

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

CÉZAR KATSUMI HIRASHIMA

**O HAIKAI NAS ARTES VISUAIS:
TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Plásticas, Linha de Pesquisa Poéticas Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação da Profa. Dra. Monica Baptista Sampaio Tavares.

SÃO PAULO

2007

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

CÉZAR KATSUMI HIRASHIMA

**O HAIKAI NAS ARTES VISUAIS:
TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Plásticas, Linha de Pesquisa Poéticas Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação da Profa. Dra. Monica Baptista Sampaio Tavares.

SÃO PAULO

2007

Dedico este trabalho a Gilberto Vigoderis, cuja perseverança e, sobretudo, a grande vontade de viver foi mais do que uma lição de vida para mim. Sei que de algum lugar, onde quer que o senhor esteja, estará sempre iluminando o meu caminho. Muito obrigado.

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais e irmãos pelo apoio e incentivo que sempre me deram em todos os momentos da minha vida; e à minha orientadora, professora Dra. Monica Tavares, por ter acreditado em meu potencial e proporcionado os anos de maior desenvolvimento intelectual de toda a minha vida acadêmica.

Não poderia deixar de agradecer a Naoki Otake pelo companheirismo que me dá estímulo para enfrentar as dificuldades e superar todas as barreiras da vida; a Jocelyne Cunningham e Tatiana Gardner, minhas irmãs “por adoção”, pelo carinho e amizade de sempre; e também à colega Andréa Brazil por compartilhar as dúvidas, reflexões e dificuldades do mestrado. Muito obrigado também a Hiroshi Ishida, chefe da Sucursal de São Paulo do jornal Asahi Shimbun, pelas inúmeras vezes que me permitiu ausentar do trabalho para dedicar-me à pesquisa; e ao colegas de trabalho que sempre me ofereceram o suporte necessário.

Agradeço aos professores do programa de pós-graduação da ECA/FFLCH e, especialmente, aos professores da banca de qualificação, que tornaram possível o enriquecimento deste trabalho.

Meus sinceros agradecimentos a Giuliano Tosin e Paulo Franchetti por me oferecer gentilmente a videoarte; a Almir Rosa, Bianca Shiguefuzi e Manuel Knopfholz pelas informações concedidas, que foram imprescindíveis para o andamento da pesquisa; e a todos que direta ou indiretamente me auxiliaram na execução deste estudo.

A vocês, muito obrigado.

César Katsumi Hirashima

A Comissão Julgadora

Resumo

Com base na teoria da tradução intersemiótica desenvolvida por Julio Plaza, o objetivo central desta pesquisa é analisar o processo de recriação das formas estéticas em traduções intersemióticas de *haikai* para o universo das artes visuais. Mais especificamente, trata-se de considerar as especificidades desse tipo de poema em seus aspectos sintáticos, semânticos e pragmáticos e analisar como são obtidas as equivalências nesses níveis no processo de transmutação intersignica. Além disso, tendo em vista a importância dos meios de produção artística, especialmente no caso da tradução intersemiótica, observaremos como o meio pode favorecer a obtenção da equivalência. Como estudo de caso, propomos analisar traduções intersemióticas do *haikai* “*Furuikeya*”, do poeta japonês Matsuo Bashō, para artes visuais em três tipos distintos de meio, elencados a partir de suas especificidades semióticas em relação ao processo de produção de imagens: meios artesanais, meios mecânicos e meios eletrônicos.

Palavras-chave: *haikai*, tradução intersemiótica, meios de produção artística, equivalência, artes visuais.

Abstract

Based on the theory of Intersemiotic Translation developed by Julio Plaza, the central purpose of this research is to analyse the process of recreation of aesthetical forms in intersemiotic translations of *haiku* into the universe of visual arts. More specifically, considering the peculiarities of this type of poem in its syntactic, semantic, and pragmatic aspects, we will analyse how the equivalences on these levels will be obtained in the process of intersign transmutation. Besides, since the media of artistic production are important, especially in the case of intersemiotic translation, we will observe how the medium can aid the achievement of equivalence. As a case study, we propose to analyse intersemiotic translations of the *haiku* “*Furukeya*” (composed by the Japanese poet Matsuo Bashō) into visual arts in three different types of medium, chosen from their semiotic peculiarities in relation to the process of image production: craft media, mechanical media, and electronic media.

Keywords: *haiku*, intersemiotic translation, media of artistic production, equivalence, visual arts.

SUMÁRIO

PROJETO DE PESQUISA	12
Justificativa	12
Hipóteses da pesquisa	15
Objetivo da Pesquisa	16
Quadro Teórico de Referência.....	16
Procedimentos Metodológicos.....	18
DISSERTAÇÃO	20
INTRODUÇÃO	20
Capítulo 1: SEMIÓTICA DA TRADUÇÃO	22
1.1. Tradução, semiose e signo	22
1.2. Tradução e linguagem.....	30
1.3. A questão do significado na tradução	38
1.4. O signo estético e a tradução poética: limites da traduzibilidade	49
Capítulo 2: EQUIVALÊNCIA TRADUTÓRIA	58
2.1. Equivalência imagética.....	58
2.2. Equivalência diagramática	62
2.3. Equivalência metafórica	70
2.4. O papel dos legi-signos na “invariância na equivalência”	78
Capítulo 3: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA	80
3.1. Fundamentos da tradução intersemiótica	80
3.2. A tradução intersemiótica e os meios.....	91
3.3. A arte da tradução intersemiótica.....	101
Capítulo 4: O HAIKAI E A ARTE JAPONESA	105
4.1. O <i>haikai</i> : estrutura e temática	105
4.2. O <i>haikai</i> e a inseparabilidade da estética, ética e religião	109
4.3. <i>Wabi-sabi</i> : a solidão como ideal estético	113
4.4. A arte japonesa e o ideal estético <i>wabi-sabi</i>	115
4.5. O ideal estético do <i>karumi</i>	118
4.6. A língua japonesa e o ideograma.....	121
Capítulo 5: O HAIKAI NAS ARTES VISUAIS	126
5. 1. O <i>haikai</i> “ <i>Furuikeya</i> ” de Matsuo Bashō	129
5.2. Tradução em meios artesanais	146

5.2.1. Tradução em pintura (<i>haiga</i>) de Kaji Aso	146
5.2.2. Tradução em pintura sobre papel artesanal de Bianca Shigufuzi	149
5.3. Tradução em meios mecânicos	152
5.3.1. Tradução em montagem fotográfica de Julio Plaza.....	152
5.3.2. Tradução em fotografia de C��zar Katsumi Hirashima	157
5.4. Tradução em meios eletrônicos	160
5.4.1. Tradução em videotexto de Julio Plaza	160
5.4.2. Tradução em computa��o gráfica de Augusto de Campos	165
Conclusão	169
Anexos	173
Pintura de Morikawa Kyoriku (sem data) e <i>haikai</i> de Matsuo Bash�� (sem data)	173
<i>Haikai</i> e pintura de Inoue Shir�� (sem data)	174
<i>Haikai</i> de Estela Bonini (1995) pintura de Van Gogh (1888).....	175
<i>Haikai</i> de Matsuo Bash�� (sem data) e ilustra��o de Masayuki Miyata (sem data)	177
<i>Haikai</i> e fotografia de Manuel Knopfholz (sem data)	179
<i>Haikai</i> de Kijy�� (sem data) e fotografia de Hakudo Inoue (sem data)	181
<i>Haikai</i> de Bash�� (sem data) e fotografia de Hakudo Inoue (sem data) ..	182
<i>Haikai</i> de Taid�� (sem data) e fotografia de C��zar Katsumi Hirashima (2005)	183
<i>Haikai</i> de Bash�� (sem data) e fotografia de C��zar Katsumi Hirashima (2005)	184
<i>Haikai</i> e computa��o gráfica de Aníbal Beça (sem data)	185
Videoarte Tarkovsky Travelling de Giuliano Tosin (2006).....	186
Bibliografia	187

LISTA DE FIGURAS

Ilustração 1: Sumi-e retratando uma enguia	37
Ilustração 2: Poema concreto “mostra a chuva caindo”	53
Ilustração 3: Tradução para o japonês do poema de Pignatari	56
Ilustração 4: Caracteres chineses 日 e 月 (respectivamente, “sol” e “lua”)	59
Ilustração 5: Poema “Bomba” de Augusto de Campos (1986) e sua transposição para o computação gráfica (1992)	61
Ilustração 6: Caracteres chineses 上 e 下 (respectivamente, “em cima” e “embaixo”)	62
Ilustração 7: Poema concreto de Pierre Garnier e Seiichi Niikuni (1966).....	64
Ilustração 8: Pictogramas originais de 川 (kawa: rio) e 州 (shū: banco de areia) .	65
Ilustração 9: Recriação do poema de Garnier e Niikuni para o português feita por César K. Hirashima (2006).....	66
Ilustração 10: Construção metafórica do ideograma 明	71
Ilustração 11: <i>Haiga</i> de Hattori Kan'unshi e <i>haikai</i> de Taidō	76
Ilustração 12: Tradução intersemiótica do <i>haikai</i> “Lua de outono” por Julio Plaza (1984).....	83
Ilustração 13: “Cumfiguris” de Julio Plaza	85
Ilustração 14: “Rosa para Gertrude” de Augusto de Campos	86
Ilustração 15: Poema “Femme” de Décio Pignatari (1987) e sua tradução em videopoesia (1994).....	88
Ilustração 16: Palavra “ARTE” em linguagem binária, Waldemar Cordeiro (1986)	90
Ilustração 17: “Variatio 10” em linguagem visual, Emmanuel Cayla (1986)	90
Ilustração 18: Evolução do pictograma para ideograma “água”	133
Ilustração 19: Princípio da causalidade no budismo	137
Ilustração 20: Tradução do poema “ <i>Furukeya</i> ” por Pignatari	139
Ilustração 21: Análise do <i>haikai</i> “ <i>Furukeya</i> ” por Haroldo de Campos.....	143
Ilustração 22: Tradução em pintura (<i>haiga</i>) de Kaji Aso (sem data).....	146
Ilustração 23: Tradução em pintura sobre papel artesanal de Shiguefuzi (2005)	149
Ilustração 24: Tradução em montagem fotográfica de Plaza (1984).....	152
Ilustração 25: Versão em linguagem visual (1982) e versão em montagem fotográfica (1984).....	153

Ilustração 26: Tradução em fotografia de C��zar Katsumi Hirashima (2005)	157
Ilustr��o 27: Trad��o em videotexto de Plaza (1982)	160
Ilustr��o 28: Trad��o em computa��o gráfica de Augusto de Campos (sem data)	165

PROJETO DE PESQUISA

Justificativa

Do estudo da equivalência na tradução intersemiótica:

Discussões teóricas a respeito do fenômeno da tradução não são algo recente. Desde Cícero, Horácio e São Jerônimo, há uma grande quantidade de escritos sobre a tradução com abordagens diversas, como as de cunho religioso, filosófico, literário, metodológico, científico, etc. Nesse contexto teórico, não foram poucos os teóricos que buscaram esclarecer ou ao menos levantar os problemas que a questão da tradução traz geneticamente consigo, desde argumentos que defendem a necessidade e presença indispensável da tradução em nossas vidas até teorias que negam por completo a possibilidade tradutória. Dentro desse panorama, a discussão a respeito da equivalência na tradução tem sido abordada por vários teóricos da tradução, como Nida (1964), Catford (1969) e Newmark (1988). Contudo, o grande problema dessas teorias é a especificidade de seus modelos voltados à análise dos fenômenos verbais, sendo de pouca aplicabilidade aos fenômenos que envolvem o trânsito entre o verbal e o não-verbal, ou mesmo entre os sistemas não-verbais. Assim, antes de tudo, faz-se necessário um conceito amplo de linguagem que possibilite a compreensão e a análise dos fatos intersemióticos sem tomar como base o modelo verbal. Nesse sentido, são de grande importância os estudos da tradução intersemiótica que, embora tenham uma história mais recente dentro do panorama dos estudos tradutológicos, contribuem para a descentralização das teorias na linguagem verbal e para a ampliação do conceito de tradução. O primeiro teórico que identificou e definiu esse tipo de tradução talvez tenha sido o lingüista e semioticista Roman Jakobson. Até então, a grande maioria dos teóricos tratou a tradução apenas como um fenômeno limitado tão-somente aos signos verbais. Além disso, se a Roman Jakobson cabe o mérito da distinção e definição da tradução intersemiótica como fenômeno, a Julio Plaza cabe o mérito da fundamentação, do aprofundamento e do desenvolvimento de uma teoria sobre esse fenômeno aplicado ao campo das artes visuais. Na obra *Tradução Intersemiótica*¹, Julio Plaza enfoca

¹ São Paulo: Perspectiva. 1ª edição em 1987, 1ª reimpressão em 2001.

esse tipo de tradução como “forma de arte” e “prática artística” (Plaza, 2001, p. xii). Esse estudo surgiu a partir da necessidade de uma teoria que fomentasse a reflexão acerca das práticas artísticas que envolvem o trabalho com linguagens e meios diversos, tão recorrente em nossa contemporaneidade, e também da própria prática artística de longa data de Julio Plaza como artista multimídia. Assim, os estudos de Plaza, em grande parte, fundamentados na semiótica de Peirce e na teoria da Poesia Concreta, serão de grande importância para a presente pesquisa na análise dos processos de transmutação intersignica de forma não logocêntrica.

Visando a aprofundar o estudo da equivalência tradutória, propomos uma análise mais minuciosa da questão da equivalência tradutória, a partir do ponto de vista da iconicidade, valendo-nos dos conceitos de hipoícone. Teremos assim respectivamente: (1) equivalência imagética (2) equivalência diagramática e (3) equivalência metafórica. Essa abordagem da equivalência nesses três níveis, por oferecer instrumentação teórica para a análise tanto dos processos tradutórios verbais quanto dos intersemióticos, contribui para um tratamento igualitário e inclusivo de todos os fenômenos tradutórios interlinguagens (tradução intralingual, interlingual e intersemiótica).

Do estudo dos meios:

Além disso, para uma pesquisa abrangente, faz-se importante o estudo dos meios. Julio Plaza (1985) argumenta que os meios “emprestam” à tradução “as qualidades necessárias aos caracteres dos signos”, definindo a aparência da mesma. O estudo sobre a tradução intersemiótica não pode ignorar a questão dos meios já que “neles estão embutidos tanto a história como seus procedimentos” (Plaza, 2001, p. 10). Partindo desse princípio, consideramos a possibilidade de o meio, com suas peculiaridades, recursos e procedimentos, contribuir na obtenção da equivalência tradutória. Para analisar essa potencialidade do meio, a pesquisa propõe o estudo da tradução em três tipos distintos de acordo com o paradigma de modo de produção de imagens no qual cada um deles se insere: meios artesanais, mecânicos e eletrônicos.

Da escolha do haikai “Furukeya” como estudo de caso:

A escolha do *haikai* “*Furukeya*” neste estudo justifica-se pelo fato de já existirem traduções intersemióticas desse poema realizadas por artistas como Julio Plaza, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, além do meu profundo apreço por essa forma poética e pela cultura japonesa. Além disso, o próprio *haikai* já possui uma natureza intersemiótica, devido à língua japonesa, à escrita ideogramática, à arte da caligrafia japonesa e, também, devido ao fato de muitas vezes estar acompanhado de uma pintura. Nessa arte, não se podem separar as “Três Perfeições”: Pintura, Poesia e Caligrafia (Plaza, 2001, p. 152). Assim, uma simples tradução interlingual não daria conta da riqueza de signos de naturezas diversas que encontramos no *haikai* original. Em relação a isso, Paulo Leminski afirma que “nenhum tipo de poema é mais traído na tradução do que um *haikai* japonês” (Leminski, 1983, p. 31). Dentro dessa lógica, uma tradução intersemiótica do *haikai* proporcionaria equivalências que não seriam possíveis em uma mera tradução interlingual. Devido ao grande escopo que a questão da tradução intersemiótica abrange, decidiu-se delimitar a pesquisa desse fenômeno exclusivamente dentro das artes visuais, elegendo como objeto de estudo recriações de *haikai*², e, para que possamos analisar melhor a contribuição do meio na tradução, propomos analisar traduções de um mesmo *haikai*, no caso “*Furukeya*”, nos três tipos de meio. Contudo, vale lembrar que a tradução intersemiótica não se restringe somente às artes plásticas ou às manifestações artísticas visuais, nem tampouco ao *haikai*. Mas considerando ainda o *haikai* dentro dessa perspectiva, estudos futuros podem ser realizados sobre esse tipo de poema no teatro, ou mesmo no cinema. Donald Keene, grande especialista em literatura japonesa, destaca o paralelismo existente entre o *haikai* e o teatro *Nô*. Da mesma forma, Haroldo de Campos compara analogicamente o cinema e o *haikai*: “a montagem cinematográfica pode ser descrita em termos de ideograma, e, conseqüentemente, de *haikai*” (Campos, 1977b, p. 58). Assim, o *haikai* traz em si uma potencialidade muito grande de transposição de meios e de transcrição de formas.

² Lembramos que o *haikai* é um poema japonês e, em princípio, esse objeto de estudo pertenceria ao universo da literatura. Nesta presente pesquisa, contudo, analisaremos as recriações desse poema para o universo das artes visuais em meios diversos diversos.

Da interdisciplinaridade da pesquisa:

A questão da tradução, por natureza, implica um estudo interdisciplinar uma vez que ela promove o diálogo entre as diferentes disciplinas, linguagens e culturas. Assim, o estudo da tradução permite verificar, sobretudo, a afinidade que existe nas diversas áreas do conhecer e nas mais variadas práticas artísticas. Seja qual for a área e o objeto a ser abordado, acredita-se que o presente estudo poderá servir de base para pesquisas futuras sobre a tradução e a tradução intersemiótica e fornecer parâmetros que possibilitem verificar as características essenciais desse objeto de estudo também nessas áreas, tais como a questão da equivalência tradutória sob o ponto de vista da iconicidade e a participação do meio nesse processo.

Dessa forma, este estudo pretende ser o germe para subsidiar discussões e trabalhos sobre a tradução intersemiótica a serem desenvolvidos por estudiosos de diferentes especialidades futuramente, visto que é “quase impossível que um especialista, cuja prática se processa só em uma área semiótica, possa dar conta da importância que o problema da tradução interlinguagens exerce no campo das artes e comunicações contemporâneas”. Um estudo realmente abrangente da tradução intersemiótica só será possível com o “curso (ou o trabalho conjunto) de especialistas nas diversas linguagens” (Plaza, 2001, p. xxii).

Hipóteses da pesquisa

Partindo do pressuposto de que toda tradução estabelece uma relação de equivalência ou iconicidade com seu original em algum aspecto, acreditamos que:

- A equivalência pode se estabelecer de forma diferente (equivalência imagética, diagramática e/ou metafórica), cuja predominância pode variar de acordo com a intenção do tradutor;
- Em uma tradução intersemiótica, o meio pode favorecer a concretização do insight tradutor na busca pela equivalência.

Objetivo da Pesquisa

O objetivo central desta pesquisa é analisar o processo de recriação do *haikai* “*Furuikeya*” para o universo das artes visuais. Buscaremos apresentar como se estabelecem as equivalências tradutórias com base no conceito de hipoícone. Ademais, buscaremos analisar como o meio pode favorecer a obtenção da equivalência tradutória através de suas características peculiares e de seus procedimentos. Para tanto, propomos alcançar os seguintes objetivos secundários:

- 1) Desenvolver inicialmente um estudo teórico sobre a semiótica da tradução que permita delinear os conceitos-chave da tradução como o de linguagem e significado, bem como apresentar as especificidades do signo estético;
- 2) Desenvolver um estudo teórico que enfoque a equivalência tradutória, apresentando os estudos já existentes sobre a questão bem como a relevância do conceito de hipoícone que nos permitirá reconhecer diferentes tipos de equivalência: imagética, diagramática e metafórica;
- 3) Apresentar um estudo teórico sobre a tradução intersemiótica e os meios dentro do contexto artístico, em especial, o das artes visuais;
- 4) Desenvolver um estudo teórico sobre o *haikai*, apresentando suas características, temática e ideais estéticos, que fomentará teoricamente a análise dos estudos de caso;
- 5) Realizar estudos de caso de traduções intersemióticas de *haikai* em meios diversos (artesanais, mecânicos e eletrônicos), em que serão analisadas, sobretudo, as questões de equivalência e da potencialidade dos meios;
- 6) Desenvolver experimentalmente traduções intersemióticas do *haikai* “*Furuikeya*”, buscando utilizar ao máximo os recursos do meio na concretização do insight tradutor.

Quadro Teórico de Referência

O primeiro teórico a utilizar o termo ‘tradução intersemiótica’ foi Roman Jakobson (2003a, p. 64-72), que definiu e discriminou três tipos de tradução: (1) a intralingual, que ocorre dentro de uma mesma língua (por exemplo, paráfrases); (2) a

interlingual, que envolve duas línguas naturais diferentes (por exemplo, tradução do inglês para o português); e (3) a intersemiótica, que consiste em transposições de um sistema sógnico para outro (por exemplo, da literatura para a pintura, etc).

Dessa forma, uma vez que a tradução intersemiótica consiste em um processo de transmutação intersógnica, será relevante para a presente pesquisa a teoria dos signos desenvolvida pelo semiótico Charles Sanders Peirce. A teoria de Peirce iluminará a tradução a partir de uma análise detalhada de todo o seu processo, colocando à tona tudo que está implícito nessa ação sógnica. No confronto com outras teorias, sobretudo aquelas baseadas no modelo verbal, discutiremos a relevância da semiótica peirceana também no estudo do significado e da linguagem. Para a discussão sobre a linguagem, será de grande importância a obra *Matrizes da linguagem e pensamento* de Lucia Santaella (2001), que apresenta uma posição não-logocêntrica e permite uma análise condizente ao universo multifacetado dos fenômenos de linguagem.

Quanto à questão da equivalência tradutória, Jakobson (2003a) em seu ensaio *Aspectos lingüísticos da tradução* define a tradução como um processo que implica “equivalência na diferença” (Jakobson, 2003a, p. 65). Ou seja, segundo ele, “a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes” (Jakobson, 2003a, p. 65). Assim, consideramos pertinente o conceito de equivalência na tradução, uma vez que a equivalência parece constituir um dos aspectos essenciais em toda e qualquer tradução. Torna-se importante, pois, definir mais detalhadamente como a equivalência se faz presente nessa relação. Dessa forma, propomos analisar a equivalência considerando-a, sobretudo, sob o ponto de vista de iconicidade. A análise semiótica da equivalência tradutória, assim, basear-se-á nos conceitos de hipoicone segundo a semiótica peirceana: imagem, diagrama e metáfora.

Em relação aos meios, propomos uma classificação segundo suas características, procedimentos e historicidade. Assim, analisaremos traduções do *haikai* em meios (1) artesanais, (2) mecânicos e (3) eletrônicos. Essa classificação tem como base os estudos realizados por Julio Plaza e Monica Tavares (1998) em *Processos criativos com os meios eletrônicos* e também por Santaella e Nöth (2005) em *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. Tanto a classificação proposta por Plaza quanto aquela proposta por Santaella e Nöth tem como fundamento os aspectos de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade da fenomenologia peirceana.

Ademais, para fomentar o estudo sobre a tradução no contexto artístico será utilizada a teoria sobre “informação estética” e “informação semântica” defendida por Abraham Moles (1978). Dessa teoria, depreende-se que o signo estético é intraduzível por natureza em decorrência da “fragilidade da informação estética”, defendida por Max Bense via Haroldo de Campos (1967, p. 22).

Tendo em vista a impossibilidade de tradução da informação estética, a tradução poética será concebida na pesquisa como uma “recriação” do signo primário possibilitada por uma relação de “isomorfia” entre as obras (Campos, 1967, p. 24)³.

Lembramos que todas as teorias ora apresentadas serão devidamente aprofundadas ao longo da dissertação.

Procedimentos Metodológicos

Para alcançar os objetivos propostos, propõe-se conduzir o estudo através de pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, pesquisa experimental e estudo de caso. Para realizar os estudos teóricos descritos nos objetivos secundários⁴ (1), (2), (3) e (4) será utilizada a pesquisa bibliográfica sobre tradução, tradução intersemiótica e *haikai* em publicações diversas.

O projeto prevê também estudos de caso de traduções intersemióticas do *haikai* “*Furukeya*” nos meios propostos, conforme apresentamos no objetivo secundário (5). Para tanto, será realizada uma pesquisa bibliográfica associada a uma pesquisa documental visando à escolha de traduções intersemióticas desse *haikai*, reunindo preferencialmente os já existentes naqueles meios. A seleção das traduções intersemióticas que serão analisadas obedecerá a três critérios. Buscaremos:

(1) selecionar, dentro de cada tipo de meio (artesanal, mecânico e eletrônico), ao menos dois exemplos em meios diferentes na medida do possível (disponibilidade de casos);

³ Assim, no contexto artístico, embora possamos utilizar, ao longo da dissertação, o termo tradução, estaremos nos referindo ao ato de “recriação”, segundo essa teoria.

⁴ Ver página 16.

(2) incluir exemplos de traduções que buscam extrojetar as potencialidades e recursos do meio na concretização do insight tradutor;

(3) trazer, na medida do possível (disponibilidade), tipos diferentes de traduções conforme a classificação de Plaza (2001) - tradução icônica, indicial e simbólica - para que possamos verificar como se dá a equivalência segundo os tipos de iconicidade (equivalência icônica, diagramática e metafórica).

Além disso, como descrevemos no objetivo secundário (6), o estudo prevê uma pesquisa experimental, ou seja, o desenvolvimento prático de traduções intersemióticas em que será explorada a potencialidade do meio para a tradução. Essas traduções serão também analisadas como estudo de caso.

DISSERTAÇÃO

INTRODUÇÃO

Traduzir *haikai* talvez seja de fato um trabalho sobre-humano, uma tarefa “hercúlea” ou “hermética”, reservada a heróis e semi-deuses, como define Paulo Leminski (1983, p. 40). Não bastassem as dificuldades próprias de qualquer tradução de cunho poético, existem ainda as especificidades dessa pequena forma poética japonesa somadas à fluidez dessa língua oriental e a um ideal estético do silêncio e da solidão que fazem desse poema um espetáculo único e irrepetível.

O caráter intersemiótico intrínseco do *haikai* lhe confere uma particularidade que nos permite enquadrá-lo melhor num meio caminho entre o universo das letras e o das artes visuais. Assim, uma mera tradução verbal parece não ser suficiente para abarcar toda a riqueza inalienável de signos que o *haikai* traz geneticamente consigo. Talvez não por acaso muitos artistas tenham buscado recriar alguns desses poemas em forma de pinturas, fotografias ou outras manifestações de arte visual.

