114-119.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PINTO, Sandra Sofia da Fonseca Bettencourt. *Labirintos hipertextuais: Possibilidades cartográficas da espacialidade em Jorge Luis Borges*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.

SARDÓN, Mariano. Catálogo da exposição "Variaciones del invisible", de Mariano Sardón. Fundación Telefónica en Santiago de Chile, mayo 2011.

VIGIL, Ricardo Gonzáles. "Borges: El hacedor de arena". In *Lexis*, vol. 3, n. 1. Universidad Católica del Perú, julho de 1979.

Fontes eletrônicas

BENJAMIM, Walter. *A Tarefa do Tradutor*. Tradução de Maria Filomena Molder. Disponível em: < <http://www.c-e-m.org/wp-content/uploads/a-tarefa-do-tradutor.pdf> >, acesso em 10 de abril de 2013.

<<http://www.marianosardon.com.ar>>. Acesso em 18 de setembro de 2012.

<<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR83210-6011,00.html>>. Acesso em 22 de junho de 2013.

<<http://www.cm-lisboa.pt/?idc=137&idi=57380>>. Acesso em 18 de setembro de 2012.

<<http://www.youtube.com/watch?v=cx9n3SB27EA>>. Acesso em 18 de setembro de 2012.

< <http://boladenieve.org.ar/artista/812/sardon-mariano>>. Acesso em 14 de julho de 2013.