O objetivo desse trabalho é analisar como ocorre o processo de recriação do *haikai* no universo das artes visuais. Com base na teoria da Tradução Intersemiótica de Julio Plaza e sustentados pela semiótica peirceana, buscaremos analisar como se dá o estabelecimento da equivalência tradutória e como o meio pode contribuir para a obtenção dessa equivalência. Mais especificamente, acreditamos que a equivalência tradutória, sob o ponto de vista da iconicidade, pode se estabelecer de forma diferente nas traduções, podendo variar conforme a dominância, de acordo com a intenção do tradutor. Teríamos assim: (1) equivalência imagética, (2) equivalência diagramática e (3) equivalência metafórica. Acreditamos também que o meio pode favorecer a concretização do *insight* tradutor na busca pela equivalência.

Para tanto, traremos à tona todo o arcabouço teórico que dará sustentação à nossa pesquisa e buscaremos apresentar também como ocorre na prática esse processo de recriação. Elegemos, para tanto, traduções intersemióticas do mais conhecido e traduzido *haikai* de todos os tempos: “*Furukeya*”, composto pelo poeta japonês Matsuo Bashō no século XVII. A escolha desse *haikai* se deu principalmente pela grande quantidade de obras artísticas de natureza visual em meios diversos que buscam estabelecer, de alguma forma, um elo de equivalência com esse poema.

Dessa forma, a dissertação se apresenta dividida em 5 capítulos temáticos. Do capítulo 1 ao 4, reunimos as teorias que dão sustentação ao trabalho, e no capítulo 5, propomos a análise de estudos de caso.

No capítulo 1, “Semiótica da Tradução”, buscamos apresentar os principais conceitos acerca da tradução implícitos nesse processo sógnico, como a questão da linguagem, do significado e dos limites da traduzibilidade. Ao analisar a tradução sob o ponto de vista da semiótica, distinguimos dois conceitos de tradução: a tradução como o próprio processo de semiose, no qual um signo “se traduz” em outro; e a tradução interlinguagens, que implica a relação entre sistemas sógnicos que, conseqüentemente, requer a participação de legi-signos.

No capítulo 2, “Equivalência Tradutória”, procuramos aprofundar a questão da equivalência na tradução, em princípio levantada por Roman Jakobson, sob o ponto de vista da iconicidade peirceana. Assim, com base no conceito dos hipoícones, concebemos três tipos distintos de equivalência: (1) equivalência imagética, (2) equivalência diagramática e (3) equivalência metafórica.

No capítulo 3, “Tradução Intersemiótica”, reunimos os principais fundamentos desse tipo de tradução, com base nos estudos de Julio Plaza, e procuramos ressaltar a importância dos legi-signos nesse processo tradutório. Ademais, em relação ao meio, apresentamos de forma sucinta as principais teorias sobre a tipologia dos meios, a questão da historicidade e a semiótica da produção de imagem. Buscamos, também, analisar a Tradução Intersemiótica no contexto artístico como atividade recriadora que exige do tradutor a dupla capacidade de crítica e deleite.

No capítulo 4, “O *Haikai* e a Arte Japonesa”, analisamos o *haikai* sob o ponto de vista de sua estrutura (sintaxe), temática (semântica) e a seus ideais estéticos em consonância, sobretudo, com a cultura japonesa e religião budista (pragmática).

Por fim, no capítulo 5, apresentamos dados biográficos do poeta Matsuo Bashō, uma análise do *haikai* “*Furukeya*” e algumas traduções interlinguais e, finalmente, estudos de caso de traduções intersemióticas desse poema para o universo das artes visuais nos meios artesanais, mecânicos e eletrônicos.

Capítulo 1: SEMIÓTICA DA TRADUÇÃO

1.1. Tradução, semiose e signo

Antes de discutir qualquer questão teórica referente à tradução, faz-se necessário definir o próprio conceito de tradução. Etimologicamente, a palavra traduzir originou-se da palavra latina *traducere* que, significa “conduzir ou fazer passar de um lado para o outro” (Campos, 1987, p. 7), ou mais especificamente, “levar alguém pela mão para o outro lado, para outro lugar” (Rónai, 1981, p. 20). Assim, a tradução é compreendida metaforicamente como um ato de conduzir, de guiar um indivíduo a um meio diferente do seu. Da mesma forma, os sinônimos da palavra tradução, como “transladação”, “transdução”, possuem em comum o prefixo “trans” que, assim como em “transferir”, “transitar” ou “transportar”, nos incita a idéia de passagem ou de movimento de um lugar para o outro. Primeiramente, vale ressaltar que, na língua portuguesa, a palavra tradução refere-se tanto a um *processo* quanto ao *produto* desse processo, ou seja, tradução diz respeito tanto ao “processo tradutório” quanto ao “material traduzido”.

De forma geral, quando nos referimos à tradução, a primeira coisa que vem a nossa mente é o processo de (ou o produto da) decodificação e recodificação de uma mensagem de uma língua a outra. Assim, segundo o teórico J. C. Catford (1969, p. 20), a tradução seria a “substituição do material textual de uma língua pelo material textual equivalente em outra língua”. O tradutor, nesse sentido, seria o intermediário, conhecedor de ambas as línguas, cuja função seria a de decodificar esse “material textual” em uma língua e recodificá-lo em outra.

Embora essa definição de tradução seja a mais difundida e aceita⁵, podemos entender a tradução como um fenômeno ainda mais abrangente que não se limita apenas a um par de idiomas. Na realidade, nós não nos damos conta dos inúmeros casos em que a tradução se faz presente no nosso cotidiano. Quando olhamos, por exemplo, o sinal vermelho no trânsito, o nosso cérebro automaticamente “traduz” esse símbolo na mensagem “pare!”. Similarmente, quando nós, falantes da língua

⁵ Mesmo Jakobson considera esse tipo de tradução como “tradução propriamente dita” (Jakobson, 2003a, p. 65).

portuguesa, olhamos as letras “c-a-s-a”, a nossa mente instantaneamente “traduz” esse conjunto de letras dispostas nessa ordem em “residência, habitação, lar”. Da mesma forma, quando ouvimos trovões, o nosso cérebro “traduz” esse som na mensagem “chuva”. Percebe-se que nossa mente não “traduz” apenas o que vemos: ela tem a capacidade de traduzir tudo que percebemos ao nosso redor através de nossos sentidos. Além disso, essa capacidade de tradução não é exclusivamente humana. Através do olfato, por exemplo, um animal consegue “traduzir” um cheiro e identificar a sua presa, o computador capta um sinal e o “traduz” como um comando.

Ou seja, se considerarmos os exemplos acima, a tradução (como produto) seria algo gerado na mente de um intérprete, diferente daquela entidade ou coisa que está sendo sentida, captada (ou mesmo pensada). Esse algo gerado em nossa mente *está no lugar* dessa outra entidade. Se pensarmos dessa forma, a idéia de tradução (como produto) coincide com a idéia de signo, e a tradução (como processo) refere-se a todo e qualquer processo de geração de signos na mente de um intérprete ou, utilizando um termo mais específico, a todo processo de semiose. Segundo Charles Sanders Peirce (apud Nöth, 2003, p. 29), semiose é “a ação do signo”, ou seja, “o processo no qual o signo tem um efeito cognitivo sobre o intérprete”. Desse modo, a tradução pode ser compreendida, *em sentido amplo*, como signo ou mesmo como semiose. Ou seja, *de forma geral*, toda tradução (como produto) pode ser compreendida como signo e toda tradução (como processo) pode ser compreendida como semiose. Assim, para compreendermos melhor o fenômeno da tradução, faz-se necessário entender o conceito de signo. Primeiramente, convém esclarecer que o signo não diz respeito a uma classe estática de objetos, mas sim a uma posição lógica de uma determinada entidade ontológica dentro de um processo de semiose. Em relação a isso, Lucia Santaella (2000, p. 90) observa o seguinte:

Qualquer coisa de qualquer espécie, imaginada, sonhada, sentida, experimentada, pensada, desejada... pode ser um signo, desde que essa “coisa” seja interpretada em função de um fundamento que lhe é próprio, como estando no lugar de qualquer outra coisa.

Ou seja, quando algo se torna signo, a mente do intérprete não o avaliará como a própria entidade ontológica, mas sim como algo diferente do que ele é. Peirce (apud Santaella, 2000, p. 65) define signo da seguinte forma:

Um signo ou representamen, é tudo aquilo que, sob um certo aspecto ou medida, está para alguém em lugar de algo. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Chamo este signo que ele cria o interpretante do primeiro signo. O signo está no lugar de algo, seu objeto. Está no lugar desse objeto, porém, não em todos os seus aspectos, mas apenas com referência a uma espécie de idéia.

Portanto, o signo é algo que representa outro algo na mente de algum intérprete. Ou seja, trata-se de uma relação entre três elementos: (1) o *representamen*, que é o elemento material que atua como signo⁶; (2) o *objeto*, ou seja, o elemento ao qual o signo se refere; e (3) o *interpretante*, que é um signo equivalente ou mais desenvolvido criado na mente do intérprete nesse processo de interpretação ou semiose.

Segundo Peirce (apud Santaella, 2000, p. 66-7), o representamen é o nome dado ao “objeto perceptível” que atua como signo para o receptor, ou melhor, “o veículo que traz para a mente algo de fora”. Trata-se de uma entidade material que representa um segundo elemento. Esse segundo correlato do signo é o *objeto*. Por definição, objeto é aquilo ao qual o signo se refere. Na concepção de Peirce, existem dois tipos de objeto: o *Objeto Imediato* e o *Objeto Dinâmico*. O Objeto Dinâmico é o “referente extralingüístico”, ou seja, a entidade ontológica, externa ao signo, à qual o signo faz referência. O Objeto Imediato é o referente sob a forma de uma representação mental dentro do signo. Segundo Peirce (apud Santaella, 2000, p. 39):

Resta observar que normalmente há dois tipos de Objetos (...). Isto é, temos de distinguir o Objeto Imediato, que é o Objeto tal como o próprio Signo o representa, e cujo Ser depende assim de sua representação no Signo, e o Objeto Dinâmico, que é a Realidade que, de alguma forma, realiza a atribuição do Signo à sua Representação.

Devemos distinguir entre o Objeto Imediato, isto é, o Objeto como representado no signo – e o Real (não, porque talvez o Objeto seja também fictício, eu devo escolher um termo diferente, portanto), digamos o Objeto Dinâmico, que, pela própria natureza das coisas, o signo não consegue expressar, podendo apenas indicar, cabendo ao intérprete descobri-lo por experiência colateral.

Nota-se pelo trecho acima que o referente extralingüístico pode não existir materialmente. Portanto, segundo Peirce, o termo “real” não é adequado para

⁶ O termo “signo” era utilizado por Peirce tanto para designar um elemento da sua tríade (o representamen), quanto para designar o signo na sua totalidade (a correlação entre os três elementos).

designar o Objeto Dinâmico. Contudo, o signo sempre acarreta o referente em forma de representação mental, que, na terminologia de Peirce, trata-se do Objeto Imediato. Esse Objeto Imediato é, por sua vez, uma representação mental do Objeto Dinâmico. É o objeto tal como o signo o apresenta. É o referente na forma imediatamente disponível dentro do signo. Para Peirce (apud Santaella, 2000, p. 40), o Objeto Imediato é também um signo: “o objeto imediato que qualquer signo busca representar é, ele próprio, um signo”.

Para Peirce, o signo pode apenas indicar e não comprovar a existência ontológica do referente. Por isso, apesar de sempre existir o Objeto Imediato no processo de semiose, o mesmo não ocorre com o Objeto Dinâmico cuja existência só pode ser verificada através de uma “experiência colateral”, ou seja, a partir de uma cognição fora do processo de semiose em questão. Peirce (apud Santaella, 2000, p. 39) ilustra da seguinte maneira:

É inútil tentar discutir a genuinidade e posse de uma personalidade por trás do caráter histriônico de Theodore Roosevelt com uma pessoa que tenha recentemente desembarcado de Marte e que nunca tenha antes ouvido falar de Theodore.

Passemos agora ao terceiro elemento da tríade de Peirce: o interpretante. Apesar de o termo na língua portuguesa sugerir a idéia de um “ser que interpreta” (ou seja, do “intérprete”), o termo interpretante diz respeito ao “efeito do signo” na mente do intérprete. No que diz respeito à tradução, conforme veremos posteriormente com maior detalhe⁷, podemos compreender o interpretante como sendo o significado do signo. Mesmo Peirce chegou a utilizar o termo *significance* como sinônimo de interpretante. Além disso, em uma de suas classificações dos interpretantes, Peirce chegou a defini-los como sendo os “efeitos significados do signo” (apud Santaella, 2000, p. 82). Assim, o estudo do interpretante do signo é de extrema importância para os estudos tradutológicos. Na sua teoria, Peirce (apud Nöth, 2003, p. 72) define o interpretante da seguinte forma:

Um signo dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Chamo o signo assim criado o interpretante do primeiro signo.

⁷ Ver páginas 38-49.

Ou seja, o interpretante é o produto do signo na mente de um intérprete. Trata-se de um signo equivalente ou ainda mais desenvolvido que foi gerado nessa mente a partir de um primeiro signo. Em uma de suas classificações, Peirce identificou três tipos de interpretante: o *imediato*, o *dinâmico* e o *final*.

Para Peirce (apud Santaella, 2000, p. 71), o interpretante imediato “é tudo que o signo imediatamente expressa”, ou seja, “a interpretabilidade peculiar (do signo), antes que ele alcance qualquer intérprete”. Assim, o interpretante imediato “é uma abstração consistindo numa possibilidade”. Esse interpretante seria ainda o germe de um significado, ou como define Lucia Santaella (2000, p. 72), “uma possibilidade de sentido ainda não-atualizada, mas que está contida no próprio signo”, sendo portanto “o poder do signo para produzir um determinado efeito na mente interpretadora”. Assim, o interpretante imediato seria, por exemplo, um dos “sentidos possíveis” (Nöth, 2003, p. 121) de uma obra de arte.

O interpretante dinâmico, por sua vez, é o “efeito direto realmente produzido por um Signo sobre um intérprete”, ou melhor, “aquilo que é experienciado em cada ato de interpretação e em cada um é diferente daquele de qualquer outro”, consistindo em “um evento real, singular” (Peirce apud Santaella, 2000, p. 73). Trata-se, portanto, do significado individual e circunstancial do signo. Assim, uma obra de arte, por exemplo, pode perfeitamente ter um significado particular para certa pessoa e um outro significado para outra. Além disso, mesmo considerando uma mesma pessoa, cada experiência é diferente da outra. Convém ressaltar que, diferentemente de Peirce, Saussure postula que o significado de um signo é sempre coletivo.

O terceiro tipo de interpretante é o final. Segundo Peirce (apud Santaella, 2000, p. 73-4), o interpretante final é o “efeito que seria produzido na mente pelo Signo, depois de desenvolvimento suficiente do pensamento”, ou seja, o efeito que o signo produziria em uma mente se “ele extrojetasse seu efeito pleno”. Em outras palavras, “é o resultado interpretativo ao qual todo intérprete está destinado a chegar se o Signo for suficientemente considerado”, sendo ele de “natureza habitual e formal”. É preciso, contudo, ressaltar que o termo ‘final’ não se refere a algo ‘definitivo’ ou ‘estático’. O interpretante final é um limite ideal (abstrato) para o qual os interpretantes dinâmicos (concretos) tendem a caminhar. Nesse sentido, conforme observa o semioticista Winfried Nöth (2003, p. 121), uma obra literária

seria um “signo sem interpretante final”, pois ela sempre está “aberta a interpretações imprevistas, até mesmo por parte de seu autor”.

Outro aspecto relevante do interpretante peirceano é o seu caráter necessariamente mental, imaterial. Com efeito, o interpretante é o constituinte básico de nosso pensamento.

Além disso, de acordo com a teoria de Peirce, o signo produz na mente do intérprete um interpretante, que, por sua vez, se torna o representamen de um novo signo. Desse modo, o processo de semiose acaba se tornando “uma série de interpretantes sucessivos”, *ad infinitum* (Peirce apud Nöth, 2003, p. 72). Assim, um pensamento implica o diálogo com outro pensamento, dando origem, então, a um processo infinito de semiose que, segundo Peirce, pode ser apenas “interrompido, mas nunca realmente finalizado”. Além disso, no que diz respeito à tradução, Dinda Gorlée (1994, p. 69) afirma que “o interpretante como um signo interpretativo de outro signo implica que a interpretação é um processo generativo de significação”⁸.

Assim, se considerarmos a tradução não como um processo único de semiose, mas como um jogo de signos que “se traduzem” em outros signos, podemos descrever esse fenômeno como sendo uma série sucessiva de interpretantes. O autor possui um interpretante em sua mente e o codifica em um texto na língua A. Consideremos, então, que esse texto na língua A deva ser traduzido para uma língua B. Assim, quando o tradutor decodifica esse texto na língua A, produz-se em sua mente um interpretante equivalente ao do autor, ou mais desenvolvido. Em seguida, o tradutor recodifica esse interpretante em um texto na língua B, que, por sua vez, será apreciado por um leitor em cuja mente será produzido um interpretante equivalente ou mais desenvolvido⁹ que o do tradutor e, conseqüentemente, que o do autor.

A teoria semiótica de Peirce também nos permite compreender melhor a questão da fidelidade na tradução. Conforme vimos anteriormente, sendo a tradução (como produto), em seu sentido amplo, apenas um signo, ela jamais poderá ser totalmente “fiel” ao seu “original”, uma vez que o signo só é capaz de representar seu “original” parcialmente. A respeito disso, é relevante a observação de Maria

⁸ Tradução do inglês por Cézar K. Hirashima.

⁹ A respeito de signo “mais desenvolvido”, ver discussão sobre “amplitude lógica” e “profundidade lógica” (p. 72-75).

Tymoczko de que a tradução, por definição, é metonímica. Ou seja, trata-se de “uma forma de representação em que partes ou aspectos do texto fonte vêm a representar o todo” (Tymoczko, 1999, p. 55). Assim, embora o receptor deseje que a tradução seja o próprio “original” em sua plenitude, ela será somente a representação de partes do seu “original”¹⁰ que o leitor compreenderá metonimicamente como o todo. Sendo assim, a tradução estaria geneticamente condenada à “infidelidade”. Não cabe, portanto, julgá-la por esse parâmetro. Essa abordagem semiótica da tradução liberta-a de sua obrigação de “fidelidade”, já que esclarece que o “original” e a “tradução” encontram-se eternamente separados pela distância semiótica entre o “objeto” e o “signo” e, portanto, não devem ser confundidos. Além disso, sob o ponto de vista da Semiótica, embora a tradução (signo) seja determinada pelo seu “original” (objeto), este se encontra irreversivelmente preso a um passado inalcançável. No processo de semiose, estamos sempre no meio do caminho (signo: presente) entre o objeto (passado) e o interpretante (futuro), ou seja, o signo que será gerado na mente do intérprete. A semiose é um processo orientado para o futuro. Não há como seguir pelo sentido inverso: no momento em que pensamos no “original” (objeto, passado), estamos transformando-o em um signo e, portanto, em uma tradução (signo, presente). Assim, dentro dessa lógica, a tradução é o estado presente do “original” e a única forma de acesso a ele.

Além da teoria do signo de Peirce, convém também analisar a teoria proposta por Saussure, uma vez que seus estudos dão sustentação a um grande número de estudos da tradução. Ferdinand de Saussure elaborou um modelo sógnico voltado exclusivamente para o signo lingüístico, ou seja, o signo verbal, embora tenha sugerido uma “semiologia” que tomasse como base as suas teorias lingüísticas de modo que pudesse abranger também o estudo dos signos não-verbais. Os aspectos fundamentais de sua teoria sógnica são a bilateralidade da estrutura do signo, a concepção mentalista e o princípio da arbitrariedade do signo (embora esses aspectos estejam ligados com a sua rejeição à inclusão do referente no modelo sógnico).

¹⁰ Trata-se de conceber a tradução como um signo gerado a partir de um interpretante, ou mesmo como o próprio interpretante, que é também um signo. Assim, embora a tradução represente o objeto parcialmente, isso não significa que o signo será menor. No processo de semiose, ele inevitavelmente tende a “crescer” ou “desenvolver-se”, uma vez que o intérprete “completa” o signo com novas associações sógnicas.

Utilizando as palavras de Saussure (2003, p. 80) o signo é uma “entidade psíquica de duas faces”, ou seja, uma “imagem acústica” e um “conceito” que foram posteriormente denominados, respectivamente, *signifiant* (significante) e *signifié* (significado). Embora o significante seja apenas uma parte do signo, Saussure, ocasionalmente, utilizou o termo signo para designar apenas o significante. Perceba que o mesmo aconteceu com Peirce, na sua definição de signo como representamen.

Saussure postulava também o dogma da arbitrariedade de todos os signos. Em outras palavras, não haveria motivação por parte do significado (e, por conseguinte, pela referência) para a formação de um significante. Mais precisamente, Saussure (2003, p. 83) afirma que “o significante é *imotivado*, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade”. Saussure (2003, p. 87) cita um exemplo disso: “não existe motivo algum para preferir *soeur* a *sister* ou *irmã*”. As únicas exceções a essa regra são as onomatopéias, mas Saussure as considerou irrelevantes diante do número de palavras imotivadas (arbitrárias).

Existe uma relação muito próxima entre a arbitrariedade e o convencionalismo dos signos. Na teoria saussureana, uma vez que os signos são arbitrários, ou seja, não-motivados, é preciso haver um convencionalismo entre as pessoas para que um certo significado seja atribuído a um certo significante. Sem isso, não haveria comunicação. O que determina essa relação entre o significado e o significante em um sistema lingüístico é, portanto, o consenso coletivo¹¹.

Ao lado desses dois princípios está o da imutabilidade do signo. Ou seja, segundo Saussure, um único indivíduo é incapaz de mudar o sistema lingüístico. Quanto a isso, Saussure (2003, p. 85) afirma o seguinte:

O significante aparece como escolhido livremente, em compensação, com relação à comunidade lingüística que o emprega, não é livre: é imposto. Nunca se consulta a massa social nem o significante escolhido pela língua poderia ser substituído por outro (...). Um indivíduo não somente seria incapaz, se quisesse, de modificar em qualquer ponto a escolha feita.

Entretanto, esse princípio da imutabilidade é somente de ordem sincrônica. Saussure tinha consciência de que o signo lingüístico muda com o tempo.

¹¹ Para Saussure, todos os signos são convencionais. Já na concepção de Peirce, o convencionalismo é o fundamento dos legi-signos. Assim, Peirce apresenta um conceito mais amplo de signo, incluindo também a noção de signos não convencionais (quali-signos e sin-signos).

Embora Peirce e Saussure tenham desenvolvido teorias sobre o signo, convém fazer uma rápida observação a respeito de seus estudos. É praticamente instintivo tentar buscar uma correspondência entre as duas teorias. Contudo, após uma análise mais aprofundada, percebe-se uma grande diferença, não somente terminológica, mas também conceitual entre os elementos de seus modelos, o que não nos permite dizer, sem as devidas considerações, que o representamen e o interpretante peirceanos sejam respectivamente o significante e o significado saussurianos. A própria definição de signo não coincide em muitos aspectos nas duas teorias, seja pelo escopo proposto pelas teorias, seja pelos aspectos formais do próprio signo.

A seguir, discutiremos a tradução sob o ponto de vista sistêmico, ou seja, acerca da tradução em *sentido restrito*, como aquela que somente ocorre mediante a existência de linguagens e sistemas sígnicos.

1.2. Tradução e linguagem

Uma outra possibilidade de tratar a tradução é considerá-la sob o ponto de vista sistêmico, ou seja, diferentemente de como vimos no subcapítulo anterior, analisá-la como um fenômeno que envolve linguagens ou sistemas sígnicos. Essa talvez seja a aproximação mais comum e difundida na tradutologia. Em outras palavras, trata-se da abordagem da tradução que implica signos inter-relacionados que pertencem a um sistema. Neste caso, será o sistema o responsável pela validação e correspondência entre signos na tradução.

Nesse âmbito, o lingüista Roman Jakobson (2003a, p. 64) distinguiu três tipos de tradução: (1) tradução intralingual, (2) tradução interlingual e (3) tradução intersemiótica.

Por tradução intralingual ou *reformulação*, entende-se o tipo de tradução “que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua”. É o caso, por exemplo, do uso de sinônimos dentro de uma mesma língua. Um dicionário monolíngüe é um bom exemplo de tradução intralingual. Nesse dicionário, palavras de uma língua são traduzidas e interpretadas por palavras, expressões ou definições dentro de uma mesma língua. Outro tipo de tradução intralingual é o circunlóquio ou a paráfrase, na qual se utilizam palavras de uma

mesma língua para reformular uma mensagem. Percebe-se que em ambos os casos, tanto a validação quanto a correspondência dos signos (no caso, verbais) se dá dentro de uma mesma língua natural.

O segundo tipo de tradução é a interlingual ou, segundo Jakobson, *tradução propriamente dita*. Esse tipo de tradução “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua”. Ou seja, trata-se da tradução que envolve a interpretação de uma certa mensagem do idioma X para o idioma Y. Trata-se do tipo de tradução mais freqüentemente abordado nas teorias de tradução. Diferentemente da tradução intralingual, percebe-se que a tradução interlingual estabelece uma correspondência entre signos verbais pertencentes a línguas diferentes.

O terceiro tipo de tradução é a intersemiótica ou *transmutação*. Esse tipo de tradução “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (Jakobson, 2003a, p. 65) ou, em outras palavras, consiste na transposição “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (Jakobson, 2003a, p. 72) ou “vice-versa”, como acrescenta Julio Plaza (2001, p. xi). O teórico da tradução Paulo Rónai também destaca a tradução intersemiótica como fenômeno recorrente em nosso cotidiano, definindo-a como sendo “aquela a que nos entregamos ao procurarmos interpretar o significado de uma expressão fisionômica, um gesto, um ato simbólico, mesmo desacompanhados de palavras” (Rónai, 1981, p. 17). Nesse tipo de tradução, o fenômeno da transdução não se limita às línguas naturais. Aliás, a tradução intersemiótica revela um universo muito mais amplo para os estudos tradutológicos. Ela inevitavelmente implica a existência de linguagens além da verbal, como a visual, sonora, etc¹². Assim, faz-se necessário redefinir o conceito de linguagem sob um ponto de vista mais abrangente. Ou seja, não se trata da linguagem tal como a concebemos na Lingüística.

Uma das concepções de linguagem mais aceita dentro da Lingüística é aquela baseada nas reflexões de Émile Benveniste (1966) acerca da comunicação das abelhas. De acordo com seus estudos, quatro características diferenciariam a comunicação animal da linguagem humana. Para ele, a comunicação animal não pode ser considerada linguagem, pois: (1) a comunicação animal não é produto

¹² Trataremos mais a fundo a respeito da tradução intersemiótica no Capítulo 3.

cultural, (2) a comunicação animal é invariável no tempo e no espaço, (3) a comunicação animal é composta de índices enquanto a linguagem humana é convencional, e (4) a comunicação animal não é articulada. Essa última característica refere-se ao fato de a linguagem humana poder ser decomposta e analisada em unidades mínimas significativas, como fonemas e morfemas. Considerar como parâmetro da linguagem o fato de ela ser composta de fonemas e morfemas é restringi-la unicamente às manifestações verbais. Ao invés disso, a tradução intersemiótica nos incita a repensar o conceito de linguagem, buscando o que há de realmente essencial e de comum nas diversas linguagens sem tomar como base o modelo verbal. Quanto a isso, Roman Jakobson (2003b, p. 119) ressalta o seguinte:

Podemos reportar-nos à possibilidade de converter *O Morro dos Ventos Uivantes* em filme, as lendas medievais em afrescos e miniaturas, ou *L'après-midi d'un faune* em música, balé, ou arte gráfica. Por mais irrisória que possa parecer a idéia da *Iliada* e da *Odisséia* transformadas em histórias em quadrinhos, certos traços estruturais de seu enredo são preservados, malgrado o desaparecimento de sua configuração verbal. O fato de discutir se as ilustrações de Blake para a *Divina Comédia* são ou não adequadas, é prova de que as diferentes artes são comparáveis. (...) Em suma, numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a teoria dos signos, vale dizer, à Semiótica geral. Esta afirmativa, contudo, é válida tanto para a arte verbal como para todas as variedades de linguagem, de vez que a linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles (traços pansemióticos).

Além de nos permitir avaliar o que há de comum e essencial nas diversas linguagens, a tradução intersemiótica tem a capacidade de evidenciar as características singulares de cada linguagem ou sistema sóico. Ou seja, cada linguagem compartilha características comuns com as demais, como por exemplo a presença de sistematicidade e leis de ordenação, que a definem como linguagem, mas possui também propriedades singulares que não podem ser tomadas como parâmetro. Assim, as particularidades do modelo lingüístico (verbal) não deveriam servir de regra para se determinar o fundamento da linguagem. Os parâmetros da linguagem precisam partir da esfera semiótica, que abrange toda a multiplicidade de signos, incluindo o verbal. De acordo com a Semiótica Peirceana, nem todos os signos são arbitrários e convencionais, como são os signos verbais. O primeiro passo para se definir o conceito de linguagem é reconhecer a pluralidade dos signos e a sua capacidade de gerar e remeter a outros signos, constituindo um sistema. Dessa forma, utilizar o modelo lingüístico como base na determinação dos

parâmetros de uma linguagem não é apropriado em termos metodológicos. Com esse modelo, corre-se o risco de não se saber distinguir o que é singular na linguagem verbal daquilo que é realmente universal em todas as linguagens. Portanto, é na Semiótica onde os estudos da linguagem, e conseqüentemente da tradução, devem buscar seus fundamentos. A respeito disso, Lucia Santaella (2001, p. 102) argumenta da seguinte forma:

Distinta e distante do modelo lingüístico está também a concepção de linguagem que pode ser extraída da teoria dos signos de Peirce. (...) Peirce trabalha não só com a noção de signo genuíno, mas também com a noção de signo degenerado ou quase-signo. De suas classificações resulta um grande número de misturas entre signos. Isso nos fornece uma grade flexível e multifacetada de possibilidades sógnicas que nos permite analisar como linguagens vários sistemas semióticos. Estes têm sua própria autonomia, não precisando se submeter ao modelo de língua para serem considerados linguagens.

A partir da teoria peirceana dos signos, Lucia Santaella defende a existência de três matrizes da linguagem e do pensamento: a sonora, a visual e a verbal. Segundo ela, “há apenas três matrizes de linguagem e pensamento a partir das quais se originam todos os tipos de linguagens e processos sógnicos que os seres humanos, ao longo de sua história, foram capazes de produzir” (Santaella, 2001, p. 20).

Santaella, na busca de características essenciais a toda e qualquer linguagem, chega aos seguintes parâmetros:

...para funcionar como linguagem um sistema perceptivo deve conter legi-signos (organização hierárquica, sistematicidade), deve ser passível de registro, nem que seja o registro da memória (recursividade) e, sobretudo, deve ser capaz da metalinguagem (auto-referencialidade, metáfora). (Santaella, 2001, p. 79)

Uma concepção de linguagem a partir desses parâmetros pode ser muito mais significativa, já que admite a existência de uma multiplicidade de linguagens como, por exemplo, a linguagem da música, da pintura, do cinema, dos quadrinhos, etc. Além disso, tendo em vista os inúmeros fenômenos intersemióticos, essa concepção permite-nos constatar o fato de que a prática da tradução está muito mais presente em nosso cotidiano do que imaginamos. Assim, o estudo da tradução ganha novas fronteiras e uma relevância ainda maior dentro do universo da arte e da ciência. Além disso, essa nova abordagem permite-nos comparar as diversas linguagens sem hierarquizá-las. Ou seja, a partir do momento em que se confrontam

as diversas linguagens, percebemos que não há como estabelecer se uma linguagem é melhor do que a outra por natureza. Embora a linguagem verbal seja considerada 'privilegiada' pelos lingüistas, há diversas situações nas quais ela se mostra menos adequada. Basta observar a sinalização de trânsito: se no lugar dos sinais estivessem palavras ou frases, certamente, inúmeros acidentes iriam ocorrer. Além disso, apesar de a linguagem verbal nos permitir descrever alguém ou algo, ela jamais terá o mesmo poder indicial da fotografia. Por sua vez, nenhuma outra linguagem se presta mais à análise e às generalidades do que a linguagem verbal. Assim, muito mais do que promover a hierarquização das linguagens, a tradução intersemiótica nos permite reconhecer as semelhanças e as diferenças entre elas e constatar o fato de que todas possuem o seu devido valor e se complementam, formando uma totalidade harmônica da linguagem, tal qual os "cacos de um vaso", como diria Walter Benjamin (2001). Sob o ponto de vista da Semiótica, embora os signos não sejam capazes de representar o seu objeto na sua totalidade, a multiplicidade de signos de naturezas diversas se complementam na representação do objeto nas suas diferentes facetas. Da mesma forma, as diversas linguagens não pretendem anular ou substituir umas às outras, mas se complementam para dar conta da natureza intersemiótica dos fatos tais como eles se apresentam a nós em nosso dia-a-dia.

Tendo esse novo conceito de linguagem como base, resta-nos definir as características essenciais da tradução interlinguagens (intralingual, interlingual, intersemiótica).

Nos três tipos de tradução, percebe-se que o critério básico para a definição do termo 'tradução' por Jakobson foi a produção de uma mensagem equivalente de uma forma diferente. Segundo ele, "a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes" (Jakobson, 2003a, p. 65). Assim, no caso da tradução intralingual, embora a língua seja a mesma, esse tipo de tradução implica uma reformulação da mensagem para se estabelecer uma equivalência de significado. Da mesma forma, na tradução interlingual, busca-se uma correspondência de significado, muito embora as línguas em questão sejam diferentes. Similarmente, na tradução intersemiótica, apesar de as linguagens serem de natureza semiótica diferente, o significado da mensagem será equivalente.

Portanto, a partir dos três tipos de tradução, podemos afirmar, de maneira geral, que o conceito básico da tradução é a equivalência. Propor a equivalência

como característica essencial da tradução implica a não aceitação de teorias que compreendem a tradução como a passagem ou o transporte de um “*mesmo* significado” ou de um “*mesmo* material semântico” entre linguagens¹³. Equivaler implica o estabelecimento de uma correspondência entre signos diferentes, mas recíprocos, dentro de sistemas diferentes (ou dentro de um mesmo sistema). A prova cabal de que nunca o significado será o mesmo é a tradução intralingual: não há como uma palavra estabelecer as mesmas relações que qualquer outra dentro de um mesmo sistema. O próprio sistema encarrega-se de estabelecer relações e empregos distintos entre as palavras, decorrendo disso o fato de que não há sinonímia perfeita em uma língua. Discutiremos melhor a questão da equivalência mais adiante¹⁴.

Desse modo, não se traduz o significado, como propõem inúmeras teorias de tradução, mas o signo inteiro. O significado é concebido como uma relação sínica estabelecida dentro de um sistema, assim, não é possível dissociá-lo desse contexto. Além disso, a equivalência nem sempre implica semelhança imediata entre o “original” e o “traduzido”, ou seja, a tradução não se pauta necessariamente pelo princípio da mimese. Trata-se da forma como os signos se interligam a outros signos nos dois sistemas diferentes, da forma como os signos atuam. Pressupõe-se que a tradução busca estabelecer relações análogas com o seu original não necessariamente através da semelhança entre suas qualidades imediatas. Uma vez que os sistemas sînicos em questão precisam possuir algo em comum, ou seja, mecanismos que permitam associações sînicas correspondentes para que ocorra a tradução, é de se supor que a tradução implique algum nível de compatibilidade intersistemas. Por isso, não somente o signo, mas os sistemas em questão também devem possuir algum traço de correspondência entre si. Essa compatibilidade entre os sistemas não decorre necessariamente de um parentesco histórico-lingüístico. Aliás, a tradução intersemiótica é a evidência disso.

A tradução, nesse sentido, tem o poder de pôr à tona o que há de comum nas diversas linguagens, sejam elas “parentes” ou não. Ou seja, só haverá tradução se

¹³ Eugene Nida (apud Arrojo, 1992, p. 12), por exemplo, compara metaforicamente o ato da tradução de um texto como vagões de um trem transportando uma carga. Para ele, uma palavra em uma língua X que “carrega” muitos conceitos poderia perfeitamente corresponder a uma seqüência de palavras na língua Y que abarcassem os mesmos conceitos. Da mesma forma, um vagão de um trem pode conter mais carga que o outro, mas o que importa é que no final toda a carga chegue intacta ao seu destino. Trata-se de uma metáfora que considera o significado como algo transportável e alienável do sistema. Nessa lógica, “original” e tradução devem ter o *mesmo* significado.

¹⁴ Ver páginas 58-79.

dois sistemas sígnicos compartilharem algo em comum, se eles possuírem algum traço de afinidade. Em relação a isso Walter Benjamin diz o seguinte:

Se na tradução a afinidade entre as línguas se anuncia, isso ocorre de uma forma diversa do que pela vaga semelhança entre reprodução e original. Como também é evidente, em geral, que afinidade não implica necessariamente semelhança. É também nessa medida que, neste contexto, o conceito de afinidade está em consonância com seu emprego mais restrito, na medida em que nenhum dos dois casos ele pode ser definido de maneira satisfatória através de uma identidade de ascendência (Benjamin, 2001, p. 199).

Disso decorre que a equivalência sistêmica em algum aspecto é um pré-requisito para a tradução. Isso significa dizer que a tradução só existirá se os sistemas em questão permitirem. Não é possível traçar uma correspondência entre sistemas incompatíveis entre si. Assim, uma transposição de um romance para o cinema pode ocorrer mais facilmente porque os sistemas em questão são afins, ou seja, permitem, por exemplo, o desenvolver da narrativa de forma análoga, podendo-se inclusive manter a estrutura em capítulos, diálogos, etc, mas a transposição de uma narrativa dessa proporção para uma tela de sumi-e pode não conseguir abarcar a riqueza das ações que desenvolvem o enredo. Em se tratando de pintura, a transposição em quadrinhos poderia ser mais adequada nessas condições. Segundo Walter Benjamin, “a tradução tende a expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si” (2001, p. 195). Ou seja, para haver tradução, as línguas - ou, num âmbito maior, as linguagens - devem possuir algum grau de compatibilidade entre si. Não é a tradução em si que cria essas “afinidades”. Ela apenas as evidencia. Tais afinidades já devem existir antes do ato tradutório, constituindo um pré-requisito para a tradução. Benjamin argumenta que “as línguas não são estranhas umas às outras, sendo *a priori* – e abstraindo de todas as ligações históricas – afins naquilo que querem dizer” (2001, p. 195). Ou seja, as linguagens precisariam ser compatíveis no que diz respeito a possibilitar a constituição de mensagens análogas. Toda linguagem deve ser capaz de oferecer condições para que se estabeleça algum tipo de comunicação de idéias. Não devemos perder de vista que a tradução é uma forma de comunicação.

A tradução interlinguagens, necessariamente, é governada por leis ou, utilizando uma terminologia semiótica mais apropriada, por legi-signos. O legi-signo é “uma lei que é um signo” (Peirce, 2003, p. 52). Ou seja, trata-se do signo cujo fundamento é a lei, o hábito ou a regra. Em vez da noção restrita do código

convencional, adotada freqüentemente pelas teorias de tradução que se fundamentam na tradução interlingual e, portanto, na Lingüística, a idéia do legi-signo é muito mais apropriada para o estudo abrangente de todos os tipos de tradução e de linguagem, já que ela implica a noção de regularidade, que nem sempre é de caráter convencional. Segundo Peirce, “todo signo convencional é um legi-signo, porém a recíproca não é verdadeira” (Peirce, 2003, p. 52). É devido ao legi-signo que a linguagem possui a sua regularidade e previsibilidade. Embora a linguagem verbal seja um exemplo evidente de sistema de legi-signos, todas as linguagens são compostas por legi-signos. É também o legi-signo que, no processo tradutório, promove a “invariância na equivalência entre dois signos” (Plaza, 2001, p. 72). Sem os legi-signos não haveria linguagem ou sistema sígnico, muito menos qualquer possibilidade de tradução interlinguagens (traduções intersemiótica, interlingual e intralingual). É o legi-signo que oferece a regularidade na geração de interpretantes. Sem essa tendência de gerar os mesmos interpretantes, o signo estaria apto a produzir qualquer interpretante, uma palavra significaria qualquer coisa e, assim, nenhum tipo de comunicação poderia ser estabelecido. Isso não ocorre somente com palavras. O mesmo pode ocorrer, por exemplo, com uma fotografia ou um desenho. Vejamos a figura abaixo:



Ilustração 1: Sumi-e retratando uma enguia
Fonte: Okamoto, 2003, p. 128

Provavelmente, uma figura como essa pode gerar interpretantes diferentes dependendo do grupo cultural ao qual o leitor pertence. No caso dos japoneses, o interpretante que tende a ser gerado é o de uma ‘enguia’, visto que se trata de um animal comum no Japão e na cultura desse país. Já no Brasil, esse mesmo interpretante não seria comumente gerado na mente dos intérpretes. Provavelmente, o interpretante que tenderia a ser gerado seria o de um ‘girino’, pois a enguia não é um animal comumente visto no Brasil nem tampouco conhecido por grande parte

dos brasileiros, já o ‘girino’ está muito mais presente em nossa realidade e cultura. Contudo, percebe-se que, independente da interpretação factual, o signo possui um fundamento que lhe proporciona a potencialidade de gerar os mesmos interpretantes. Quando o legi-signo atinge o receptor ao qual ele se destina, geram-se os mesmos interpretantes. Isso mostra que escolhemos, mas também somos escolhidos pelo signo. Ou seja, mesmo um pictograma necessita ser um legi-signo icônico para que ele gere os mesmos interpretantes ainda que por similaridade com o objeto. Não se trata de meras semelhanças subjetivas e individuais, mas sim de semelhanças compactuadas dentro de uma determinada cultura. Somente neste caso, ou seja, quando há uma regularidade na geração de interpretantes dentro de uma comunidade, é possível falar em equivalência compactuada e, portanto, estabelecer a tradução intralingual, interlingual ou intersemiótica. O legi-signo, portanto, constitui a essência da linguagem e da tradução em nível sistêmico.

1.3. A questão do significado na tradução

A questão do significado certamente é uma das mais controversas dentro dos estudos lingüísticos, semânticos, semióticos e tradutológicos.

Conforme vimos anteriormente, Saussure concebe o significado como uma porção do signo numa relação indissociável com a outra porção do signo denominada significante. Na teoria saussuriana, tanto o significante quanto o significado são entidades mentais. Contudo, essas entidades não ficam confinadas na mente de um único indivíduo. Para Saussure, tanto o conceito quanto a imagem acústica são coletivos. Embora ele acreditasse na coletividade do signo, ou seja, o signo como mediador na interação entre o indivíduo e a sociedade, Saussure não via o processo cognitivo como uma interação entre o indivíduo e o mundo. Assim, a realidade e o pensamento não teriam relação alguma entre si. Para Saussure (2003, p. 80), “o signo lingüístico *une* não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica”. Saussure não chega a ser radical a ponto de rejeitar a existência ontológica das coisas, mas, para ele, *na estrutura lingüística* nada existe além do significante e do significado. Ao excluir o objeto de referência, contudo, surge um problema de ordem prática que Saussure não previa. Se um sistema

lingüístico está isolado do mundo e de outro sistema lingüístico, a tradução não seria possível na prática, uma vez que não haveria ancoragem no processo de comunicação. Ou seja, não haveria como estabelecer uma correspondência entre os significados das palavras de uma língua para outra, uma vez que o significado saussuriano existe apenas dentro de um único sistema lingüístico. Entretanto, mesmo Saussure cita exemplos de palavras de diferentes línguas estabelecendo uma correspondência de significado entre elas.

Ao contrário do caráter estático do significado saussuriano, a teoria dos interpretantes de Peirce (imediate, dinâmico e final) permite um estudo do significado de forma dinâmica, ou seja, como um processo e não apenas como um elemento dentro de uma estrutura. Peguemos como exemplo uma palavra que possui vários significados: ‘cabeça’. Um dos sentidos possíveis (interpretante imediato) dessa palavra é ‘parte superior do corpo’. Outro possível sentido (interpretante imediato) é ‘chefe’. Enquanto esse interpretante não for atualizado na mente de um intérprete, ele não passa de uma mera possibilidade. Contudo essa palavra não é totalmente aberta a qualquer tipo de significado que se possa imaginar. Caso contrário, cada indivíduo compreenderia a palavra do jeito que bem entendesse e não seria possível estabelecer uma comunicação. Ou seja, cada palavra possui um germe de significado (interpretante imediato). A partir do momento em que ele é concretizado na mente de alguém, numa determinada circunstância (vamos supor que alguém tenha dito que está com dor-de-cabeça), ele se torna efetivamente um significado (interpretante dinâmico), ou seja, no caso, o significado seria a ‘parte superior do corpo’ do interlocutor. No entanto, o uso coletivo dessa palavra também implica momentos em que o significado será efetivamente (interpretante dinâmico) ‘chefe’. Assim, a soma de todos os significados dessa palavra efetivamente empregados, nas mais diversas situações, compõe o interpretante final. Como a língua pode ser considerada um ‘organismo vivo’, sempre em desenvolvimento, o interpretante final também não é estático.

Ainda a respeito dos interpretantes de Peirce, é possível compará-los com a distinção entre *sentido*, *significado* e *significação* proposta por Lady Welby. Segundo Teixeira Coelho Netto (2003, p. 71), “o Interpretante Imediato corresponde ao Sentido (palavra à qual Peirce continuou preferindo o termo antigo Acepção), o

Interpretante Dinâmico equivale ao Significado e o Interpretante Final, à Significação”. Dessa forma, conclui-se que:

Sentido é o efeito total que o signo foi calculado para produzir e que ele produz imediatamente na mente, sem qualquer reflexão prévia; é a Interpretabilidade peculiar ao signo, antes de qualquer intérprete.

Significado é o efeito direto realmente produzido no intérprete pelo signo; é aquilo que é concretamente experimentado em cada ato de interpretação, dependendo portanto do intérprete e da condição do ato e sendo diferente de outra interpretação.

Significação é o efeito produzido pelo signo sobre o intérprete em condições que permitissem ao signo exercer seu efeito total; é o resultado interpretativo a que todo e qualquer intérprete está designado a chegar, se o signo receber a suficiente consideração. (Coelho Netto, 2003, p. 71-2)

Partindo da mesma lógica, podemos explicar o problema do significado. Diríamos que o próprio termo significado possui vários *sentidos* possíveis (interpretantes imediatos). Essa definição do significado acima atualizou um desses sentidos do termo, tornando-se um *significado* (interpretante dinâmico). Se considerarmos tudo que já se discutiu e se refletiu sobre significado, ou seja, a “*significação* do significado” (interpretante final), o significado não se restringe a esse uso, sendo muito mais genérico: seu emprego engloba situações em que ele é ora interpretado como sentido, ora como significado e ora como significação. Mesmo Peirce (apud Santaella, 2000, p. 28) faz uso da palavra “significado” (*meaning*) de forma não restritiva, generalizando-a como interpretante em distinção com o segundo correlato do signo, o objeto:

O objeto do signo é uma coisa ou ocasião; seu significado (*meaning*), outra. Seu objeto é uma coisa ou ocasião, ainda que indefinida, à qual ele deve aplicar-se. Seu significado é a idéia que ele liga àquele objeto, seja por meio de uma mera suposição, ou como uma ordem ou como uma asserção.

Além disso, o conceito de “significado” não se limita apenas à primeira tricotomia dos interpretantes (imediato, dinâmico e final). Peirce também relaciona a questão do “significado” à sua segunda tricotomia dos interpretantes (emocional, enérgico e lógico). Percebe-se que Peirce faz distinção entre os termos “efeito significado” e “significado”:

O problema do que seja o “significado” de um conceito intelectual somente pode ser resolvido através do estudo dos interpretantes, ou propriamente dos efeitos significados dos signos. Verificamos que são de três classes gerais com algumas subdivisões importantes. O primeiro efeito significado de um signo é o sentimento por ele provocado. Na maior parte das vezes, existe um sentimento que interpretamos como prova de que compreendemos o efeito específico de um signo, embora a base da verdade neste caso seja freqüentemente muito leve. Este “Interpretante emocional”, como o denomino, pode importar em algo mais do que o sentimento de reconhecimento; e, em alguns casos, é o único efeito significado que o signo produz (...) Se um signo produz ainda algum efeito desejado, fá-lo-á através da mediação de um interpretante emocional, e tal efeito envolverá sempre um esforço. Denomino-o “Interpretante enérgico”. O esforço pode ser muscular (...), mas é usualmente um exercer (sic) do mundo interior, um esforço mental. Não pode ser nunca o significado de um conceito intelectual, uma vez que é um ato singular (...) Mas que espécie de efeito pode ainda haver? (...) Vou denominá-lo “interpretante lógico”. (...) Devemos dizer que este efeito pode ser um pensamento, o que quer dizer, um signo mental? Sem dúvida pode sê-lo; só que se esse signo for de natureza intelectual – como teria de ser – tem de possuir um interpretante lógico; de forma que possa ser o derradeiro interpretante lógico do conceito. Pode provar-se que o único efeito mental, que pode ser assim produzido e que não é um signo, mas é de aplicação geral, é uma mudança de hábito; entendendo por mudança de hábito uma modificação nas tendências de uma pessoa para a ação, que resulta de exercícios prévios da vontade ou dos atos, ou de um complexo de ambas as coisas (5.475-76). (Peirce apud Santaella, 2000, p. 78)

Embora o interpretante peirceano não se esgote no conceito de “significado” (ou seja, não podemos necessariamente dizer que a teoria dos interpretantes seja tão somente uma teoria do significado), poderíamos deduzir, com base na citação acima, que Peirce concebe, em sua segunda tricotomia, o interpretante como “efeito significado”. Note-se que esse efeito significado pode ser tanto um “sentimento provocado”, quanto um “esforço muscular ou mental” ou uma “mudança de hábito”, ou seja, todo efeito que o signo é capaz de produzir em um intérprete (devido a esse motivo alguns intérpretes de Peirce consideram essa segunda tricotomia dos interpretantes como uma subdivisão do interpretante dinâmico da primeira tricotomia). Percebe-se também que, na concepção de Peirce, o significado não pode ser um “ato singular”, devendo ser um “geral”. De forma geral, como podemos perceber, não há um estudo conclusivo acerca do significado na teoria semiótica de Peirce. Mesmo Charles Morris prefere evitar o uso do termo significado na semiótica (Morris, 1976, p. 68):

Na discussão precedente evitou-se de propósito o termo significado. Em geral, é bom evitar esse termo nas discussões sobre os signos; teoricamente, pode ser inteiramente dispensado e não deveria ser incorporado na linguagem da semiótica.

Morris argumenta que isso se deve à falta de clareza do termo e à confusão a respeito da posição lógica do significado nas discussões de teóricos como Ogden e Richards (1972) acerca do assunto:

A confusão em referência ao “significado de significado” repousa, em parte, sobre não distinguir, com suficiente clareza, a dimensão da semiose que está sob consideração (...) Em alguns casos, o “significado” se refere aos “designata”, em outros, aos “denotata”, em outros ao interpretante, em outros ainda, ao que o signo implica e em alguns usos, ao processo de semiose como tal, e freqüentemente, a sua importância ou ao seu valor (...) Torna-se, então, necessário, ou abandonar o termo *significado*, ou inventar maneiras de tornar claro o uso em questão. A semiótica não se baseia numa teoria do “significado”; o termo “significado” deve, pelo contrário, ser esclarecido em referência à semiótica. (Morris, 1976, p. 69)

De fato, a questão do significado está longe de ser um consenso entre os teóricos, inclusive quanto à sua natureza. Ao contrário de Saussure e Peirce, alguns teóricos do signo, por exemplo, não concordam com a existência de um significado mental, ou melhor, eles afirmam que o significado de um signo seria o próprio referente. É o caso, por exemplo, de Bloomfield, cujo modelo sígnico estabelece uma relação direta entre o “nome” e o referente. Bloomfield (apud Ullmann, 1973, p. 122) não acredita que “antes da emissão de uma forma lingüística ocorra dentro do locutor um processo não-físico, um pensamento, conceito, imagem, sentimento, acto de vontade, ou algo parecido, e que o ouvinte, do mesmo modo, ao receber as ondas sonoras, sofra um processo mental equivalente ou correlativo”. Em relação a essa posição antimentalista de Bloomfield, o semanticista Stephen Ullmann (1973, p. 123) argumenta que essa concepção “não toma em consideração os inúmeros casos em que a coisa referida não está presente no momento da fala”. Ou seja, o modelo de Bloomfield ignora por completo a necessidade de alguma forma de registro mental do referente tanto por parte do locutor quanto do ouvinte no momento da comunicação. Dessa forma, conclui-se que o significado de um signo é uma entidade mental e não pode ser o seu referente. Em relação a isso, Jakobson (2003a, p. 63-64) ressalta o seguinte:

O significado das palavras *queijo*, *maçã*, *néctar*, *conhecimento*, *mas*, *mero*, ou de qualquer outra palavra ou frase, é decididamente um fato lingüístico – ou para sermos mais precisos e menos restritos – um fato semiótico. Contra os que atribuem o significado (*signatum*) não ao signo, mas à própria coisa, o melhor argumento e o mais veraz seria dizer que ninguém jamais sentiu o gosto ou cheiro do significado de *queijo* ou *maçã*.

Ullmann também observa a diferença entre o significado e o referente. Para ele, os dois elementos são distintos e não devem ser confundidos. A respeito disso, Ullmann (1973, p. 118) observa o seguinte:

Um objecto pode permanecer inalterado, e, no entanto, mudar para nós o significado do seu nome, se houver qualquer alteração na percepção que dele temos, no nosso conhecimento acerca dele, ou no nosso sentimento para com ele. O átomo é o mesmo que era há cinquenta anos, mas desde que se desintegrou, sabemos que não é o mais pequeno constituinte da matéria, como a etimologia o sugere¹⁵; além disso, foi enriquecido com novas significações secundárias, umas fascinantes, outras aterradoras, desde o advento da era atômica – e da bomba atômica.

Perceba que Ullmann possui uma idéia bastante semelhante à de Peirce em relação ao desenvolvimento do significado (ou “interpretante” no caso de Peirce) no processo de semiose. Da mesma forma, Jakobson também possui uma concepção do significado que corresponde à idéia do interpretante peirceano, já que, para ele, o significado de um signo “não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído” e, além disso, esse signo estaria “desenvolvido de modo mais completo” (Jakobson, 2003a, p. 64).

Além disso, convém lembrar que o significado não poderia ser o seu referente, pois, muitas vezes, ele não diz respeito exclusivamente a uma única entidade ontológica. Os símbolos peirceanos, por exemplo, são caracterizados pela generalidade do significado. Lucia Santaella (2003, p. 67) explica da seguinte forma:

A palavra *mulher*, por exemplo, é um geral. O objeto que ela designa não é esta *mulher*, aquela *mulher*, ou a *mulher* do meu vizinho, mas toda e qualquer mulher. (...) Desse modo, o objeto de uma palavra não é alguma coisa existente, mas uma idéia abstrata, lei armazenada na programação lingüística de nossos cérebros. É por força da mediação dessa lei que a palavra mulher pode representar qualquer mulher, independentemente da singularidade de cada mulher particular.

É a generalidade própria do símbolo que permite a utilização de uma mesma palavra, por exemplo, em situações diversas. E essa possibilidade de utilizar a mesma palavra em situações diversas, por conseguinte, faz com que o significado dessa palavra se desenvolva cada vez mais e adquira nuances diferentes com o uso e com o tempo. A grande divergência de opiniões acerca do conceito por detrás da

¹⁵ A palavra átomo vem da palavra grega *atomos*, cujo significado é: aquilo “que não pode ser cortado, indivisível” (Ullmann, 1973, p. 118)

palavra “significado” é a prova viva da amplitude desse signo. Quanto maior for o número de áreas e especialistas que abordam a questão do “significado” e quanto mais se discutir e se refletir a respeito dele, maior e mais difícil de abarcar ele se torna. Mesmo Peirce encontra dificuldade em definir de forma concisa o conceito de “signo” devido à grandiosidade e à empregabilidade do mesmo dentro de sua arquitetura filosófica. Outra observação que se pode fazer a partir da citação acima de Santaella é acerca do caráter imaterial e mental do significado, uma vez que a generalidade do significado só pode ser obtida através de uma abstração. Além disso, se o significado fosse o próprio referente, ou seja, uma entidade ontológica existente, a ficção não existiria e, conseqüentemente, nem a literatura. Palavras como *saci pererê* ou *mula-sem-cabeça* implicariam necessariamente a existência desses seres lendários. Também não se discutiria a veracidade das palavras, pois elas seriam sempre verdadeiras.

Além disso, nesse estudo do significado, se o aproximarmos à idéia de interpretante, convém acrescentar que, segundo Peirce, os signos “significam” de maneira diferente, ou seja, nem sempre os interpretantes são gerados de uma mesma forma. Ao contrário de Saussure que defende a arbitrariedade e o convencionalismo de todos os signos, Peirce concebe signos de naturezas diversas. Desse modo, Peirce distinguiu três tipos de signos de acordo com a forma com que se relacionam o seu objeto: o ícone, o índice e o símbolo.

Peirce (apud Nöth, 2003, p. 78) denominou ícone o “signo cuja qualidade significante provém meramente de sua qualidade”. Segundo ele, o “significado” do ícone é estabelecido pela sua similitude com o seu objeto (referente). Assim, o ícone é semelhante ao seu objeto em algum aspecto. Nas palavras de Peirce (apud Nöth, 2003, p. 79), trata-se de um signo “cuja qualidades são semelhantes às do objeto e excitam sensações análogas na mente para qual é uma semelhança”. A teoria da iconicidade foi criticada por Umberto Eco (apud Nöth, 2003, p. 80), que a considerou ingênua, uma vez que a “similaridade não diz respeito à relação imagem e objeto, mas entre imagem e um conteúdo previamente compactuado pela cultura”. Entretanto, percebe-se na citação acima de Peirce que, segundo ele, a semelhança não é inata ao objeto e ao signo, mas sim estabelecida subjetivamente por uma mente. Portanto, o que parece ser semelhante para uma pessoa, não o será

necessariamente para outra. São exemplos de ícone: retratos, pinturas, metáforas, diagramas, etc.

O segundo tipo de signo é o índice. O índice é o signo cujo “significado” não é determinado pela sua semelhança com o seu objeto, mas sim devido a sua contigüidade com ele, que pode ocorrer por relações de causalidade, espacialidade e temporalidade. Segundo Peirce (apud Nöth, 2003, p. 82), “o índice está fisicamente conectado com o seu objeto; formam, ambos, um par orgânico”. Por exemplo, a fumaça traz a nossa mente a idéia de fogo. A fumaça não é semelhante ao fogo, mas está relacionada com ele por uma relação de causalidade. Outros exemplos de índices são o cata-vento, a fita métrica, o relógio, a bússola, uma seta, etc. Perceba que, ao contrário do ícone, não é a mente do intérprete que determina essa relação entre o índice e o referente. Não se trata de uma relação subjetiva, pois as relações de causalidade, espacialidade e temporalidade pertencem à natureza dos objetos enquanto entidades ontológicas. Peirce (apud Nöth, 2003, p. 82) afirma que “a mente interpretativa não tem nada a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de estabelecida”.

O terceiro tipo de signo é o símbolo. Nesse caso, o “significado” do signo é estabelecido de forma arbitrária e depende de convenções sociais. Peirce (apud Nöth, 2003, p. 83) definiu o símbolo como sendo “um signo que se refere ao objeto que denota, em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais”. São exemplos de símbolos as palavras, uma senha, livros, etc. Ou seja, a palavra “casa” não tem nenhum traço natural com o seu referente, seja pela semelhança, seja por relações de espacialidade, temporalidade ou causalidade. O significado dessa palavra é estabelecido pelos falantes da língua portuguesa de forma totalmente artificial, através da arbitrariedade e do consenso. No caso do símbolo, é esse consenso (lei) social que nos permite compreender o significado dessa palavra. Isso justifica porque as palavras, embora tenham um significado equivalente, se apresentam de forma diferente nos vários idiomas.

Assim, essa distinção dos signos em ícone, índice e símbolo permite-nos constatar que os signos não “significam” apenas por convenção, como postula Saussure. O significado saussuriano é necessariamente estabelecido através de um convencionalismo, ou seja, de forma artificial, lógica. Ao contrário de Saussure, Peirce concebe também signos cujos significados são estabelecidos de forma

natural, analógica. Trata-se de uma visão mais abrangente e mais realista do significado. Basta olharmos ao nosso redor para percebermos o grande número de coisas que significam para nós sem que haja um convencionalismo determinado por um grupo social. Não é necessário que haja convencionalismo para que as coisas “signifiquem”. Uma música, por exemplo, pode ser apreciada tão somente pelas suas qualidades intrínsecas que ela *apresenta*: sua melodia, seu ritmo, etc; quanto por algo que ela *indica*: lembrança que ela traz de um ente querido ou de um momento feliz em nossa vida; ou mesmo pelo que ela *representa*: uma generalidade abstrata e vaga, como a idéia de nacionalismo, no caso do hino nacional. Ou seja, estamos cercados de signos diversos, sejam eles convencionais ou não. Conforme vimos, dependendo do nosso enfoque, um símbolo pode ser apreciado também pelos seus aspectos de indicialidade e iconicidade¹⁶.

Essa distinção dos signos a partir da maneira como eles “significam” é de extrema importância para o tradutor. Assim, o tradutor não somente deve ser conhecedor das leis e dos consensos que existem nas línguas com as quais trabalha para realizar uma tradução satisfatória, como também ter consciência das relações de iconicidade e indicialidade que existem entre o signo e o objeto. No momento da tradução, convém lembrar que o texto a ser traduzido *representa* seu objeto, sendo portanto um signo terceiro (legi-signo) que, além de seu caráter de lei, pode ser apreciado também pelo seu caráter indicial, pois esse signo não deixa de ser um existente (sin-signo) que *indica* algo também em função do tempo, do espaço e de relações de casualidade com o seu referente. Além disso, todo existente inevitavelmente possui qualidades (quali-signos) inerentes que ele *apresenta*. Esse conhecimento é extremamente importante para a realização de uma tradução. Consideremos, por exemplo, os versos abaixo:

Não vou eu para lá,
Outro navio está cá,
Muito melhor assombrado.

¹⁶ Para Peirce, os signos da terceiridade englobam os signos da secundidade e da primeiridade. Os signos da secundidade englobam os signos da primeiridade. Contudo, o contrário não ocorre.

Um tradutor certamente não teria sucesso em sua tradução, se desconhecesse o fato de que se trata de um trecho da obra *Auto da Barca do Inferno*, escrito pelo dramaturgo português Gil Vicente, em 1517. Assim, embora utilizemos a palavra ‘assombrado’ nos dias de hoje no Brasil, o significado atual é bem diferente do significado proposto pelo autor. ‘Melhor assombrado’, naquela época (1517: temporalidade) e naquele local (Portugal: espacialidade), significava ‘com melhor aparência’.

Além disso, todo existente *apresenta* qualidades que lhe são inerentes. Essas qualidades também são signos (quali-signos). Portanto, todo existente (sin-signo) pode ser também avaliado pelas suas relações de iconicidade com o objeto. Vejamos, por exemplo, o *haikai* de Matsuo Bashō (apud Leminski, 1983, p. 36) a seguir¹⁷:

山吹や	Yamabuki-ya	Ipê venturado
葉に花に葉に	Ha-ni hana-ni ha-ni	a folha à flor à folha
花に葉に	Hana-ni ha-ni	a flor à folha

Esse aparentemente simples *haikai* apresenta uma grande resistência à tradução, sobretudo, devido às relações de iconicidade e indicialidade com o seu objeto que não se podem estabelecer com exatidão na tradução em língua portuguesa. A palavra “*yamabuki*” designa, em princípio, “o arbusto-ipê (silvestre, de belas flores amarelas); *kerria japonica*” (Coelho, 2000, p. 1385). Contudo, essa palavra é composta por duas palavras 山 (*yama*: montanha) e 吹き (*fuki*¹⁸: sopro), o que possibilitaria uma interpretação como algo do tipo: “sopro do monte” ou “vento do monte”. Em relação às qualidades do texto, a aproximação das palavras 花 (*hana*: flor) e 葉 (*ha*: folha) no poema sugere a aliteração do som “h”, que na cultura japonesa pode ser interpretada onomatopaicamente como o som das folhas e flores ao vento. Na tradução, por coincidência, a aliteração do “f” das palavras “folha” e

¹⁷ A primeira coluna apresenta o *haikai* em escrita japonesa; a segunda coluna, a sua transcrição fonética segundo o sistema Hepburn (o “h” é pronunciado como na palavra inglesa “hard”); a terceira coluna, a tradução para o português de César Katsumi Hirashima.

¹⁸ Na justaposição, o som do “f” se transforma em “b”.

“flor” também permite uma interpretação aproximada e correspondente na língua portuguesa. Ou seja, nesse caso, tanto no poema japonês quanto em sua tradução, há o estabelecimento de uma relação de iconicidade entre o som dos fonemas com o som do vento. A partícula に (-ni), por sua vez, pode ser traduzida para o português como a preposição “a” ou “para”. No caso, optou-se pela preposição “a”, pois na língua portuguesa a preposição “a” (como em “à folha”, no caso em crase) possui a mesma leitura que o artigo feminino “a” (como em “a folha”). Essa ambigüidade permite a leitura do segundo e do terceiro verso, assim como no poema em japonês, tal como uma cadeia consecutiva de folhas batendo em flores, flores batendo em folhas, e assim por diante. Dessa forma, gera-se na mente do intérprete a imagem de um arbusto de ipê, carregado de folhas e flores, sendo agitado pelo vento. Na tradução para o português, houve o acréscimo da palavra “venturado”, pois a palavra ipê não possui a mesma composição da palavra japonesa “*yamabuki*” que permita a ambigüidade semântica presente no poema de Bashō. A escolha dessa palavra se deve pela sua composição: “vent-” que lembra a palavra “vento” e acionaria uma ambigüidade equivalente na tradução. Além disso, “venturado” oferece a idéia positiva de algo alegre, feliz, agitado, que embora não esteja explícita no texto, trata-se de um interpretante imediato do texto original possibilitado pela partícula expletiva や (-ya). Logicamente, a tradução buscou traçar o maior número de equivalências possível, mas, ao mesmo tempo, inevitavelmente, oferece novas possibilidades interpretativas que não podem ser consideradas como algo negativo ou indesejável. Acima de tudo, vale ressaltar que o propósito do poema original não é ser meramente informativo, ou seja, o que há de essencial no poema não é designar o objeto, mas propor um jogo de ambigüidades que conduz a atenção do leitor para as qualidades e relações internas do próprio poema.

Ressaltamos, por fim, que embora possamos conceber o significado de forma ampla como o interpretante do signo, o tipo de significado pertinente à tradução é aquele estabelecido dentro de um sistema, ou seja, conforme vimos anteriormente, através de leis, regras e hábitos presentes em um determinado sistema. Somente a esse tipo de significado pode-se estabelecer algum nível de equivalência e correspondência. Note-se que, mesmo no exemplo da tradução do *haikai* “*Yamabukiya*”, o estabelecimento de relação de iconicidade e a indicialidade não seria possível se não houvesse uma correspondência sistêmica entre as duas

línguas envolvidas. Ou seja, não se trata de relações de iconicidade e indicialidade particulares e restritas, mas sim de relações compactuadas por indivíduos de uma determinada cultura. Nesse sentido, reafirmamos a relevância dos legi-signos, conforme discutimos anteriormente.

A seguir, abordaremos em especial a questão da tradução poética e de suas especificidades.

1.4. O signo estético e a tradução poética: limites da traduzibilidade

Conforme vimos, a tradução poética do *haikai* “*Yamabukiya*” implicou uma série de considerações muito além daquelas puramente semânticas. Ou seja, no caso da tradução poética, não basta observar somente os aspectos semânticos, visto que esse tipo de informação não constitui o que há de essencial no poema. Ou seja, além da informação semântica há outro tipo de informação que é de maior relevância para uma obra artística e, portanto, para a tradução poética.

A respeito disso, Abraham Moles (1978, p. 189) distinguiu dois tipos de informação¹⁹: a informação semântica e a informação estética.

A informação semântica possui um caráter “lógico, estruturado, enunciável, traduzível”. Segundo Moles, esse tipo de informação é “traduzível exatamente, numa língua estrangeira por exemplo, pois resulta de símbolos e leis de uma lógica universal comum a todas as linguagens” (Moles, 1978, p. 192). Além disso, a informação semântica pode ser comutada, embora em taxas diferentes, de um canal a outro.

Por outro lado, a informação estética é “intraduzível, se refere, em lugar de um repertório universal, ao repertório dos conhecimentos comuns ao transmissor e

¹⁹ Nesse contexto, o conceito de informação proposta por Moles não coincide inteiramente com o conceito de significado, uma vez que Moles concebe informação como sendo algo novo e original. A quantidade de informação, portanto, dependeria do repertório e do conhecimento prévio do receptor acerca da mensagem. Nesse sentido, a “informação” estaria em oposição direta à “redundância”. Ou seja, se o receptor já conhece a mensagem, “a informação é nula” (Moles, 1978, p. 186). Coelho Netto (1973, p. 68) faz uma crítica à “quantificação da qualidade” e afirma que “mais informação não é por si melhor informação”. Max Bense (apud Campos, 1967, p. 21), por sua vez, define informação como sendo “todo processo de signos que exhibe um grau de ordem”.

ao receptor e fica teoricamente intraduzível numa outra ‘língua’ ou sistema de símbolos lógicos” (Moles, 1978, p. 192). Moles acrescenta que ela é apenas “transportável” aproximadamente. A informação estética prepara “estados” e pode ser aproximada do conceito de “informação pessoal”. Além disso, esse tipo de informação é específica ao canal e sofre uma grave alteração com a transposição de um canal a outro. Segundo Moles (1978, p. 193), “uma sinfonia não ‘substitui’ um desenho animado, é diferente na sua essência”. Além disso, qualquer alteração que se faça na composição de uma obra artística acaba perturbando a sua realização estética. Indo ao encontro dessa idéia, Haroldo de Campos (1967, p. 22) traz à tona o conceito de “fragilidade da informação estética” defendida por Max Bense. Campos (1967, p. 22) explica a diferença entre a informação semântica e a informação estética da seguinte maneira:

Enquanto a informação documentária e também a semântica admitem diversas codificações, podem ser transmitidas de várias maneiras (p. ex.: “A aranha faz a teia”, “A teia é elaborada pela aranha” (...), etc.) a informação estética não pode ser codificada senão pela forma como foi transmitida pelo artista. (...) A fragilidade da informação estética é, portanto, máxima (de fato, qualquer alteração na seqüência de signos verbais do texto transcrito de João Cabral²⁰ perturbaria sua realização estética, por pequena que fosse, de uma simples partícula). (...) A informação estética é, assim, inseparável de sua realização.

Essa fragilidade da informação estética inviabiliza, portanto, qualquer tradução que pretenda ser fiel ao seu original em todos os aspectos. A tradução de uma informação estética para uma outra língua ou para um outro meio não será a mesma informação estética, e sim uma informação estética distinta. Percebe-se que a informação estética de uma obra é única e singular. Portanto, ela não é jamais substituível em todos os seus aspectos. Além disso, a informação estética não pode ser interpretada semanticamente.

Podemos também perceber claramente a diferença entre a informação estética e a informação semântica sob o ponto de vista funcional. Segundo Moles (1978, p. 191-193), a informação semântica possui caráter utilitário “devendo preparar decisões, decisões de atos presentes ou futuros, decisões de atitudes”. São exemplos desse tipo de informação “uma ordem militar, um esquema de conexões elétricas, uma mensagem em código, as instruções em caso de incêndio,

²⁰ Nota do autor: “A aranha passa a vida / tecendo cortinados / com o fio que fia / de seu cuspe privado (de “Serial”, “Formas do Nu”, em *Terceira Feira*)”

um manual técnico, uma partitura musical, etc”. Ao contrário disso, a informação estética “não tem caráter de intencionalidade, determinando de fato estados interiores”. Portanto, não há nenhum caráter utilitário nesse tipo de informação. Em relação às reações que ela eventualmente determina, “estas não são imediatas nem necessárias”.

Utilizando as palavras de Roman Jakobson, a informação semântica constituiria a “função referencial”, enquanto a informação estética constituiria a “função poética” da linguagem. Jakobson, em seu estudo funcional da comunicação, desenvolveu um modelo das funções de linguagem no qual seis elementos participariam no processo de comunicação. São eles: o emissor, o receptor, a mensagem, o código, o contato (canal) e o contexto (referente). Segundo Jakobson (2003b, p. 123), o processo de comunicação se daria da seguinte forma:

O REMETENTE (emissor) envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO (receptor). Para ser eficaz, a mensagem requer um CONTEXTO a que se refere (...), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um CÓDIGO total ou parcialmente comum ao remetente e o destinatário (...); e, finalmente, um CONTACTO, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação.

Na sua teoria, a função da linguagem de um texto seria determinada de acordo com o elemento cujo foco seja predominante. Desse modo, se o foco predominante estivesse no emissor, a função seria emotiva; no receptor, a função seria conativa ou apelativa; na mensagem, ela seria poética; no código, a função seria metalingüística; no canal, seria fática; e no contexto (referente), a função seria referencial. Entretanto, segundo Jakobson, é possível que um texto tenha várias funções, mas há uma função predominante (Jakobson, 2003b, p. 123).

Para entender melhor a diferença entre informação estética e informação semântica, propomos analisar, a seguir, o referente em textos com funções referencial, metalingüística²¹ e poética.

Uma mensagem cuja função seja a referencial está orientada para o referente e enfoca o aspecto cognitivo da linguagem. Trata-se de uma linguagem denotativa cujas informações, segundo Samira Chalhub (1997, p.10), são “definidas, claras,

²¹ A função metalingüística constitui um caso especial da função referencial (e, portanto, de informação semântica) uma vez que o referente será o próprio código.

transparentes, sem ambigüidades”. Alguns exemplos de mensagens com função predominantemente referencial são o discurso científico, textos jornalísticos, documentários, etc. Algumas características que marcam o texto predominantemente referencial são a impessoalidade (geralmente, a presença de verbos e pronomes de 3ª pessoa), a clareza e a ausência de ambigüidade na mensagem²².

A função predominantemente metalingüística é aquela centrada no código. O texto metalingüístico assemelha-se muito, na sua composição, ao texto referencial. Entretanto, nesse caso, o texto refere-se à própria linguagem. Segundo Chalhub (1997, p. 49), “uma mensagem de nível metalingüístico implica que a seleção operada no código combine elementos que retornem ao próprio código”. É o caso do dicionário, da crítica literária ou quando, na vida cotidiana, nos propomos a responder a questão “o que você quis dizer?”. Jakobson (apud Chalhub, 1997, p.52) afirma que existem dois níveis de linguagem: a linguagem-objeto (ou seja, a linguagem que será o referente) e a metalinguagem (a linguagem usada para falar da linguagem-objeto). Ou seja, no caso do dicionário unilíngüe em português. Usaremos o português (metalinguagem) para falar da língua portuguesa (linguagem-objeto).

Por fim, a função poética é aquela que está orientada na mensagem. Ou seja, o texto com função predominantemente poética é aquele cuja mensagem está voltada para si mesma. Trata-se da mensagem pela mensagem. O texto, portanto, é auto-referencial. Segundo Julio Plaza (2001, p. 25), “o signo estético não quer comunicar algo que está fora dele, nem ‘distrair-se de si’ pela remessa a um outro signo, mas colocar-se ele próprio como objeto”. Obviamente, existem níveis diferentes de auto-referencialidade, partindo desde obras extremamente auto-referenciais como a pintura abstrata, até obras com menor grau de auto-referencialidade, como uma arte engajada. A arte em geral trabalha com a função poética. A característica principal do texto poético é a presença da plurissignificação e o compromisso com a estética.

²² Contudo, um texto referencial não é necessariamente verdadeiro. Ou seja, embora o texto aponte para uma realidade extralingüística, não há como provar, somente através do texto, a veracidade da informação. Por isso, mesmo um texto referencial como, por exemplo, o noticiário da TV, só pode, no máximo, indicar a possibilidade de uma realidade extralingüística. Peirce já afirmava que o signo só tem a capacidade de indicar e não de comprovar a realidade ontológica das coisas. Segundo ele, a constatação da veracidade deveria ser feita por “experiência colateral”.

Essa plurissignificação ocorre, porque, na função poética, segundo Jakobson (2003b, p. 130), o eixo da seleção (similaridade, paradigma) projeta-se sobre o eixo da combinação (contigüidade, sintagma). Utilizando os termos de Peirce, a função poética ocorre quando o ícone projeta-se sobre o símbolo. Isso nos permite ver no símbolo as possibilidades interpretativas características do ícone.

A função poética é similar e, ao mesmo tempo, oposta à função metalingüística. Segundo Jakobson (apud Nöth, 1999, p. 107):

A metalinguagem também faz uso seqüencial de unidades equivalentes quando combina expressões sinonímicas numa sentença equacional: $A=A$ (“solteiro é um homem não-casado”). Contudo, poesia e metalinguagem estão em oposição diametral, pois enquanto na metalinguagem a seqüência é usada para construir uma equação, na poesia, a equação é usada para construir uma seqüência.

Além disso, existe uma semelhança de ordem heurística entre as duas funções. Jakobson explica que “o *insight* da estrutura autônoma do signo estético resulta num *insight* metalingüístico do signo em geral”. Um exemplo disso é o poema abaixo de Décio Pignatari (1987, p. 48):

**chuv
a
chuv
a
chuv
a
chuv
a
chuv
a
chuv
a**

Ilustração 2: Poema concreto “mostra a chuva caindo”

A disposição tipográfica da palavra chuva sugere iconicamente o próprio referente. A diferença entre o texto metalingüístico e o texto poético é que o primeiro, utilizando o exemplo acima, buscaria explicar o que é a chuva, enquanto o segundo trata de “mostrar a chuva caindo” (Pignatari, 1987, p. 48). Segundo Ernest Fenollosa (1977, p. 144), “o pensamento poético trabalha por sugestão, acumulando o máximo de significado numa única frase, repleta, carregada, luminosa de brilho interior”. O

texto metalingüístico opera de forma inversa, ou seja, busca esclarecer o significado de um signo. Em vez da síntese, trabalha com a análise.

Embora o poema acima traga uma referência extralingüística, perceba a autonomia de sua composição. O objetivo principal do poema não é deslocar a atenção do leitor para uma referência extralingüística e sim para si mesmo, para as qualidades de sua própria composição. Isso o torna, portanto, auto-referencial.

Uma das críticas que sofreu a teoria da autonomia poética diz respeito ao fato de que ela estaria negligenciando a dimensão social do poético. Ou seja, a poesia não poderia ser autônoma uma vez que ela depende da realidade social. Contudo, Jakobson defendeu-se ressaltando a diferença entre poesia e poeticalidade (função poética) tal como a diferença entre a estética e a arte. Segundo Jakobson (apud Nöth, 1999, p. 107), “é a poesia que muda com a realidade social e não a função poética”.

Essa análise do referente nas funções poética e referencial (e metalingüística) nos permite entender porque, ao contrário dos textos referenciais, uma obra artística resiste à tradução. No caso dos textos referenciais, a atenção do leitor é conduzida para o referente que se encontra externo à mensagem. Assim, nesse tipo de texto, a informação estética não tem grande importância, o que nos possibilita reconstruir o texto, buscando a equivalência da informação semântica, mesmo que se altere completamente a informação estética. Entretanto, o texto artístico é auto-referencial. Ou seja, ele chama a atenção do leitor para a sua própria composição. A informação semântica tem uma relevância menor do que a informação estética. Logicamente, devemos considerar o fato de que existem dominâncias distintas no que diz respeito à informação estética e informação semântica nas diversas manifestações artísticas ao longo da história. Na arte realista, por exemplo, não podemos ignorar a importância da informação semântica, e, portanto, da função referencial. Mas a própria condição de obra arte implica que essas manifestações não possuem cunho meramente informativo. Ou seja, a atenção prevalece sobre informação estética, que é singular a cada obra. Dessa forma, Max Bense postula o princípio da intraduzibilidade de textos e obras artísticas e criativas. Octávio Paz (apud Plaza, 2001, p. 25-6), possui uma posição semelhante. Para ele, “se é possível traduzir os significados denotativos de um texto, por outro lado, é quase impossível a tradução de significados conotativos”. Octávio Paz define esse tipo de tradução como

“transmutação”. Em sua concepção, embora apresente dificuldade, a tradução não é impossível: “traduzir é muito difícil, não menos difícil do que escrever textos mais ou menos originais – mas não é impossível”. Roman Jakobson (2003a, p. 72) é mais radical nesse sentido. Ele não acredita ser possível a realização de tradução poética e defende a possibilidade somente de uma transposição criativa:

O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paranomásia, reina na arte poética; quer esta denominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por denificação, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra –, transposição interlingual ou, finalmente, transposição intersemiótica – de um sistema de signos para outro.

Haroldo de Campos, contudo, concebe a tradução poética sob o ponto de vista de uma “recriação” do texto original. Ou, segundo as suas próprias palavras, uma relação de “isomorfia” entre os textos:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas 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 sistema (Campos, 1967, p. 24)

Ou seja, a tradução criativa será sempre uma recriação do original. Essa recriação será similarmente autônoma, porém recíproca. Além disso, segundo Haroldo de Campos (1967, p. 24), nesse tipo de tradução, “não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma”. Nesse processo, a informação semântica não será o elemento mais importante, mas “tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora”. Ou seja, uma tradução criativa não deve buscar a fidelidade semântica como objetivo máximo e sim “conquistar uma lealdade maior ao espírito do original transladado” (Campos, 1967, p. 35). Portanto, se o tradutor buscasse apenas a fidelidade semântica na tradução poética, ele estaria, ao contrário, sendo infiel ao texto original.

Com base nisso, vejamos abaixo a tradução do poema de Décio Pignatari²³ para o japonês²⁴:

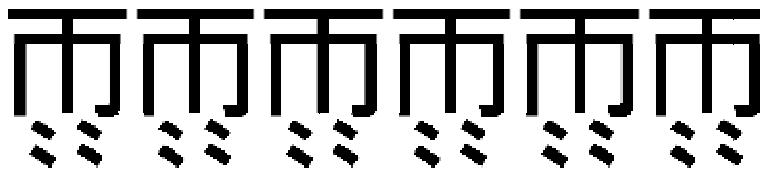


Ilustração 3: Tradução para o japonês do poema de Pignatari

Perceba que a informação estética é completamente diferente do original, mas há uma relação de isomorfia entre o poema de Décio Pignatari e a sua tradução, ou melhor, “recriação” para o japonês. A tradução é capaz de gerar interpretações análogas ao seu original, muito embora as culturas e as línguas dos apreciadores sejam diferentes. Nota-se tanto no original quanto na tradução a projeção do ícone (relações de similaridade com o referente: analogia) sobre o símbolo (relações de contigüidade instituída com o referente: lógica). Embora a informação estética seja diferente nos dois textos, ela produz um efeito análogo nos leitores de ambas as culturas. Nessa tradução, a informação semântica, assim como em seu original, não é tão importante quanto a sua informação estética. Ou seja, ela constitui somente uma “baliza demarcatória” e não o objetivo da tradução. Convém ressaltar que o objetivo de Décio Pignatari, ao criar esse poema, não foi o de informar o seu leitor. Tal empreendimento constituiria um texto meramente referencial. Seu objetivo foi puramente artístico, ou seja, o de criar um “objeto-finalidade-sem-fim” (Plaza, 1998, p. 8) que propicia ao leitor o deleite estético e crítico na sua apreciação da composição. Obviamente, não se traduz tudo. No poema de Pignatari, a disposição seqüencial da palavra “chuva” na vertical com leve deslocamento da letra “a” para baixo, proporciona, para os leitores da língua portuguesa e da cultura ocidental, a impressão do passar do tempo, que não foi possível resgatar na tradução. Porém, vale ressaltar que a idéia central de “mostrar a chuva” é até mais acentuada na tradução, o que evidencia a contribuição do próprio sistema de notação ideogramática em detrimento do alfabeto ocidental. A tradução funciona como um

²³ Ver página 53.

²⁴ O ideograma *ame* (雨) significa ‘chuva’. Tradução de César K. Hirashima.

movimento centrípeto que nos arremessa de volta à metáfora original do ideograma “chuva” e nos permite enxergar o ícone no símbolo.

Assim, conforme se pode notar, a tradução criativa decorre, sobretudo, de um exercício rigoroso de análise, uma “maneira mais atenta de ler” (Campos, 1967, p. 31), ou seja, “uma penetração intensa da mente do autor; em seguida, técnico, (...) uma projeção exata do conteúdo psíquico de alguém e, pois, das coisas em que a mente desse alguém se nutriu” (Kenner apud Campos, 1967, p. 26). Através dela, podemos penetrar “no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos” (Campos, 1967, p. 34). Tradução poética é, portanto, um exercício de leitura, crítica e de criatividade.

Capítulo 2: EQUIVALÊNCIA TRADUTÓRIA

Na medida em que a tradução não pode ser concebida como um mero processo de transferência de significado e que o signo estético é intraduzível por natureza, cabe explicitar como ocorre o empreendimento recriador que sustenta a tradução criativa. Assim, veremos com mais detalhes como ocorre o processo de “equivalência na diferença” considerando a equivalência como o princípio que estabelece algum nível de iconicidade entre a tradução e o seu signo primário. Vejamos como poderá se estabelecer a equivalência na tradução.

2.1. Equivalência imagética

Para melhor compreendermos o processo tradutório, faz-se necessário entender o princípio que o rege. Jakobson (2003a, p. 65) qualifica a tradução como um processo que implica “equivalência na diferença”, ou seja, signos distintos que compartilham o princípio da equivalência. Assim, faz-se evidente uma analogia entre a tradução e o signo primário, o que revela a presença de iconicidade nessa relação. Torna-se importante entender o que vem a ser um signo icônico. Antes disso, convém diferenciar este de um ícone puro. Peirce (apud Santaella, 2000, p. 110) define ícone da seguinte forma:

Um Ícone é um Signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui, quer um tal Objeto exista ou não. É certo que, a menos que realmente exista um tal Objeto, o Ícone não atua como signo. Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é Ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um signo seu (2.247)

Contudo Peirce atenta para a seguinte característica do ícone puro:

Um signo, por Primariedade, é uma imagem do seu objeto e, falando mais estritamente, só pode ser uma *idéia*. Com efeito, deve produzir uma *idéia* Interpretante; e um objeto externo excita uma *idéia* através da reação sobre o cérebro. Contudo, mais estritamente falando, nem mesmo uma *idéia*, exceto no sentido de possibilidade é um ícone puramente por virtude de sua qualidade; e seu objeto só pode ser uma Primariedade. (Peirce, 1975, p. 116)

Isso significa que o ícone puro não passa de uma mera possibilidade, visto que, estritamente falando, nem mesmo pode ser considerado uma *idéia*, sendo qualidade pura e irrealizada.

Entretanto, Peirce explica que existem também ícones atuais, os chamados signos icônicos ou hipoícones. Estes têm como característica o fato de “representar seu objeto principalmente por similaridade, independentemente do seu modo de ser” (Peirce, 1975, p. 116). São três os tipos de hipoícones, conforme explica Peirce:

Os hipo-ícones, de acordo com o modo de primariedade de que participem, admitem uma divisão grosseira. Aqueles que participam de simples qualidades ou Primeiras Primariedades, são *imagens*; aqueles que representam as relações – principalmente relações diádicas ou relações assim consideradas – das partes de uma coisa, utilizando-se de relações análogas em suas próprias partes, são *diagramas*; aqueles que apresentam o caráter representativo de um Representamem, traçando-lhe um paralelismo com algo diverso, são *metáforas*. (Peirce, 1975, p. 117)

Ou seja, no caso da imagem, signo e objeto se assemelham nas aparências, enquanto no diagrama, eles se assemelham nas relações de suas partes. No caso da metáfora, há um paralelismo no nível dos significados.

Como exemplo de imagens, podemos citar os pictogramas. “Em todas as escritas primitivas, tal como os hieróglifos egípcios, há ícones de tipo não lógico, os ideógrafos. Nas primeiras manifestações de comunicação verbal houve provavelmente amplo elemento de imitação” (Peirce, 1975, p. 118).



Ilustração 4: Caracteres chineses 日 e 月 (respectivamente, “sol” e “lua”)

Além disso, levando-se em consideração os aspectos icônicos, podemos citar também o exemplo da fotografia e das composições pictóricas. Note-se que a imagem também não se restringe às manifestações visuais. É possível haver similaridade de sons, movimentos, sabores, odores, sensações táteis, etc.

Em algumas traduções, é possível reconhecer uma equivalência imagética com o seu signo primário. A equivalência imagética implica semelhança entre o signo primário e a sua tradução no nível da aparência, ou como diria Peirce, nas “qualidades de sentimento” (*quality of feeling*) evocadas por ambos. Essa

equivalência não diz respeito somente a semelhança entre formas, mas também na similaridade qualitativa em geral que é possível perceber mesmo sem se conhecer os códigos em questão.

Não é possível dizer, contudo, que a equivalência imagética seja, em si, uma tradução. Isso significa dizer que o princípio da tradução não é meramente o da mimese. Há, contudo, casos em que esse tipo de iconicidade pode estar presente na tradução, como veremos adiante na tradução indicial (note-se, contudo, que a tradução indicial não é uma mera cópia servil ou reprodução de seu original). Além das apropriações lingüísticas e decalques dos quais toda língua está prenhe, é possível reconhecer muitas semelhanças formais entre a tradução e o seu signo primário independentemente dos códigos em que se encontram cifrados.

É fácil imaginar que textos como um soneto, uma certidão de casamento e uma transcrição feita por taquígrafo judiciário compartilham algumas características físicas significativas com suas respectivas versões traduzidas (...) Por exemplo, no caso de signos-textuais verbais, o texto primário e a sua tradução podem apresentar uma extensão, distribuição de parágrafos, estrutura rímica e/ou uso de pontuação equivalentes. Essas características os tornam imediatamente reconhecíveis como signos similares – similares, ou seja, em ‘sensação’, ‘tom’ ou outra ‘qualidade de sentimento’ (como diria Peirce)²⁵. (Gorlée, 1994, p. 174-175)

Conforme veremos adiante com mais detalhes, a equivalência imagética estará nitidamente presente em traduções intersemióticas do tipo indicial²⁶ (ou “transposição”, na terminologia de Julio Plaza), uma vez que a semelhança imagética, tal como ocorre nas fotografias e retratos pintados (signos indiciais), fornece condições para que a tradução indique o seu signo primário. Esse tipo de tradução é caracterizada pelo homeomorfismo, ou, nas palavras de Plaza (2001, p. 92), pela “transposição do ‘mesmo’ para um outro meio”. Veja, por exemplo, o caso do poema “Bomba” de Augusto de Campos (1986) e sua transposição para a computação gráfica (1992):

²⁵ Tradução do inglês por César K. Hirashima.

²⁶ Numa relação entre os tipos de equivalência (imagética, diagramática e metafórica) e a tipologia da tradução (icônica, indicial e simbólica), percebe-se que a equivalência imagética estará predominantemente presente na tradução indicial, enquanto a equivalência diagramática será dominante na tradução icônica. No caso da tradução simbólica, verifica-se a dominância da equivalência metafórica. Há, contudo, de se ressaltar que as equivalências não parecem ser excludentes entre si. Ao longo do capítulo, trataremos mais a fundo acerca dessa relação.



Ilustração 5: Poema “Bomba” de Augusto de Campos (1986) e sua transposição para o computação gráfica (1992)

Fonte: Araújo, 1999, p. 37 e 149

A primeira versão do poema foi publicada na contracapa do caderno “Folhetim”, n. 565, do jornal *Folha de S. Paulo* em 1986. O poema foi confeccionado em preto e branco com Letraset sobre papel. Já a sua transposição para o meio eletrônico foi realizada em 1992, com animação gráfica colorida de 90 segundos realizada com o software “Alias Studio” e transferida para fita SVHS. Uma versão mais recente do poema realizada em Flash se encontra disponível no site do poeta²⁷. Tanto na primeira quanto nesta última versão, o poema sugere uma ‘explosão’ cujos estilhaços são as próprias letras que compõem as palavras ‘bomba’ e/ou ‘poema’. Perceba que, devido ao tipo de fonte utilizado e à disposição espacial das letras no poema, tornam-se indistintas as letras ‘P’ e ‘B’, bem como as letras ‘E’ e ‘M’, o que não nos permite dizer se elas pertencem à palavra ‘bomba’ ou ‘poema’²⁸. Note-se que, nas transposições para o meio eletrônico (tradução indicial), o poeta manteve grande parte da informação estética (equivalência imagética) já que a tradução ocorre na submissão às normas que o novo meio impõe para a reconstrução da forma e também na utilização de seus recursos (como a animação gráfica e os signos sonoros) nesse empreendimento recriador. Segundo Augusto de Campos (apud Araújo, 1999, p. 38), “essa evolução tecnológica foi essencial para se chegar a uma forma *verbivocovisual*”. Assim, embora exista equivalência imagética entre o

²⁷ Ver em <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>

²⁸ Para uma análise mais completa, conferir Araújo (1999, p. 37-53).

signo primário e as transposições, estas não podem ser consideradas meras cópias servis, mas sim recriações que buscam explorar o potencial tradutório do novo meio.

2.2. Equivalência diagramática

A grande engenhosidade da classificação dos signos icônicos de Peirce está em reconhecer semelhanças além do nível das aparências. É o caso do diagrama e da metáfora.

No caso do diagrama, a iconicidade se instaura nas relações internas entre o signo e o objeto. Isso significa que a semelhança não está nas aparências de ambos, mas nas relações entre as partes internas do signo com as relações das partes internas do objeto. Assim, são exemplos de diagramas: gráficos de qualquer espécie, organogramas ou mesmo equações algébricas. Exemplificando o conceito de diagrama, Peirce afirma que “toda equação algébrica é um ícone, na medida em que *indica*, por meio de signos algébricos (que em si mesmo não são ícones), as relações das quantidades em causa” (Peirce, 1975, p. 119). Numa equação algébrica, pouco importa saber se estamos falando de laranjas, carros ou pessoas: trata-se de uma relação quantitativa. Nesse tipo de signo icônico estão presentes traços indicativos que o inserem em uma secundidade dentro desse contexto de primeiridade. Alguns ideogramas também revelam iconicidade diagramática em relação ao seu objeto. Estes indicam visualmente relações abstratas de superioridade, inferioridade, etc:

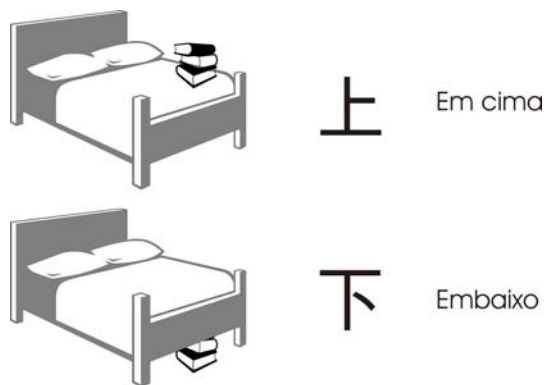


Ilustração 6: Caracteres chineses 上 e 下 (respectivamente, “em cima” e “embaixo”)

Percebe-se, nesse exemplo, que o ideograma não busca assemelhar-se ao seu objeto nas aparências. Ou seja, ele não se assemelha formalmente à cama ou aos livros, mas busca representar a relação espacial entre ambos. Assim, o diagrama “traduz” visualmente relações abstratas que podem ser espaciais, temporais, quantitativas, etc.

Para entender o princípio da tradução por isomorfia/paramorfia, será de grande importância o conceito do diagrama peirceano. Haroldo de Campos descreve o projeto isomórfico da seguinte forma:

Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas 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 sistema. (Campos, 1967, p. 24)

Por sua vez, Plaza, trazendo metaforicamente as noções da física e da química para o contexto da tradução intersemiótica, atenta também para a existência da relação paramórfica:

Isomórfica: “quando substâncias diferentes cristalizam-se no mesmo sistema, com a mesma disposição e orientação dos átomos e moléculas”.

Paramórfica: “transformação de um mineral em outro sem mudança de composição, alterando-se apenas a estrutura cristalina”. Trata-se, pois, de fazer aparecer o segundo modelo (a tradução) similar ou equivalente ao primeiro, porém, com estrutura diferente e equivalente. Estamos diante do jogo de identidades e semelhanças, o que nos leva ao caráter do homólogo como **semelhança de estrutura** (grifo nosso) e origem em organismos taxionomicamente diferentes. (Plaza, 2001, p. 90)

Ou seja, o projeto isomórfico/paramórfico²⁹ se faz por “semelhança de estrutura” (diferente mas equivalente) dentro da qual os elementos serão de natureza diversa mas recíprocos entre si. Trata-se, portanto, de uma iconicidade/equivalência diagramática. Note-se que esse tipo de iconicidade é importante principalmente na tradução criativa, pois, conforme vimos, esta não visa à fidelidade semântica. Assim, embora o diagrama esteja em um nível de secundidade dentro da primeiridade, ele não diz respeito ao significado. Vejamos o poema abaixo de Pierre Garnier e Seiichi Niikuni (1966):

²⁹ Não parece haver grande distinção conceitual entre isomorfia e paramorfia, já que ambos partem do princípio de analogia de estruturas. O termo paramorfia estaria, contudo, mais adequado conceitualmente à questão da tradução intersemiótica já que ressalta a semelhança estrutural entre signos de natureza distinta.

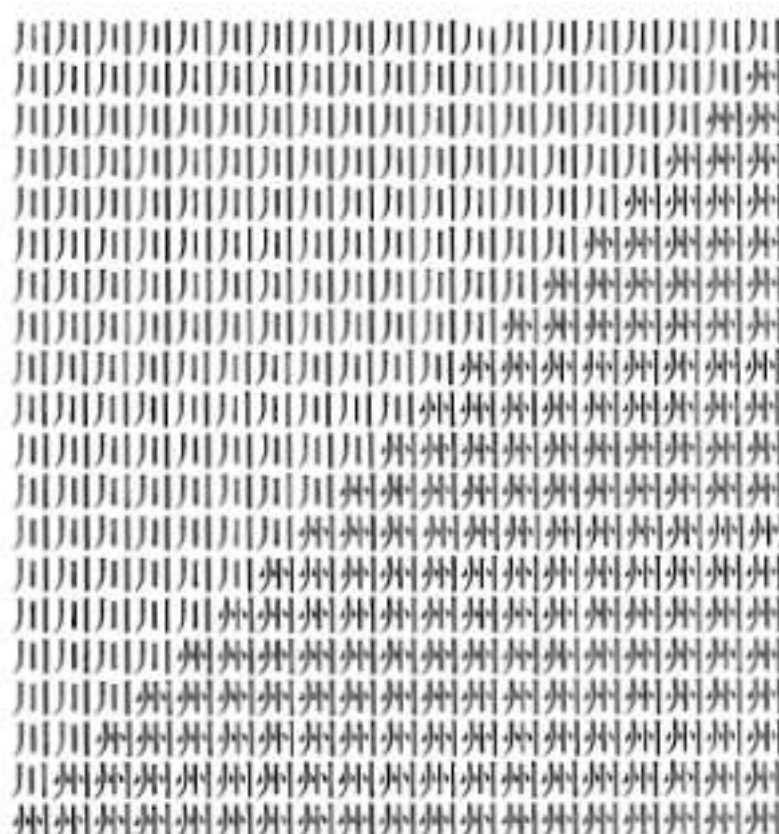


Ilustração 7: Poema concreto de Pierre Garnier e Seiichi Niikuni (1966)

Fonte: www.bpj.org

No poema de Garnier e Niikuni, temos uma composição formada por repetições de dois ideogramas: 川 (*kawa*: rio) e 州 (*shū*: banco de areia pluvial, ilha pluvial, Estado, continente). Ele é formado por 20 linhas e 19 colunas de modo que a primeira linha (de cima pra baixo) é formada apenas por repetições do ideograma 川. À medida que vão se sucedendo as linhas, os ideogramas (da direita para a esquerda) vão sendo substituídos um a um por 州, até que a última linha seja preenchida somente por este ideograma. Assim, percebe-se a formação de dois blocos dividindo diagonalmente o retângulo, cada qual formado pelas repetições de um mesmo ideograma: o bloco da esquerda formado por 川 e o bloco da direita formado por 州.

Note-se que os *representamens* 川 e 州 são praticamente iguais, diferenciando-se por um pequeno acréscimo de informação estética (três traços menores entre os traços maiores) em 州. Esse pequeno acréscimo de informação

estética é o bastante para produzir uma alteração semântica significativa. Contudo, é importante ressaltar que existe uma relação de contigüidade entre “rio” e “banco de areia pluvial”. Outro detalhe importante para a compreensão do poema é o significado de 州, que pode ser “banco de areia pluvial”, como na palavra 砂州 (*sasu*: banco de areia pluvial); “Estado”, como em サンパウロ州 (*sanpau-ro-shū*: Estado de São Paulo); ou “continente”, como em アジア州 (*ajia-shū*: Continente Asiático). Dessa forma, 州 pode assumir proporções que vão de um estreito banco de areia até a extensão de um continente.

Assim, tomando como base o valor semântico dos ideogramas, o leitor é incitado a reconhecer semelhanças (imagéticas) entre os blocos e os seus respectivos objetos: o bloco de 川 assemelha-se a um rio e o bloco de 州, a um banco de areia. Da mesma forma, ele é capaz de reconhecer a semelhança imagética entre esses dois ideogramas e buscar uma correspondência semântica entre ambos: percebe-se uma relação de contigüidade. Ontologicamente, o banco de areia pluvial encontra-se junto a um rio, assim, semanticamente, aquele só existe em função deste. Isso nos incita a questionar a etimologia dos ideogramas. Com efeito, o ideograma 州 originou-se a partir do ideograma 川. Os pictogramas originais eram os seguintes:



Ilustração 8: Pictogramas originais de 川 (kawa: rio) e 州 (shū: banco de areia)

O dicionário de ideogramas traz a seguinte explicação em relação ao ideograma 州: “A letra original é 𠬞 e representa a terra (○) no meio do rio. É utilizado com o significado de *Nakasū* (= ilha no meio do rio), a terra onde o homem habita”³⁰ (Kawashima, 1976, p. 144).

³⁰ Tradução do japonês por César K. Hirashima.

Portanto, ao analisar semioticamente a construção do poema, percebe-se uma rede de relações de semelhança e contigüidade: (1) o ideograma 川 assemelha-se a um rio, e o ideograma 州, a ilhas que se formam nos rios; (2) ao aproximar esses dois ideogramas, incita-se a pensar a relação etimológica entre ambos (contigüidade espacial); (3) os blocos se assemelham ao objeto designado pelo respectivo ideograma-célula, ou seja, o bloco de 川 assemelha-se a um rio que corre na diagonal e o bloco de 州, a um banco de areia marginal.

Vejam os como foi realizada a tradução desse poema para a língua portuguesa:



Ilustração 9: Recriação do poema de Garnier e Niikuni para o português feita por César K. Hirashima (2006)

A tradução busca reproduzir a construção por repetição de dois vocábulos: “ribeira” e “beira”. Assim como o poema de Garnier e Niikuni, a tradução possui 20 linhas. O número de colunas, entretanto, difere: são 28. Isso se deve principalmente às diferenças lingüísticas entre o chinês/japonês e às línguas fonéticas, no caso, o português: enquanto cada ideograma pode ser considerado sozinho um vocábulo (em muitos casos), na língua portuguesa, as palavras são compostas por seqüências de letras (vogais e consoantes) que exigem uma extensão maior (a palavra “ribeira” é formada por 7 letras e a palavra “beira”, por 5). Assim, foi

considerado um número suficiente de dígitos que permitissem a legibilidade das letras e semelhança com as proporções do poema original. Foi utilizada a fonte “Courrier New” tendo em vista o alinhamento das letras nas colunas. Além disso, há uma aproximação pragmática da tipografia com a fonte japonesa já que ambas as fontes são consideradas “letras de máquina”.

Entretanto, diferentemente do poema original, os vocábulos não se encontram alinhados verticalmente. Isso porque o alinhamento vertical produzia ruídos na comunicação: não oferecia as mesmas condições de interpretabilidade icônica do poema original. O leitor visualizaria com muita dificuldade a imagem da “ribeira” com suas “beiras”. O deslocamento das linhas permitiu construir uma sinuosidade nos blocos que sugere melhor a imagem da “ribeira” (tal como na forma do pictograma japonês). Note-se que é possível perceber até a sua “correnteza”. Há de se considerar que no poema original a própria iconicidade imagética dos ideogramas funciona como “dica” para a compreensão do poema. Como isso não ocorre na língua portuguesa, é preciso transportar a forma do pictograma “rio” no desenho dos blocos para garantir a interpretabilidade. Além disso, deixamos as “beiras” em negrito e em caixa alta para criar uma diferenciação qualitativa com as letras de “ribeira”. Ademais, a caixa alta sugere que as “beiras” sejam mais elevadas que o leito da “ribeira”, assim como ocorreria na realidade.

Assim como no poema original, os dois vocábulos que compõem o poema são semelhantes na aparência: “ribeira” e “beira”. No caso da tradução, é a “*ri*-beira” que possui um pequeno acréscimo de informação estética capaz de produzir significado diferente mas correlativo (note-se que no poema original o acréscimo ocorreu no *representamen* correspondente a “banco de areia”).

Semanticamente, existem diferenças entre o poema original e a tradução. “Ribeira” não tem o mesmo significado de “rio” nem tampouco “beira” possui o mesmo significado de “banco de areia”. Relembramos que a tradução criativa não tem como objetivo a fidelidade semântica. O significado é apenas uma “baliza demarcatória” que irá delimitar semanticamente o empreendimento recriador. E foi exatamente isso que ocorreu nesta tradução: embora não designem exatamente o mesmo objeto, há proximidade no campo semântico entre “ribeira” e “rio” assim como entre “beira” e “banco de areia”. Na língua portuguesa, a palavra ribeira diz respeito à “massa de água que corre entre margens próximas, sendo menor que um rio e mais larga que um ribeiro”, podendo significar também “a porção de terreno que

fica junto do rio ou da ribeira” (Weiszflog, 1998, p. 1843). Assim, trata-se de um rio de médio porte caracterizado por “margens próximas”. Eis o motivo que levou à produção de uma segunda margem na tradução: além de oferecer a impressão de que o rio é mais estreito, a presença das margens é importante para caracterizar a “ribeira”. Aliás, note-se que a segunda acepção de “ribeira” coincide com a de “beira”, demonstrando a importância das margens no campo semântico do vocábulo “ribeira” na língua portuguesa. Ressalte-se que a palavra “beira” tem sua origem etimológica na redução da palavra “ribeira”, que, por sua vez, vem do adjetivo latino *riparia* (de *ripa*: margem). Vejamos uma síntese comparativa da relação entre os vocábulos:

CRITÉRIOS GERAIS (Legi-signos)		POEMA ORIGINAL (sin-signo 1)	RECRIAÇÃO (sin-signo 2)
Formação de blocos por repetições de apenas dois vocábulos	Vocábulo A	川	Ribeira
	Vocábulo B	州	Beira
Semelhança imagética entre A e B		川 ⇔ 州 (três traços maiores)	Ribeira ⇔ beira
Pequeno acréscimo de informação estética em um dos vocábulos, gerando significados diferentes mas correlativos		川 ⇔ 州 (três traços menores no vocábulo B)	Ribeira ⇔ beira (acréscimo de letras no vocábulo A)
Relação etimológica		州 (Vocábulo B) é derivação de 川 (Vocábulo A) por acréscimo	Beira (Vocábulo B) é derivação de ribeira (Vocábulo A) por redução
Delimitação do campo semântico de A: bloco de água		川 (rio)	Ribeira (rio de médio porte com margens próximas)
Delimitação do campo semântico de B: bloco de terra		州 (banco de areia, ilha pluvial, Estado, continente: pode ser extenso)	Beira (margem: tende a ser estreita)
Semelhança imagética do bloco formado por vocábulo A com o referente deste. Presença de pictograma que aciona as relações de semelhança imagética com o bloco.		O pictograma 川 já, em si, se assemelha a um rio. O bloco de 川 também assemelha-se a um rio, muito embora não seja tão evidente. O pictograma 州 funciona como “dica” para o leitor desencadear mentalmente as relações de semelhança imagética do bloco com seu referente.	O vocábulo ribeira, em si, nada se assemelha em suas formas a um rio. No caso do bloco de “ribeira”, é evidente a sua semelhança imagética com um “rio de médio porte, com margens próximas”. O pictograma de rio foi transportado para o desenho do bloco para garantir a interpretabilidade

Semelhança imagética do bloco formado por B com o referente deste.	州 significa “banco de areia”, podendo ser extensa, como sugerem as outras acepções do vocábulo: Estado e continente.	“Beira” possui um significado mais próximo de “margem” e dá a idéia de algo mais estreito. Além disso, são duas as margens de um rio. Não podemos perder de vista que “ribeira” é um rio de médio porte com “margens próximas”. Assim, foram construídos dois blocos marginais.
---	--	---

Os critérios gerais acima funcionam como legi-signos que orientam a ordenação e a geração das formas tanto do poema original quanto da tradução. Esses critérios gerais (legi-signos) foram extraídos do poema original e são eles que permitirão a gênese da tradução. Assim, original e tradução podem ser considerados casos diferentes de uma mesma lei. Já dizia Walter Benjamin que “a tradução é uma forma. Para compreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade” (Benjamin, 2001, p. 191).

Dessarte, fica claro que tanto a forma do poema original quanto a forma da tradução são sin-signos gerados pelas mesmas leis de configuração (legi-signo), lembrando que o legi-signo admite uma variedade de formas. Como se pode verificar, o poema original se estrutura numa série de relações de semelhança e contigüidade que funcionam como um diagrama geral que vai orientar a organização da tradução. Assim, embora original e tradução não designem exatamente os mesmos objetos, a estrutura será a mesma. Destaca-se o papel do legi-signo icônico que funcionará como diagrama geral tanto do original quanto da tradução. É importante ressaltar que ele não organiza somente as relações sintagmáticas, como também as relações paradigmáticas e, portanto, é o responsável pela função poética, conforme explica Julio Plaza:

Neste ponto, parece importante rever a função poética de Roman Jakobson como forma de Legissigno-Icônico-Remático, quer dizer, como princípio organizativo da linguagem verbal poética que pode ser extrapolado para outras linguagens (Plaza, 2001, p. 76).

Isso implica dizer que a equivalência diagramática na tradução não se limita ao nível sintático. Assim, “o princípio de similaridade de estrutura” (Plaza, 2001, p. 89) almejada pelo projeto isomórfico/paramórfico envolve o estabelecimento na

tradução da malha de relações sintagmáticas e paradigmáticas presentes no original. Esse tipo de iconicidade será evidente nas traduções icônicas³¹, como veremos no capítulo seguinte.

2.3. Equivalência metafórica

O terceiro e último hipócone descrito por Peirce é a metáfora. Retomando a definição de Peirce: trata-se de signos icônicos que “representam o caráter representativo de um Representamen, traçando-lhe um paralelismo com algo diverso” (Peirce, 1975, p. 117). Caráter representativo diz respeito ao poder de um signo representar algo distinto dele. Parece redundante algo “representar” o “caráter representativo”, mas é exatamente o que ocorre com a metáfora: a mente que interpreta a metáfora avaliará o objeto representado pelo signo não como a própria entidade ontológica, mas este será por sua vez um signo que estará representando algo diverso dele mesmo. Assim, há uma dupla incidência de representação. Santaella explica que “há sempre uma forte dose de mentalização e acionamento de significados nas metáforas, daí elas serem hipócones de terceiridade” (Santaella, 2000, p. 120). A iconicidade não está naquilo que os signo *apresentam* nem naquilo que os signos *indicam* e sim naquilo que eles *representam*. A formação de alguns ideogramas ilustra bem esse paralelismo:

日	Sol
月	Lua
明	Brilho, luz

Conforme vimos, os ideogramas 日 e 月 denotam seus objetos por semelhança imagética. No caso de 明, o ideograma é formado pelos ideogramas 日 e 月 cuja aproximação (relação) nos incita pensar na semelhança entre ambos. Esta semelhança está exatamente no caráter representativo desses dois signos. Através

³¹ Ressaltamos que, embora a equivalência diagramática seja dominante na tradução icônica, não se descartam as outras equivalências. No caso da tradução de Garnier e Niikuni, há alguma equivalência imagética, como por exemplo qualidades como a composição por repetições de letras, muito embora sejam evidentes as diferenças entre proporções e simetria dos blocos para a obtenção de uma equivalência diagramática maior.

dessa aproximação, sugere-se um paralelismo de idéias semelhantes evocadas pelos objetos “sol” e “lua”: a luz, o brilho.

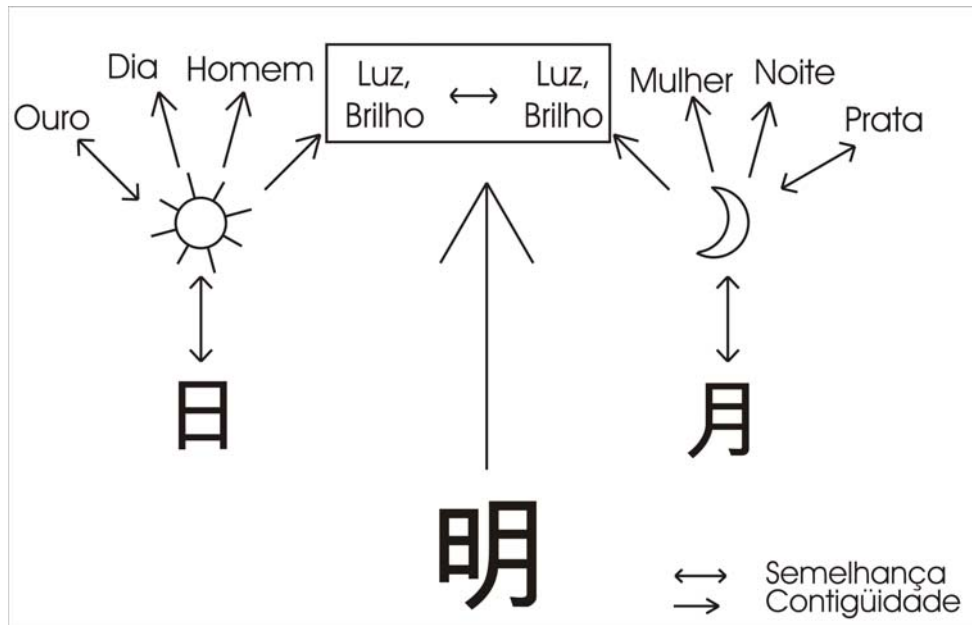


Ilustração 10: Construção metafórica do ideograma 明

Conforme se percebe, o ideograma é capaz de sugerir idéias abstratas através do recurso metafórico. O sinólogo Ernest Fenollosa afirma o seguinte:

... a língua chinesa, com seu material peculiar, passou do visível para o invisível através de um processo idêntico ao empregado em todas as raças antigas. Esse processo é o da metáfora, a utilização de imagens materiais para sugerir relações imateriais. Toda a delicada substância do discurso se constrói sobre um substrato de metáforas (Fenollosa, 1977, p. 137-138).

Fenollosa defende que a metáfora esteve presente no estágio inicial das palavras, mesmo nas fonéticas, e que esse processo se mantém evidente nos ideogramas ainda nos dias de hoje:

Numa palavra fonética, há muito pouco, ou mesmo nada, que exhiba os estágios embrionários de seu desenvolvimento. Ela não ostenta a metáfora em sua própria aparência. (...) Nisso, o chinês mostra a sua supremacia. Sua etimologia fica constantemente visível. Conserva o impulso e o processo criadores à vista e em ação. Após milhares de anos, as linhas do avanço metafórico ainda estão patentes e, em muitos casos, realmente conservadas no significado (Fenollosa, 1977, p. 140-141)

O que ocorreria no processo evolutivo das línguas é a cristalização dessas metáforas originais. Assim, elas perderiam o poder sugestivo passando a

representar um dado objeto por recorrência de uso. Assim, não há quem questione a gênese metafórica de palavras como “criado-mudo” ou “pé-direito”. Com efeito, Hausman atenta para a existência de metáforas criativas ou “frescas” (*fresh*) e de metáforas “adormecidas” (*dormant*) ou “congeladas” (*frozen*):

Metáforas tidas como criações e como criativas são freqüentemente consideradas “frescas”, “inovadoras” e “iluminadoras” em relação aos contextos em que aparecem pela primeira vez. Contudo, nem todas as expressões ditas como metáforas parecem ser criações ou criativas, pelo menos não no mesmo grau. “Metáforas não-criativas”, se é que existe alguma, não são necessariamente, por assim dizer, metáforas mortas, algumas das quais já podem ter sido altamente criativas. É por isso que convém chamá-las, mais apropriadamente, de adormecidas ou congeladas. Como congeladas, podem ser interpretadas analogicamente, pois sua significância fixa pode se relacionar a outras expressões com significância fixa. Eis, contudo, a questão: é preciso concordar com o fato de que pelo menos algumas metáforas são, ou foram, surpreendentemente criativas – como foram, por exemplo, metáforas raízes tais como “o mundo é uma máquina” ou “o mundo é um organismo” ou como são algumas metáforas que aparecem na poesia, como por exemplo, “O homem é o sonho de uma sombra”. (Hausman, 1989, p. 19)³²

A metáfora, sendo um hipócone de terceiridade, engloba o diagrama que por sua vez engloba a imagem. Não é por acaso que a metáfora implica uma relação entre imagens de onde se desprende a centelha de semelhança. E essa semelhança está no caráter representativo do objeto designado pelo signo. Isso significa dizer que a metáfora se institui no paralelismo significativo de símbolos. Conforme já mencionamos, o caráter representativo está na capacidade de algo estar no lugar de outro. Quanto maior o número de objetos que o signo é capaz de designar, maior o seu poder representativo. Neste caso, não estamos falando de um índice e sim de um símbolo. Assim, diferentemente do índice “César Katsumi Hirashima” que busca designar um único ser neste mundo, o símbolo “homem” não indica somente um único ser humano do sexo masculino, mas todo ser humano do sexo masculino e, em sentido *lato*, toda a espécie *Homo sapiens* sem restrição de sexo. Ou seja, o símbolo não se refere somente a um único existente, mas a toda uma categoria de existentes com características comuns. Trata-se, portanto, de um conceito abstrato.

Os símbolos possuem amplitudes (que dizem respeito ao caráter denotativo) e profundidades (que dizem respeito ao caráter conotativo) diferentes. De acordo com a semiótica peirceana, à medida que o símbolo é utilizado, ele se desenvolve

³² Tradução do inglês por César K. Hirashima.

em amplitude lógica (logical breadth) e/ou em profundidade lógica (logical depth). Gorlée (1994, p. 179) explica essas duas dimensões da seguinte forma:

A amplitude lógica (logical breadth), ou denotação, de um termo relaciona o termo com o mundo. Ela indica os objetos ou indivíduos (reais) aos quais o termo se aplica e as ocasiões em que se usa. A profundidade lógica (logical depth), ou conotação, refere-se ao conteúdo significativo de um termo, os atributos ou qualidades que podem ser predicadas a ele, “as possibilidades que se imaginam ou que se julgam realizar” naqueles indivíduos (MS200:49, 1907)³³.

A amplitude lógica, que está relacionada com o objeto, desenvolve-se sempre que uma nova denotação (designação a um novo objeto) é empregada a um signo. Por exemplo, se eu usar a palavra “prato” se referindo àquele “prato” que estou usando, o signo cresce em amplitude lógica. Ele cresce ainda mais em amplitude se eu utilizar essa mesma palavra para designar aquele “prato” que meu irmão comprou ontem. Por outro lado, a profundidade lógica está relacionada ao interpretante e se desenvolve sempre que adicionamos uma nova conotação ao signo. Assim, o signo “prato” na língua portuguesa cresceu em profundidade lógica quando surgiram conotações como “pôr em pratos limpos”, “isso é um prato cheio para algo” ou “cuspir no prato em que comeu”. O desenvolvimento da profundidade lógica implica um crescimento do signo em seu significado. Peirce (apud Gorlée, 1994, p. 180) afirma que:

Um símbolo, uma vez existindo, espalha-se por entre os povos. Em uso e em experiência, seu significado cresce. Palavras tais como *força*, *lei*, *riqueza*, *casamento*, trazem para nós significados bem diferentes daqueles que traziam a nossos ancestrais bárbaros. (CP:2.3.2,c.1895)³⁴

No caso do desenvolvimento da amplitude lógica, o signo cresce quantitativamente, enquanto que, no caso do desenvolvimento da profundidade lógica, o signo cresce qualitativamente. Em ambos os casos, pode-se afirmar que houve aumento de informação. Gorlée (1994, p. 180) exemplifica isso da seguinte forma:

Veja, por exemplo, a ocasião em que, no direito comum, o juiz toma uma decisão judicial que estabelece um novo precedente para um certo tipo de caso; ou então, na lei romana, uma nova lei é adicionada ao corpo da lei. O que se percebe então é um aumento de informação.

³³ Tradução do inglês por César K. Hirashima.

³⁴ Tradução do inglês por César K. Hirashima.

O termo “lei” pode ser aplicado a um novo objeto, mas seus caracteres básicos permanecem inalterados. Conseqüentemente, ele se desenvolveu em amplitude, mas sem aumento de profundidade. Ou imagine uma recém-casada convertida ao Islã, trancada em um harém. Seu conceito de “casamento” provavelmente sofreu uma mudança drástica. Embora a instituição conjugal em si seja a mesma que ela conhecia anteriormente, uma série de novos caracteres foi adicionada a ele. O termo “casamento” permaneceu constante em amplitude, mas cresceu em profundidade. Nesse caso também houve aumento de informação³⁵.

Os signos estão em constante crescimento à medida que são utilizados, interpretados. Então, nos diferentes sistemas, culturas, ou mesmo repertorialmente na mente de cada indivíduo, é natural que os signos se apresentem com amplitudes e profundidades distintas. Assim, embora original e tradução compartilhem do mesmo objeto dinâmico, em se tratando de legi-signos simbólicos, cada qual inevitavelmente apresentará uma generalidade que lhe é particular em seu respectivo sistema. Por exemplo, tomemos as palavras 日 e 月 da língua japonesa. Além de denotarem, respectivamente, o sol e a lua³⁶, estes ideogramas apresentam conotações na cultura japonesa que nem sempre se assemelham aos respectivos vocábulos na cultura brasileira. Na cultura japonesa, diferentemente do que ocorre na cultura brasileira, o ideograma 日 pode ser compreendido também como “dia” e o ideograma 月, como “mês”. Além disso, em nossa cultura, a lua traz conotações ligadas ao misticismo e magia (lendas como a do lobisomem) o que não ocorre na cultura japonesa. Porém coincidentemente nas duas culturas, o sol está ligado à idéia de “ouro” e a lua, à de “prata”.

Dentro de uma mesma cultura, os símbolos tendem a crescer e a se modificar. O ideograma 日, embora designe o astro solar, é mais amplamente reconhecido como “dia”, como em 火曜日 (terça-feira). Na cultura japonesa, existe um termo mais específico para sol: 太陽 (*taiyō*). Este é empregado atualmente com mais frequência quando se deseja falar especificamente do sol-astro. O emprego do ideograma 日 com significado de sol é uma herança tradicional e está presente mais como radical formador de vocábulos compostos e em expressões idiomáticas cristalizadas, como em 日焼け (*hiyake*: queimadura de sol), 日光 (*nikkō*: luz solar) ou 日が暮れる (*hi ga kureru*: anoitecer). Sozinho esse termo tende a significar primariamente “dia”. O ideograma 月 designa “lua” mesmo desacompanhado de outro ideograma, mas,

³⁵ Tradução do inglês por César K. Hirashima.

³⁶ Como não existem muitos ‘sóis’ ou muitas ‘luas’, esses símbolos tendem a crescer mais em profundidade lógica (conotação) do que em amplitude lógica (denotação) nas diversas culturas.

conforme vimos, pode ser compreendido também como “mês”. Nos dias atuais, no Japão, a oposição 日 e 月 está mais para “dia” e “mês” do que para “sol” e “lua”. Assim, nos dias atuais, dificilmente a aproximação desses ideogramas geraria a metáfora “luz, brilho”. Isso mostra que, mesmo dentro de uma mesma cultura, a relação entre amplitude lógica (denotação) e profundidade lógica (conotação) tende a mudar com o tempo.

Assim, a metáfora implica a relação entre símbolos, da qual emergem as semelhanças de ordem conotativa. Assim, há uma estreita relação entre metáfora e símbolo: ao mesmo tempo que a metáfora só existe em função do símbolo, o símbolo depende da metáfora para aumentar o seu poder representativo, não somente em profundidade como também em amplitude lógica. A cristalização de metáforas torna possível o crescimento do símbolo em amplitude lógica (quantidade de objetos designáveis). Peirce (apud Gorlée, 1994, p. 179) afirma que “todo símbolo denota por conotação (W1:272,1865)” e que “denotação é criada por conotação (W1:287,1865)”³⁷. Sem a ação da metáfora um índice dificilmente ou talvez jamais alcançaria o patamar de símbolo.

Na tradução, poderemos perceber a equivalência metafórica através do uso de símbolos com conotações semelhantes. Isso implica dizer que a equivalência metafórica estará presente nas traduções simbólicas que, como afirma Plaza, trata-se do tipo de tradução que “opera pela contigüidade instituída, o que é feito através de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional”. Vejamos o *haiga* a seguir:

³⁷ Tradução do inglês por César K. Hirashima.



Ilustração 11: *Haiga* de Hattori Kan'unshi e *haikai* de Taidō

Fonte: Addiss, 1996, p. 131

青葉若葉
六百年の
往事語る

Aoba wakaba
Roppyaku nen no
Ōji kataru

Folhas verdes, folhas novas
Contam fatos passados
Há seis séculos³⁸

Ao aproximar seres pequenos e de vida curta com grandezas temporais, o *haikai* expressa a triste condição existencial das “folhas verdes” e “folhas novas” que nem sequer existiam quando aconteceram os fatos memoráveis. O que é uma vida como o das folhas verdes e novas perto da grandeza temporal na ordem de centenas de anos? Quem irá se lembrar dessas folhas daqui a alguns meses quando certamente fenecerão (na transição do outono para o inverno, no Japão, as folhas caem)? Ao personificar as folhas (“contam fatos...”), o *haikai* sugere a mesma

³⁸ Tradução para o português de César K. Hirashima.

relação para a vida do homem. Assim, como representar visualmente a “lentidão do tempo em relação a uma vida curta”, que é o interpretante do poema? Kan’unshi soube habilmente empregar símbolos que conotam essa idéia. O caracol é a pequena vida que, esvaindo-se em seu rastejar, representa a lentidão do tempo. A grandeza temporal de seiscentos anos é representada na pintura pelo vazio espacial em proporções avantajadas. Logo abaixo do caracol, encontra-se a assinatura do pintor. A pequena distância entre a assinatura e o caracol pode estar representando a curta duração da vida do artista (talvez de algumas décadas) desde o seu nascimento (quando então “marcou” o início de sua existência neste mundo) até o momento presente. Assim, a imagem do artista sobrepõe-se à do caracol, tal como sugere a personificação no poema. Stephen Addiss faz o seguinte comentário a respeito da composição desse *haiga*:

Talvez a característica mais imaginativa do *haiga* seja a escolha de Kan’unshi em pintar um caracol rastejando-se para cima no canto do pergaminho. O que isso pode representar? Poderia ser a lenta passagem do tempo? A persistência da memória que não se desfaz ao longo de seiscentos anos? A renovação da natureza? Interpretações devem ficar por conta do contemplador; este é um dos prazeres do *haiga*. (Addiss, 1996, p. 130)³⁹

Na relação entre o poema e a pintura, embora as formas sejam diferentes, há uma certa equivalência qualitativa pelo uso da mesma tinta com o mesmo pincel sobre o mesmo suporte. A simplicidade de recursos e a irregularidade dos traços conduzem a uma “qualidade de sentimento” (*quality of feeling*) semelhante.

Não podemos descartar a presença de uma equivalência diagramática, já que, embora não denote os mesmos objetos do poema, a pintura traz em sua composição os elementos “folhas verdes, folhas novas” e “fatos de seiscentos anos” devidamente representados respectivamente pela figura do caracol e pelo espaço vazio, que, tal como no poema, se encontram devidamente relacionados entre si, de forma a produzir um interpretante semelhante na mente do intérprete.

Isso mostra que, embora a equivalência metafórica esteja evidente no poema, não se descarta a existência de equivalência em outros níveis (imagético e diagramático). A predominância ou não de equivalência em um dos níveis pode depender, sobretudo, das intenções, preferências ou tendências do tradutor associadas à compatibilidade entre os sistemas sígnicos em questão.

³⁹ Tradução do inglês por César K. Hirashima.

2.4. O papel dos legi-signos na “invariância na equivalência”

A partir do momento que o legi-signo confere um significado a uma forma, essa “forma significante” se torna “recriável” em um outro sistema. Assim, vale ressaltar a importância e o papel dos legi-signos no processo tradutório. Plaza (2001, p. 77-78) complementa da seguinte forma:

Sem o legissigno como princípio que governa, como estrutura significante, como lei que preside a toda organização de linguagem (mesmo que esta organização seja *sui generis* e que sua lei, conseqüentemente, se estabeleça *ad hoc*) nenhuma organização seria possível. É o legissigno, por assim dizer, que regulamenta o processamento interno de uma estrutura, garantindo sua coerência e otimização. Sem o legissigno, por exemplo, um ícone não passaria de mera possibilidade irrealizada. Para se realizar, ele necessariamente tem não só de se materializar num meio, enfrentando, em primeira instância, as leis que são próprias do meio ele mesmo, como também deve gerar as leis de sua própria configuração. Daí termos colocado o legissigno como signo Transductor.

Além disso, uma abordagem do papel dos legi-signos na tradução permitirá entender como eles atuam no estabelecimento da “invariância na equivalência” (Plaza, 2001, p. 72).

Embora o estudo das equivalência com base nos hipoícones ofereça condições para uma análise das semelhanças entre a tradução e o seu signo primário, que podem se estabelecer em níveis diferentes, ele não é o bastante para dar conta da complexidade do processo tradutório como um todo, visto que ele só é possível graças à concomitância da ação regulatória dos diversos legi-signos. Segundo Plaza, os legi-signos possuem três “funções” diferentes no processo tradutório:

- (1) *Transductora*: no processo reconfigurador, controla os ganhos e perdas de informação estética, ao mesmo tempo em que mantém a equivalência na diferença. Plaza afirma que “na passagem do signo original para o signo tradutor, passamos de uma ordem para outra ordem; essa mediação, no entanto, tende a fazer perder ou ganhar informação estética. A tendência do legissigno como Transductor é a de conservar a carga energética do signo original”. Desse modo, essa função está ligada a “uma economia da produção sígnica”;
- (2) *Paramórfica*: confere semelhança aos caracteres estilísticos, mantendo a identidade, criando referência e diferença. Através dessa função, o legi-signo permite comparar os objetos estéticos diferentes e reconhecer um elo de

equivalência entre eles. Segundo Plaza, “o papel paramórfico do legissigno implica admitir que um objeto estético pode ser abordado e construído a partir de múltiplos signos, todos eles equivalentes, o que confere uma semelhança aos caracteres estilísticos da obra de arte e de sua série”;

(3) *Otimizadora*: permite obter os melhores resultados para uma melhor “interpretabilidade do signo”. Além disso, essa função está diretamente relacionada com o caráter metalingüístico da tradução. Plaza afirma que “o papel otimizador do legissigno nos leva a reconhecer o caráter metalingüístico da operação tradutora”.

Assim, em outras palavras, seriam três os papéis do legi-signo: (1) de governar a conversão, reconfigurando as qualidades, mas mantendo a invariância, (2) manter a identidade, criar referência e diferença (possibilita comparar), (3) otimizar, ou seja, ajustar as réplicas para obter os melhores resultados, permitindo compreender melhor o original.

Traçando um paralelo com a semiótica peirceana, no que se refere à primeiridade, secundidade e terceiridade, poderíamos dizer que a primeira função (*transductora*) enfoca a participação do legi-signo no nível das qualidades (perdas e ganhos da informação estética); a segunda (*paramórfica*), situa-se no nível do existente e suas relações (criação da referência e identidade); e a terceira (*otimizadora*), no caráter de lei, interpretação, continuidade e autocorreção (projeta o processo da tradução, sua invariância e interpretabilidade para o futuro).

No capítulo a seguir, discutiremos com mais detalhes os fundamentos da tradução intersemiótica e retomaremos a questão do legi-signo nesse tipo de tradução.

Capítulo 3: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

3.1. Fundamentos da tradução intersemiótica

Nos capítulos anteriores, apresentamos os principais fundamentos da tradução, bem como aspectos comuns das traduções interlinguagens. Para que possamos analisar devidamente a tradução intersemiótica, convém compreender a fundo os princípios que permitem esse tipo de tradução e as suas especificidades.

Como já verificamos, a tradução interlinguagens (intralingual, interlingual e intersemiótica) é necessariamente governada por leis, ou melhor, por legi-signos. A noção de legi-signo é importante, pois, conforme vimos, ele não diz respeito apenas aos signos arbitrários e convencionais, como são os signos lingüísticos. Aliás, estes são os legi-signos simbólicos de que a linguagem verbal está prenhe. Contudo, embora estes sejam os considerados “signos genuínos”, a semiótica peirceana trabalha também com a noção de “signos degenerados” ou “quase-signos”. Trata-se dos signos icônicos e indiciais que somente apresentam ou indiciam seu objeto e não têm o caráter de representação genuína do símbolo. Segundo Santaella (2001, p. 32), Peirce defendia a tese de que “não há pensamento, linguagem ou raciocínio que possa se desenvolver apenas por meio de símbolos, nem mesmo o raciocínio puramente matemático, dedutivo”.

Os modelos lingüísticos baseados na tradição saussureana impõem como característica fundamental do signo a arbitrariedade e o convencionalismo. É por esse motivo que esses modelos não possibilitam analisar adequadamente os fenômenos intersemióticos. Eis a grande contribuição de Peirce para os estudo da linguagem:

Ao deslocar a noção de signo para além do signo genuíno, Peirce reabsorve, dentro da semiótica, parâmetros fenomenológicos que dilatam e ampliam a concepção de signo, invadindo territórios que subvertem as tradicionais camisas-de-força logocêntricas e racionalistas. (Santaella, 2000, p. 91)

Com base na sua tríade (signo, objeto e interpretante), e a relação entre os seus correlatos (signo em si mesmo, signo e seu objeto, signo e seu interpretante), Peirce distinguiu dez classes de signos, a saber: (1) quali-signo icônico, (2) sin-signo icônico-remático, (3) sin-signo indicativo-remático, (4) sin-signo indicativo-dicente, (5)

legi-signo icônico remático, (6) legi-signo indicativo-remático, (7) legi-signo indicativo dicente, (8) legi-signo simbólico remático, (9) legi-signo simbólico-dicente e (10) legi-signo simbólico-argumento. Mesmo em se tratando de legi-signos (signos cujo fundamento é a lei), note-se que Peirce distinguiu seis tipos.

Plaza (2001, p. 76-77), atento aos diferentes tipos de legi-signos e à sua importância na tradução, dividiu-os em três grupos e descreveu o papel deles nesse trânsito:

Primeiro grupo: Legissignos-icônico-remáticos. Este privilegia as relações de semelhança e função poética. Atua por coordenação, tendo, portanto, um caráter pan-sêmico e um máximo de ambigüidade. Ao mesmo tempo, fornece-nos as condições para a montagem ou organização sintática, ou de referência de meios. Este legi-signo, ao mesmo tempo em que delimita a estrutura sintática (LS), cria também o caráter do Objeto Imediato (IC), sendo ainda aberto à interpretação (RE) que se suspende no nível do interpretante imediato. (...)

Segundo grupo: Legissignos Indicativo-remático e Indicativo dicente. Estes providenciam as condições para a montagem ou organização semântica, isto é, referência. Ao mesmo tempo que estruturam a tradução (como signo de lei), indiciam seu original pela contigüidade. Criam-se, assim, condições para o estabelecimento de interpretantes imediatos e dinâmicos. Vê-se, a partir disso, que toda tradução é um legissigno indicativo como significado dinâmico de seu original. (...)

Terceiro grupo: Legissignos Simbólico-Remático, Simbólico-Dicente e Simbólico-Argumento. Ao mesmo tempo que todos eles fornecem as condições para se operar de forma estruturada, os diversos legissignos fornecem também maior ou menor grau de abertura à interpretação, gerando interpretantes que vão desde a máxima ambigüidade até significado convencionais. Estes legissignos privilegiam os aspectos de reconhecimento como transdutores de “universais” ou “conceitos representativos”, e procuram os caracteres de invariância nas equivalências. Impõem à percepção caracteres gerais que deverão ser classificados no conjunto de objetos reconhecidos numa classe existente. Dependem, por isso mesmo, de hábito, uso, memória e repertório.

A partir dessa divisão, Plaza identificou três tipos de tradução conforme a dominância desses grupos. “Os legissignos icônicos, indiciais ou simbólicos definem por sua vez três tipos de tradução conforme a dominância seja a do paramorfismo, a da indicialidade ou a do símbolo” (Plaza, 2001, p. 78). Assim, os três tipos de tradução são, respectivamente: (1) tradução icônica, (2) tradução indicial e (3) tradução simbólica. Contudo, Plaza atenta para o fato de que não se trata de “tipos estanques que deve funcionar de modo fixo e inflexível”. Para ele, essa tipologia funciona como “uma espécie de mapa orientador para as nuances diferenciais (as mais gerais) dos processos tradutores. São tipos de referência, algumas vezes simultâneos em uma mesma tradução, que, por si mesmos, não substituem, mas apenas instrumentalizam o exame das traduções” (Plaza, 2001, p. 90)

Dessa forma, a tradução icônica (1), ou “transcrição”, é aquela que produz “significados sob a forma de qualidades e de aparências entre ela própria e seu original” (2001, p. 93). Existe analogia com os Objetos Imediatos do original. Nesse caso a transposição tende a ser realizada “com investimento estético” (Plaza & Tavares, 1998, p. 210) e, por esse motivo, “tende a aumentar a taxa de informação estética” (Plaza, 2001, p. 93). Dentro dessa categoria, Julio Plaza (2001, p. 90-1) inclui a tradução icônica *ready-made*, que consiste em “encontrar uma ‘tradução’ já pronta, ou seja, *ready-made*”. Nesse caso, faz-se importante “ter antenas sensíveis para a correspondência ou semelhança (isomorfia) entre estruturas⁴⁰ cujo encontro, por si mesmo, pode se caracterizar como encontro tradutor, aliás recíproco, visto que, neste caso cabe a pergunta: qual o original e qual é a tradução?”

A tradução icônica é aquela que se centra nas normas de transformação, ou seja, “as leis de sua própria configuração” (Plaza, 2001, p. 78). Nesse tipo de tradução, as formas tendem a ser diferentes das do signo primário, mas permanecem vinculadas entre si pelo princípio de isomorfia (equivalência diagramática). Isso significa dizer que, mesmo com o “investimento estético”, isto é, com o aumento da “taxa de informação estética”, as formas do signo primário e da tradução são equivalentes. É a norma da forma que permite a ordenação interna da estrutura e empresta um significado a ela. Apesar da mudança qualitativa, tanto o signo primário quanto a sua tradução são réplicas da mesma lei configuradora⁴¹ já que os legi-signos “admitem grande variedade de forma” (Peirce apud Plaza, 2001, p. 78). Assim, mesmo com a diferença entre as formas do signo primário e do secundário, as normas de transformação permitem que elas sejam semelhantes (ícones) em algum aspecto.

Sendo a tradução icônica caracterizada pelo domínio do legi-signo icônico-remático, convém salientar que este constitui “qualquer lei ou tipo geral, na medida em que exige que cada um de seus casos incorpore uma qualidade definida que o torna apto a despertar, no espírito, a idéia de um objeto semelhante” (Peirce, 1975, p. 105-106). Vejamos um caso de tradução icônica:

⁴⁰ Note-se que não se trata necessariamente de mera semelhança mimética de formas.

⁴¹ É devido aos legi-signos icônicos que a tradução se assemelha de alguma forma ao seu signo primário. Trata-se da lei que permite o estabelecimento de equivalência entre ambos.



Ilustração 12: Tradução intersemiótica do *haikai* “Lua de outono” por Julio Plaza (1984)

Fonte: Plaza, 2001, p. 151

Nesse caso, Plaza valeu-se do *haikai* “lua de outono” de Chiyo-ni (século XVIII) a partir da tradução para o português de Alice Ruiz (apud Plaza, 2001, p. 150):

Lua de outono

Mesmo caminhando

Mesmo caminhando

Um céu de outro lugar

Ao comparar o signo primário e a tradução, percebe-se, nesse caso, uma grande diferença entre suas respectivas informações estéticas: as formas são nitidamente diferentes entre si. Há, contudo, uma relação de isomorfismo entre elas.

Vejamos como Plaza buscou estabelecer o trânsito da “linguagem poético-visual para a linguagem poético-visual num meio fotográfico” (Plaza, 2001, p. 153):

Temos, então, que LUA DE OUTONO pode ter seu equivalente numa imagem de lua. Entretanto, LUA DE OUTONO é uma lua adjetivada e contextualizada na estação do ano “outono”. Essa qualidade adjunta à “lua” é de difícil tradução, pois ela nomeia um processo, um estado, sem referencial preciso. Este objeto-processo desenvolve-se no tempo, ele é fluido e de possível simbolização metafórica. Mas as qualidades da LUA são mais definidoras do que a sua adjetivação. Contudo, a lua adjetivada pode ser transposta através da figuração “árvore seca” típica da estação de outono.

No segundo verso, temos: MESMO CAMINHANDO, MESMO CAMINHANDO, ação de mudança, de transformação de paisagem latente, com a lua lá em cima: ação relativa. O segundo verso é, assim, traduzido para uma imagem de lua transformada. “Como a natureza, as palavras chinesas são vivas e plásticas, porque coisa e ação não estão separadas formalmente”. Assim, o segundo verso é traduzido para a imagem da lua, transgredida por cortes metódicos (passos), pela ação dos diferentes pontos de vista acumulados na nossa memória, o que nos permite reconstruir a ação de caminhar como traço, percurso, temporalidade.

Somente no terceiro verso, tem-se a conjunção da ação e do objeto, dando-nos uma transformação definida e qualitativa: UM CÉU DE OUTRO LUGAR. Este verso foi traduzido pela imagem paradigmática da lua, isto é, pela terra vista da lua. Com isto, reconstrói-se sinteticamente o percurso-diagrama-icônico: UM CÉU DE OUTRO LUGAR (Plaza, 2001, p. 154).

O trecho acima descreve o trabalho que Plaza realizou na sintaxe visual mantendo análogas as relações (isomorfia). Verifica-se, assim, o estabelecimento de uma equivalência diagramática. Esse trabalho reorganizador das qualidades, em consonância com a linguagem poético-visual, é o responsável pela alteração na informação estética da tradução. Torna-se evidente, aqui a transformação das qualidades. Percebe-se, portanto, uma dominância maior na equivalência diagramática em detrimento da equivalência imagética⁴². Neste caso, a iconicidade se instituiu predominantemente na ordem das relações. O legi-signo icônico estabelece a iconicidade por força da lei, seja pelas relações formais, semânticas ou pragmáticas entre original e tradução, bastando que haja essa tendencialidade. Assim, é devido à ação dos legi-signos icônicos que toda tradução se assemelha de alguma forma ao seu original. Note-se que, na tradução icônica, não entra em questão saber necessariamente quem é original e quem é tradução, já que a semelhança não implica questões de temporalidade ou causalidade. Não é à toa que a tradução icônica pode se realizar por intraduições e traduções *ready-made* que,

⁴² A equivalência imagética, contudo, não se descarta, uma vez que a estrutura em três versos do *haikai* foi visivelmente mantida na composição da tradução.

muitas vezes, compartilham com o signo semelhante o mesmo suporte e a mesma materialidade ou ficam disponibilizados lado a lado (numa montagem), visto que separados careceriam de autonomia. É a proximidade (ou justaposição) entre os dois signos que faz desprender a centelha de semelhança. Essa relação é meramente sugestiva, tal como o que ocorre em um ideograma. Vejamos mais dois exemplos de tradução icônica:



Ilustração 13: “Cumfiguris” de Julio Plaza

Fonte: Plaza, 2001, p. 125

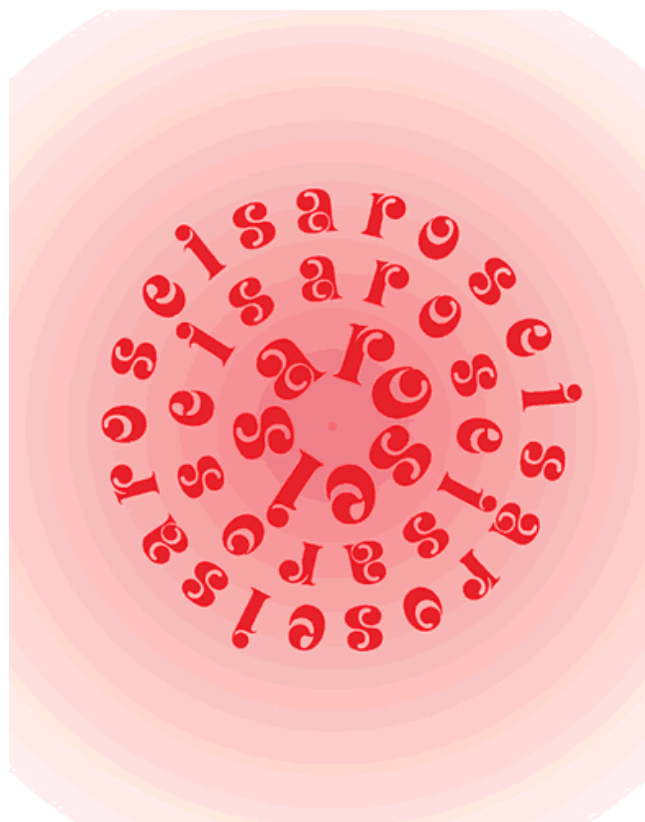


Ilustração 14: “Rosa para Gertrude” de Augusto de Campos

Fonte: www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm

No primeiro caso, a intradução se realiza por proximidade e no segundo caso ela se faz por justaposição. Em ambos os casos a semelhança se institui na relação entre forma e valor semântico dos vocábulos. Mas perceba que em nenhum dos casos precisamos saber qual é o signo primário e qual é a tradução. Essa é uma característica importante da tradução icônica. O legi-signo icônico é o constituinte básico de qualquer operação tradutória, mas na tradução icônica ele é dominante.

A tradução indicial (2), ou “transposição”, diz respeito àquela que ocorre “quando a transmutação é realizada como mera transposição do original para um outro meio” (Plaza & Tavares, 1998, p. 210). Isto é, o objeto imediato do original encontra-se apropriado e transladado em um outro meio. Nesse tipo de tradução a “relação será de causa-efeito (caso da tradução de um signo para outro meio) ou terá uma relação de contigüidade por referência que se resolverá na sua singularidade, pois acentuará os caracteres físicos do meio que acolhe o signo” (Plaza, 2001, p. 93).

A tradução indicial é aquela que se centra nas normas de transposição, ou melhor, na conformidade às “leis que são próprias do meio” (Plaza, 2001, p. 78). Além das normas da forma, a tradução deve enfrentar as normas do meio para materializar-se. É preciso ter a consciência de que “o artista não pode traduzir mais do que seu meio é capaz de traduzir” (Gombrich apud Plaza, 2001, p. 109). Plaza explica que:

...todo suporte declara e impõe suas leis que conformam a mensagem. A operação de passagem da linguagem de um meio para o outro implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar de mera reprodução para a produção (Plaza, 2001, p. 109).

Seja no papel, na tela do computador ou em qualquer outro suporte, embora a forma possa ser a mesma, o meio determina diferentes procedimentos para dar-lhe existência física. Dessa maneira, ele “emprestará” à tradução tanto seus caracteres, quanto sua historicidade, inalienáveis a qualquer existente (Plaza, 1985) conforme veremos adiante com mais detalhes⁴³. Por isso, na tradução indicial, em vez de voltarmos nossa atenção para a transformação das qualidades (como costuma ocorrer na tradução predominantemente icônica) somos impelidos a observar a tradução como transposição para o meio.

Nesse tipo de tradução, percebe-se a dominância da atuação dos legi-signos indiciais. O legi-signo indicial é uma lei que determina que cada um de seus casos seja um sin-signo indicial. Ou seja, trata-se da lei que instituirá as singularidades e a identidade da tradução como índice de seu original. Por força de lei, a tradução traz em si o seu original. Segundo Plaza (2001, p. 77), “toda tradução é um legissigno indicativo como significado dinâmico de seu original”. O legi-signo indicativo-remático é a lei (*legi-signo*) que permite denotar um dado objeto, ou seja, saberemos que o signo é tradução de algo (*indicativo*), muito embora ele não traga uma informação definida sobre esse objeto (*remático*). Já o legi-signo indicativo-dicente pressupõe a atuação desse legi-signo e dos legi-signos icônicos. Trata-se da lei (*legi-signo*) que permite que ele denote um dado objeto (*indicativo*) e traga informações definidas sobre ele (*dicente*), conforme explica Peirce (1975, p. 106). Segundo ele, o legi-signo indicativo-dicente

⁴³ Ver páginas 91-101.

...é qualquer tipo ou lei geral, independentemente de como tenha sido estabelecido, que exige seja cada um de seus casos realmente afetado por seu Objeto de maneira tal que forneça informação definida, relativamente àquele Objeto. Deve envolver um Legi-signo Icônico para veicular a informação e um Legi-signo Indicativo Remático para denotar a matéria daquela informação. Cada Réplica dele será um Sin-signo Dicente de tipo especial.

A tradução predominantemente indicial, ao contrário da tradução icônica, tenderia a manter as informações estéticas do original no novo meio (equivalência imagética). Nesse caso, essas informações estéticas apontam para o signo primário estabelecendo uma relação de contigüidade por referência. Há o estabelecimento de identidades definidas e de relações de causalidade. Como já se percebe pela análise dos legi-signos, a tradução indicial pressupõe a tradução icônica, uma vez que é necessário haver algum aspecto de semelhança entre o original e a tradução para esta exista. Soma-se a isso o enfrentamento da diferença dos meios e identidades. Segue abaixo um exemplo de tradução indicial:

FEMME
ELLE S'OUVRE
ELLE S'OFFRE
ELLE SOUFFRE



Ilustração 15: Poema “Femme” de Décio Pignatari (1987) e sua tradução em videopoesia (1994)

Fonte: Araujo, 1999, p. 89 e p. 157

Trata-se da transposição do poema “Femme” de Décio Pignatari (1987), publicado inicialmente em preto e branco no papel, no caderno de cultura “Folhetim”, n. 531, no dia 10 de abril de 1987, para o computador, com modelagem e renderização em “3D Studio”, e transferido posteriormente para uma fita de SVHS, em 1994.

Trata-se de um exemplo típico de tradução indicial uma vez que o aspecto principal aqui é a transposição para o novo meio muito mais do que a “transposição por invenção” (Plaza, 2001, p. 92), que caracterizaria a tradução icônica. Assim, torna-se mais evidente a adequação criativa às normas do novo meio do que a conformidade às normas de transFORMAção. Note-se que a manutenção de boa parte da informação estética⁴⁴ (equivalência imagética) permite estabelecer uma contigüidade por referência de modo que a tradução carrega em si o original que ele indica. Como fica evidente a referência ao original, o signo secundário ganha autonomia e se institui no novo meio como tradução. Há, portanto, identidades definidas.

O terceiro tipo de tradução é a simbólica (3), ou “recodificação”. Neste caso, tradução e objeto se relacionam “por força de uma convenção, sem o que uma conexão de tal espécie não poderia existir, pois como símbolo consistirá numa regra que determinará sua significação” (Plaza, 2001, p. 93-4). Ou seja, ela opera simbolicamente através da convenção dos signos. Segundo Julio Plaza, “a tradução simbólica define *a priori* significados lógicos, mais abstratos e intelectuais do que sensíveis” (Plaza, 2001, p. 93).

Esse tipo de tradução centra-se nas normas de transcodificação. Trata-se da tradução que opera através de códigos instituídos mais por relações lógicas do que analógicas com o objeto, “o que é feito através de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional” (Plaza, 2001, p. 93). Sem o conhecimento desses códigos, não há como ter acesso a esse objeto. Ou seja, para que se compreenda a mensagem veiculada, as normas de transcodificação impõem que todos os intérpretes desse signo tenham conhecimento prévio do código.

De forma geral, as traduções interlinguais constituem um exemplo típico de tradução simbólica. Mas podemos citar também, como exemplo, a tradução da palavra “arte” para a linguagem binária realizada por Waldemar Cordeiro e a transcodificação da “Variatio 10” de Johann Sebastian Bach para uma linguagem visual, feita por Emmanuel Cayla.

⁴⁴ Contudo, há de se considerar as diferenças qualitativas como, por exemplo, a passagem de papel-pigmento para luz-cor. Essa diferença é importante, pois indicia o novo meio. Ademais, a animação gráfica na versão computadorizada acentua a sugestão do ato sexual, potencialmente presente no original em papel. Trata-se da contribuição do meio para a tradução. Note-se que isso se deve, sobretudo, ao papel otimizador do legi-signo (ver página 79).

110001
101001
100110
110101

Ilustração 16: Palavra “ARTE” em linguagem binária, Waldemar Cordeiro (1986)

Fonte: Plaza e Tavares, 1998, p. 210



Ilustração 17: “Variatio 10” em linguagem visual, Emmanuel Cayla (1986)

Fonte: Plaza e Tavares, 1998, p. 210

Como esse tipo de tradução ocorre sob a dominância dos legi-signos simbólicos, ou dos símbolos propriamente ditos, o objeto designado tende a ser um tipo geral, um conceito, uma abstração. Segundo Santaella (2000, p. 137), “o símbolo não denota uma coisa particular, mas um tipo de coisa, assim como o interpretante de um legi-signo simbólico não se esgota na situação dinâmica da ocorrência de uma de suas réplicas”. É exatamente isso que permite ao símbolo exercer sua representabilidade: ele não se limita a denotar um único existente, mas sim existentes que compartilham características em comum.

Embora a tradução verbal seja o melhor exemplo de tradução simbólica, também o será as traduções intersemióticas na medida em que se busquem estabelecer, por exemplo, correspondências de caráter estilístico, já que o estilo pressupõe características comuns estabelecidas por convenção, recorrências ou hábito.

Na dominância do legi-signo simbólico argumento, podemos citar, por exemplo, as questões ligadas à estética (“o belo”), ética (“o correto”) e religião (“o verdadeiro”), já que assumem pressupostos ulteriores para sua validação. Não podemos perder de vista que esses pressupostos não são os mesmos nas

diferentes culturas. Isso faz com que a “tradução” do belo e do caráter literário de uma obra para uma outra cultura implique mudanças qualitativas (por exemplo, a inserção de rimas na tradução de *haikai* japoneses). Da mesma forma, a tradução de filmes para uma língua quase sempre se pauta nos pressupostos éticos do contexto de chegada, o que obriga o tradutor a, muitas vezes, alterar ou mesmo omitir palavras ofensivas ou de baixo calão. No caso de muitos termos religiosos, o tradutor se vê impedido de traduzi-los sem os devidos cuidados. Traduzir “buda” como “Deus” implica uma série de questões já que por trás desses vocábulos há pressupostos religiosos totalmente distintos.

Numa comparação entre os três tipos de normas que viabilizam os três tipos de tradução, percebe-se que as normas de transcodificação pressupõem necessariamente as normas de transposição (normas do meio) que, por sua vez, pressupõem as normas de transformação. Dessa maneira, a transcodificação necessariamente envolve uma conformidade às normas de cada meio e de transformação qualitativa.

Assim, numa relação hierárquica entre as traduções intersemiótica, interlingual e intralingual, depreende-se que a tradução intersemiótica abrange a tradução interlingual que, por sua vez, abrange a tradução intralingual. Assim, a tradução intersemiótica, que evidencia a participação ativa dos signos degenerados, se encontra na base de qualquer processo tradutório interlinguagens e, portanto, fornece fundamento teórico essencial para os estudos tradutológicos.

3.2. A tradução intersemiótica e os meios

Tendo em vista o nosso propósito de analisar as traduções do *haikai* “*Furukeya*” nos diferentes meios, torna-se necessário compreender como a especificidade de cada meio pode contribuir para a tradução. Apresentaremos a seguir, de forma concisa, as principais discussões sobre a tipologia dos meios, historicidade e a semiótica da produção de imagem específica de cada meio.

A tradução intersemiótica, vista como um processo intermediático, põe em foco o meio como fator determinante da tradução e de sua leitura. Principalmente no âmbito da arte, onde os aspectos da primeiridade e, portanto, da materialidade do

signo, são de grande importância, não há como desvincular o meio da obra artística. Assim, a transposição do meio através da tradução intersemiótica implica a produção de novas leituras, o estabelecimento de novas relações sógnicas e, desse modo, o surgimento de uma obra artística distinta por natureza.

Assim, resta saber em quais aspectos o meio pode influenciar na tradução. Julio Plaza (1985) argumenta que os meios “emprestam” à tradução “as qualidades necessárias aos caracteres dos signos”, definindo a aparência da mesma. No caso dos signos visuais, por exemplo, cada meio impõe à tradução qualidades específicas próprias do modo de produção da imagem. Por exemplo, uma imagem impressa no papel (papel/pigmento) é qualitativamente diferente da imagem apresentada na tela da televisão (luz/cor). Desse modo, o modo de produção da imagem característico do meio determina como se apresentarão a nós as qualidades da tradução. As qualidades que o meio impõe à tradução incitam os órgãos sensórios do receptor de forma diversa. Como afirma Julio Plaza (2001, p. 45), enquanto a tradução interlingual não incita os nossos sentidos pelo fato de processar-se em um mesmo meio, a tradução intersemiótica tem o poder de estimular os sentidos latentes. No caso da tradução interlingual, os sentidos tornam-se “especializados e adormecidos”, uma vez que eles tendem a responder a signos de mesma natureza. Há uma tendência em valorizar o caráter representativo do signo e, portanto, sua terceiridade. Já no caso da tradução intersemiótica, os diferentes sentidos são estimulados, obrigando o receptor a perceber a diferença dos signos em suas qualidades e singularidades, portanto, em seus caracteres de primeiridade e secundidade.

Além das qualidades, considerando os meios como existentes – ou seja, sin-signos - eles estabelecem relações contextuais específicas, que podem ser de ordem temporal, espacial ou causal. Segundo Plaza, o processo tradutor intersemiótico sofre a influência dos suportes e dos meios utilizados, “pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos” (Plaza, 2001, p. 10). Desse modo, a tradução será necessariamente diferente do seu original uma vez que o meio que constitui o corpo da tradução possui uma historicidade e um contexto que lhe são particulares. Por exemplo, a pintura, a fotografia e os meios eletrônicos possuem cada qual uma historicidade peculiar que a tradução não pode apagar. Esses meios trazem consigo o pensamento de sua época. Como diz Wiener (apud Plaza, 1998, p. 14), “o pensamento de cada época reflete-se em sua técnica”.

No âmbito da arte, a relação entre o meio e o conceito de arte de cada época é um fator determinante para a recepção da obra e, portanto, não pode ser ignorada.

Os diferentes teóricos classificam os processos diacrônicos dos meios de produção artística de forma diferente. Edmond Couchot, por exemplo, classifica o processo evolutivo das técnicas em dois momentos: (1) o da representação e (2) o da simulação. Assim, o primeiro momento remontaria às pinturas renascentistas até o advento do vídeo, enquanto o segundo momento seria inaugurado pelas imagens sintéticas. Contudo, segundo Santaella e Nöth (2005, p. 159), essa “divisão proposta por Couchot parece sofrer de uma limitação básica que se revela, antes de tudo, na concepção de representação por ele esposada”. Segundo esses autores, os processos de simulação são igualmente formas de representação. Eles argumentam que o problema no conceito de representação de Couchot, assim como o da grande maioria de teóricos da imagem, é pressupor na representação “a preexistência de um objeto representado que seja da ordem da realidade visível” (Santaella e Nöth, 2005, p. 159). Diferentemente disso, Peirce conceberia o objeto da representação como “qualquer coisa existente, perceptível, apenas imaginável, ou mesmo não suscetível de ser imaginada” (Peirce apud Santaella e Nöth, 2005, p. 159).

Ao contrário da classificação binária de Couchot, o teórico Paul Virilio propõe três categorias diferentes do processo diacrônico das imagens de acordo com a sua lógica: (1) lógica formal, (2) lógica dialética e a (3) lógica paradoxal. A lógica formal incluiria a pintura, a gravura, a arquitetura, etc; a lógica dialética diria respeito à fotografia e ao cinema; e a lógica paradoxal se referiria à videografia, holografia e infografia. Julio Plaza traz a seguinte explicação a respeito dessa divisão:

Se na representação artesanal das coisas e objetos do mundo domina a qualidade do objeto tal como representado, ou seja, as aparências do Único (“arte”), nas imagens técnicas (fotografia e cinema), domina o objeto representado, mas em tempo diferido, ou seja, a presença do passado impressionado em fotogramas. Já na “lógica paradoxal”, das produções tecnológicas, temos a telepresença do objeto representado em tempo real. Tudo isso traz como corolário a crise das representações. (Plaza, 1998, p. 15)

Ou seja, na lógica formal haveria a dominância das próprias qualidades da obra (primeiridade). Já na lógica dialética, a atenção se volta para o objeto representado (secundidade), mas com clara diferença temporal entre a captação das imagens e o momento da sua apresentação pública. Na lógica paradoxal, existe

a representação do objeto em tempo real e em locais diferentes, o que implicaria um paradoxo entre o espaço e o tempo do real e da representação: a telepresença.

Em relação a essa divisão de Virilio, Santaella e Nöth (2005, p. 161) concordam com o “poder sugestivo” de tal classificação, mas ressaltam que ela é baseada em “critérios que se misturam”. Eles argumentam o seguinte:

A lógica da representação é extraída de um princípio imanente, dos sistemas formais em que a representação se configura. Já a lógica dialética, de um lado, parece partir de um princípio também imanente (os jogos dialéticos entre ciência e arte), para, então, se voltar para os aspectos de distribuição e recepção social da imagem, sua apresentação pública. Quanto à lógica paradoxal, seu princípio parece ser extraído do paradoxo entre espaço real do objeto e tempo real da imagem. Para discutir esse paradoxo, Virilio lança mão de fatores tais como presença paradoxal, simulação e telepresença na distância do objeto. Ora, mesmo que ambas as presenças sejam paradoxais, o tipo de presença de uma imagem televisiva ou mesmo holográfica não pode ser identificado com o tipo de presença de uma imagem sintética. (Santaella & Nöth, 2005, p. 161-162)

Partindo também de uma classificação triádica como a de Virilio, mas sustentando-se no eixo reprodutibilidade/regime de produção/regime de recepção, Plaza (1998, p. 24) cita três paradigmas distintos de imagem:

a) Imagens de primeira geração, de caráter artesanal e único, cujo regime de produção é o analógico (desenho, pintura, etc.) e cujo regime de recepção é o “valor de culto”; b) Imagens de segunda geração, imagens técnicas de caráter reprodutível cujo regime de produção é o analógico/digital (gravura, fotografia, cinema, vídeo) em que o regime de recepção é o “valor de exposição”; c) Imagens de terceira geração, que sob o rótulo genérico de Imagens de Síntese, são realizadas por computador com a ajuda de programas numéricos ou de tratamento digital e sem auxílio de referentes externos. Estas imagens em disponibilidade permanente em matrizes-memórias numérico-magnéticas inauguram uma nova forma de reprodutibilidade (...), cujo regime de recepção é o “valor de recriação”.

Poderíamos sintetizar os três paradigmas da seguinte forma:

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

Tomando como referência e critério o advento da fotografia, Santaella e Nöth (2005, p. 157-186) propõem três paradigmas da imagem, de acordo com o processo diacrônico de seu modo de produção. Ou seja, essa divisão é pautada na história. São eles: o paradigma pré-fotográfico⁴⁵, o fotográfico e o pós-fotográfico. Essa divisão proposta por Santaella e Nöth coincide em grande parte com a divisão triádica proposta por Julio Plaza (1998, p. 13-26), mas ao tomar como referência o advento da fotografia, exclui do segundo paradigma a gravura, apesar de sua reprodutibilidade e seu valor de exposição:

O primeiro paradigma nomeia todas as imagens que são produzidas artesanalmente, quer dizer, imagens feitas à mão, dependendo, portanto, fundamentalmente da habilidade manual de um indivíduo para plasmar o visível, a imaginação visual e mesmo o invisível numa forma bi ou tridimensional. Entram nesse paradigma desde as imagens nas pedras, o desenho, pintura e gravura até a escultura. O segundo se refere a todas as imagens que são produzidas por conexão dinâmica e captação física de fragmentos do mundo visível, isto é, imagens que dependem de uma máquina de registro, implicando necessariamente a presença de objetos reais preexistentes. Desde a fotografia (...), esse paradigma se estende do cinema, TV e vídeo até a holografia⁴⁶. O terceiro paradigma diz respeito às imagens sintéticas ou infográficas, inteiramente calculadas por computação. (Santaella & Nöth, 2005, p. 157)

Os autores Santaella e Nöth descrevem as diferenças entre esses três paradigmas em diversos aspectos. Uma das diferenças principais refere-se ao modo de produção das imagens: no paradigma pré-fotográfico, a produção era artesanal e dependia de habilidades da mão e do corpo do produtor. No fotográfico, a produção das imagens se dá por meio de instrumentação mecânica que imita o olho humano. No pós-fotográfico, a geração das imagens se dá por instrumentação eletrônica através de números. Ou seja, “no primeiro paradigma, encontram-se processos artesanais de criação da imagem; no segundo, processos automáticos de captação da imagem e, no terceiro, processos matemáticos de geração da imagem” (Santaella & Nöth, 2005, p. 162)

O modo de produção artesanal se caracteriza pela realidade matériaca das imagens destacando-se a fisicalidade dos suportes, substâncias e instrumentos utilizados. Embora possa haver uso de instrumentos, a produção depende quase que exclusivamente da habilidade manual do produtor. Nesse tipo de produção,

⁴⁵ Plaza (1998, p. 25) afirma que o termo “Imagens pré-fotográficas” tem sido utilizado por Ivins Jr. desde 1950.

⁴⁶ Plaza (1998, p. 21) classifica a holografia dentro do paradigma pós-industrial (terceira geração), caracterizado “pelo uso de aparelhos de natureza numérica e digital”.

quase sempre o suporte é uma superfície que recebe substâncias (no caso da escultura, trata-se de um material modelável). O produtor deixa, então, a marca de seu gesto direta ou indiretamente através de sua mão ou de seu corpo (por exemplo, através do pincel), muito embora o instrumento principal nesse modo de produção seja a sua mão. Disso, nasce não apenas uma simples imagem,

...mas um objeto único, autêntico e, por isso mesmo, solene, carregado de uma certa sacralidade, fruto do privilégio da impressão primeira, originária daquele instante santo e raro no qual o pintor pousou seu olhar sobre o mundo, dando forma a esse olhar num gesto irrepetível. É por isso que a produção artesanal tem uma característica eminentemente monádica. (...) Não obstante as interrupções e a lentidão a que o processo de execução da imagem artesanal pode estar sujeito, isso não a faz perder sua característica monádica básica. Nessa imagem instauradora, fundem-se, num gesto indissociável, o sujeito que cria, o objeto criado e a fonte da criação. (Santaella & Nöth, 2005, p. 164)

No paradigma pré-fotográfico, há uma coincidência entre a signo e o objeto. A obra pode até trazer uma referência a um objeto externo a ela mesma, mas são os seus aspectos qualitativos que estão em questão. A sua produção se dá pela materialização do ícone, *insight* criativo na mente do artista. A obra é, como consequência desse processo, única, sendo uma síntese de sujeito, objeto e signo.

Ao contrário do caráter monádico da produção artesanal, a maior modificação que ocorreu na transição do paradigma pré-fotográfico para o fotográfico foi a instauração de uma produção diádica com evidente distinção e conflito entre original e reprodução através do advento da fotografia, embora a reprodutibilidade já tivesse sido explorada, ainda que em menor grau, na xilogravura desde a Idade Média e na estampa em chapa de cobre e a água-forte, assim como na litografia no século XIX. Esse modo de produção de imagem é típico do pensamento industrial, que visa a atingir a massa e a não indivíduos isolados. Para que a arte alcance essa massa, ela necessita ser reprodutível. Ou seja, a reprodutibilidade da imagem no paradigma industrial coloca em crise a questão da autenticidade e do caráter único da obra de arte. A obra de arte, frente à sua reprodutibilidade, perde a sua “aura” de autenticidade. Segundo Walter Benjamin, “o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. (...) Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido” (Benjamin, 1993, p. 168). Há uma relação muito estreita entre a autenticidade e a tradição. Benjamin explica da seguinte maneira:

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

A existência única de uma obra, imbuída da autenticidade de seu “aqui e agora” bem como do seu valor de tradição, dá lugar a uma existência serial destituída desses mesmos valores. Além disso, segundo Plaza (1998, p. 18), há a racionalização do processo de produção a fim de adequar o modelo-produção em suas características técnico-formais para fins econômicos, surgindo a dialética qualidade versus quantidade, que se excluía na produção pré-industrial. Da mesma forma que a dialética entre a qualidade e a quantidade, torna-se relevante nesse paradigma o choque entre o individual e o coletivo. Assim, a partir da era industrial, vale ressaltar a forte presença dos códigos alográficos em detrimento dos caracteres autográficos na forma de produção artística (Goodman apud Plaza, 1998, p. 18). As marcas individuais dão lugar aos caracteres coletivos que tendem a anonimizar o sujeito da produção.

Além disso, ela inaugura uma série de mudanças que vão desde o suporte utilizado até o seu “valor” no regime de recepção. A diferença entre os suportes no paradigma pré-fotográfico e no fotográfico é que, no primeiro, o suporte é passivo, aguardando a “mão do artista para lhe dar vida”; no segundo, o suporte recebe previamente tratamento químico ou eletromagnético para o registro e está “preparado para o impacto, pronto para reagir ao menor estímulo da luz” (Santaella & Nöth, 2005, p. 165). Ou seja, no paradigma fotográfico a imagem é produzida por uma conexão com o real, através de processos químicos e físicos. Na fotografia, assim como no cinema e no vídeo, a imagem se forma pela captação de uma emanção luminosa cujo registro se dá por um processo químico ou eletromagnético, de ação e reação (secundidade). Outra diferença reside na transição da mão como instrumento principal para o olho. Mesmo nas reproduções artesanais, como a xilogravura ou a litografia, é a mão a grande responsável pelo processo. Segundo Walter Benjamin, “pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (Benjamin, 1993, p. 167). Santaella e Nöth ressaltam também

que a diferença entre o paradigma pré-fotográfico e o fotográfico se instaura na natureza das imagens em si, pois “enquanto a imagem artesanal é, por sua própria natureza, incompleta, intrinsecamente inacabada, o ato fotográfico não é senão fruto de cortes. O enquadramento recorta o real sob um certo ponto de vista, o obturador guilhotina a duração, o fluxo, a continuidade do tempo” (Santaella & Nöth, 2005, p. 165). Por parte do regime de recepção, na transição do paradigma pré-fotográfico (artesanal, único) para o fotográfico (industrial, reproduzível) passa-se do “valor de culto” para o “valor de exposição” (Plaza, 1998, p. 24).

Enquanto o modo de produção da imagem no paradigma fotográfico é predominantemente de ação e reação (secundidade), o pós-fotográfico opera mediado por leis numéricas (terceiridade). Há uma alteração significativa na forma de produção de imagens através do suporte. Santaella e Nöth explicam da seguinte forma:

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

Ou seja, a imagem não será gerada diretamente (ou através de um instrumento como o pincel) pelo contato físico do homem com o suporte matérico (como no caso do paradigma pré-fotográfico), nem através de um aparato mecânico (como a câmera que imita o olho humano) desenvolvido para captar o real através das leis da física (no caso do paradigma fotográfico), mas através da informação, que se pauta na convenção entre os homens. Se do paradigma pré-fotográfico para o fotográfico ocorreu a transição de importância da mão para o olho, poderíamos dizer que, do paradigma fotográfico para o pós-fotográfico, a transição do olho passou para a mente. Trata-se da habilidade do artista como operador/programador que requer um certo domínio da lógica dos programas de computador, ou seja, uma “capacidade de cálculo para a modelização, a habilidade de intervir sobre os dados a fim de melhor controlá-los e manipulá-los” (Santaella & Nöth, 2005, 170). Podemos observar essa transição também em relação à instrumentação de cada paradigma. Se no primeiro paradigma os instrumentos imitavam ou aperfeiçoavam as

capacidades manuais, no segundo, os aparatos tinham como modelo o olho humano. Já no terceiro paradigma, os equipamentos imitam e expandem a capacidade mental do homem através do grande poder de processamento de dados e da memória artificial.

A imagem infográfica é gerada numericamente e aparece numa tela composta por pequenos fragmentos, ou melhor, minúsculos pontos de luz denominados pixels. Esses pixels têm a sua posição e cor determinadas por coordenadas geralmente cartesianas. A imagem infográfica, cuja produção é baseada em leis numéricas (terceiridade), constitui uma síntese perfeita das três modalidades sógnicas (ícone, índice e símbolo) que atuam em conjunto para a sua gênese.

Os algoritmos, ou representações simbólicas e abstratas daquilo que a imagem vai mostrar, são uma série de instruções que descrevem as operações que o computador deve executar para produzir uma imagem no vídeo. Essa imagem, sempre altamente icônica, não tem nenhuma analogia com as representações simbólicas. (...) Como se unem esses dois mundos? Através da conexão indicial entre o número no algoritmo e o pixel na tela. A distribuição dos papéis semióticos desempenhados pelas três modalidades sógnicas - símbolo, índice e ícone - parece se apresentar em equilíbrio perfeito na infografia. (Santaella & Nöth, 2005, p. 167)

Uma das características das imagens nesse terceiro paradigma é a tensão entre a materialidade (atual) e imaterialidade (virtual) das mesmas. Ou seja, trata-se da tensão entre a materialidade do sin-signo e a imaterialidade do legi-signo. O artista, nesse paradigma, através do uso do computador, não está criando materialmente um sin-signo. Ele, na realidade, trabalha em cima das leis numéricas que possibilitarão a geração dessa mesma imagem no futuro e também em outros computadores. Ao mesmo tempo em que ele desenvolve o modelo, cria a sua réplica. Essas leis ficam armazenadas na memória do computador dando à imagem a sua existência virtual. A imagem existe enquanto lei. Toda vez que atualizamos essas imagens (ou seja, “materializamos”, tornando-as perceptíveis aos nossos órgãos de sentido de modo a permitir que reconheçamos sua identidade), estamos, na realidade, diante de réplicas. O estado imatérico da imagem (legi-signo) dentro da memória do computador nos permite obter um número infundável de cópias (réplicas) dessa imagem, seja na forma de pontos-luz na tela do monitor ou então impressa no papel com o uso da impressora. Isso expande ainda mais a capacidade de reprodução da imagem, uma vez que a matriz numérica, sendo imaterial, não está

sujeita à deterioração e desgaste físico que o meio material impunha, no paradigma fotográfico, aos negativos e filmes (no caso da fotografia e cinema) e fitas eletromagnéticas (no caso do vídeo). Dessa forma, diferentemente do “único” no paradigma pré-fotográfico e do “reprodutível” do paradigma fotográfico, o paradigma pós-fotográfico inaugura um novo conceito de imagem e de modo de produção: o do “disponível” (Plaza, 1998, p. 20). As imagens ficam virtualmente armazenadas só aguardando o comando do usuário do computador para que se atualizem. A acessibilidade à imagem se torna ainda maior quando os dados são compartilhados em rede. Se compartilhada na Internet, é possível acessar essa mesma imagem em qualquer lugar do mundo, bastando haver um computador devidamente equipado para conexão com a rede e um ponto de acesso a serviços de telecomunicações que permita estabelecer uma conexão via provedores de acesso. Trata-se de uma reprodução “a pedido”, à conveniência do receptor com resposta praticamente imediata. Surge assim, em oposição ao “valor de culto” do paradigma pré-fotográfico e ao “valor de exposição” do paradigma fotográfico, uma nova forma de reprodutibilidade, cujo regime de recepção é o “valor de recriação” (Plaza, 1998, p. 24). Dessa forma, a infografia nos obriga a repensar o conceito de criação e, principalmente, de arte, colocando em crise os conceitos de até então. Quanto a isso, Julio Plaza faz o seguinte comentário:

Estamos, sem dúvida, diante de um novo fenômeno, no qual repertórios antigos não servem para o abordar. O conceito de saber, criação, “arte”, nas sociedades “gutemberguianas” não é o mesmo na era da telemática da sociedade pós-industrial. (Plaza, 1998, p. 14)

Plaza acrescenta ainda que, se na transição do paradigma pré-fotográfico para o fotográfico o espectador ficou pasmo diante do rompimento da aura do Único, na transição do fotográfico para o pós-fotográfico, ele se vê diante de uma síntese de egos, na qual a criação se coletiviza e se integra em chips (Plaza, 1998, p. 26). Assim, a criação é o resultado de um trabalho coletivo, pois depende de um sistema pré-existente para que se realize. Além da integração entre os egos, há a integração do homem e da máquina, numa perfeita simbiose, na qual “o operador aparece como o responsável pela intenção criadora, enquanto da máquina deriva o automatismo, pelo qual se organizam as rotinas previamente estabelecidas, que se abrem numa infinidade de possibilidades a explorar” (Tavares, 1998, p. 63).

Simondon sugere uma relação de “isodinamismo”, que se realiza “no cruzamento da mente e do funcionamento físico da máquina” (Simondon apud Tavares, 1998, p. 63). Em relação a isso, Tavares explica a complementaridade entre o papel da máquina e do infografista no processo criação das imagens da seguinte forma:

(...) no fazer artístico inerente aos novos meios, processa-se esta relação sinérgica, de complementação. A máquina viabiliza aquilo que o infografista sugere. A primeira é que dilata a atividade de invenção e criação. O último é quem propõe e decifra as significações. São estes elementos que, passo a passo, em um processo interativo, delimitam as ações e decisões que se transformam em imagens. (Tavares, 1998, p. 64)

A criação, nesse novo contexto, diferentemente do que ocorre na prática artesanal e industrial, é resultada das “potencialidades e especificidades desta infraestrutura tecnológica e/ou da combinatória do algoritmo” (Tavares, 1998, p. 64) que constituem um poderoso instrumento de criação.

Por fim, é preciso ressaltar que a diferença entre as classificações propostas pelos teóricos apresentados não implica que uma seja melhor ou mais correta do que a outra, uma vez que eles utilizam critérios distintos para tal divisão. O conhecimento das características específicas de cada paradigma de produção de imagens será importante para avaliarmos como o meio, dentro de sua respectiva tipologia, pode contribuir para a concretização do *insight* tradutor. Veremos mais detalhadamente como isso é possível nas análises das traduções de *haikai* nos meios artesanais, mecânicos e eletrônicos no capítulo 5.

3.3. A arte da tradução intersemiótica

O presente estudo pretende analisar a tradução intersemiótica, na sua forma criativa, que Julio Plaza concebe como “forma de arte e como prática artística na medula da nossa contemporaneidade” (Plaza, 2001, p. xii). Esse tipo de tradução é possível graças ao fato de a arte poder se manifestar sob diferentes formas e de compartilhar traços poéticos comuns em diferentes sistemas sógnicos. A respeito disso, Roman Jakobson (2003, p. 119) ressalta que é devido a esses “traços

pansemióticos” existente nas diferentes linguagens que nos possibilita, de certa forma, “comparar” as diferentes artes.

Em outras palavras, é a poeticidade que existe nas diferentes formas artísticas que nos permite comparar e traçar uma correspondência entre elas. Ou seja, conforme discutimos anteriormente, a tradução implica características comuns entre os sistemas sígnicos envolvidos. A tradução artística, por sua vez, implica a possibilidade de uma correspondência artística. Se a arte não implicasse propriedades comuns em suas manifestações, ou melhor, traços poéticos comuns naquilo que poderíamos chamar de obra artística, jamais haveria a possibilidade de traçar qualquer comparação ou equivalência. Nesse sentido, a função poética constituiria o que há de essencial em uma obra para que seja reconhecida e apreciada como arte. Segundo Jakobson, todas as manifestações artísticas possuem, em maior ou menor grau, essa função⁴⁷. Além disso, como discutimos anteriormente, embora a “poesia” e a estética sejam diferentes nas diversas culturas e em momentos históricos diferentes, a função poética sempre estaria presente nessas manifestações caracterizando-as como obras artísticas⁴⁸.

Uma vez reconhecida a possibilidade de comparar e traçar correspondências e equivalências entre as diversas obras artísticas, resta-nos saber por que fazer isso. Ou seja, o que leva um artista a realizar uma tradução intersemiótica? Por que traduzir uma obra? Antes de responder a essa pergunta vale observar que a tradução artística, e principalmente a de cunho intersemiótico, não pretende ter meramente um caráter utilitário. As traduções interlingual e a intralingual podem se justificar perfeitamente pela não compreensão do discurso por parte da recepção, seja pela maneira como o discurso se apresenta, pelo desconhecimento dos códigos envolvidos ou da referência. Mesmo se tratando de tradução artística, essas traduções ainda revelam um resquício de caráter utilitário, visto que o código lingüístico constitui uma grande barreira para a comunicação. Ao longo da história, a tradução veio desempenhando um papel utilitário importante no diálogo entre as diversas culturas. Portanto, é natural que se questione acerca da utilidade ou mesmo necessidade da tradução intersemiótica, uma vez que um livro não “necessita”

⁴⁷ Contudo, vale ressaltar que “qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora” (Jakobson, 2003b, p. 128).

⁴⁸ Ver crítica sobre a função poética na página 54.

obrigatoriamente ser traduzido em um quadro para que ele possa ser compreendido, por exemplo. Na realidade, a tradução intersemiótica, nesse caso, se firma como uma forma de expressão artística na sua forma mais pura. É a criação desprovida de qualquer necessidade senão a própria necessidade humana de criar e, por que não dizer, também de descobrir. Sobre a questão se o processo artístico é uma criação ou descoberta, devemos considerar que

...há os que, romanticamente, afirmam que a obra é resultado de uma criação absoluta do artista, o qual, semelhante a deus, cava por si próprio a sua substância e realidade, devedor exclusivamente do prometeico ímpeto de seu gênio. De outra parte, há os que sustentam que, no fundo, a obra já existe, e o artista não tem outra coisa a fazer senão procurar descobri-la: ela é uma realidade escondida, que o artista tem o privilégio de saber encontrar e desvelar. Não é o caso de remontar a fontes platônicas para encontrar exemplos desta concepção, nem de recordar a idéia de Michelangelo de que a estátua está presente no bloco de mármore de onde o artista subtrai, retirando-lhe o excedente: Proust sustentou que a obra de arte 'preexiste a nós', e que 'nós devemos descobri-la, porque ela é ao mesmo tempo necessária e escondida, como faremos para uma lei natural', e mais recentemente, Benn declarou que 'o poema está já acabado, belo e pronto, antes ainda de ter sido iniciado, só que o poeta ainda não conhece o seu texto'" (Pareyson, 2001, p. 189-190).

Sob o ponto de vista da poética, uma tradução intersemiótica de cunho artístico tem a capacidade de iluminar as características e os processos constitutivos de uma obra através do diálogo entre poéticas em meios diversos. Octávio Paz (apud Plaza, 1985) afirma que "o diálogo não é mais do que uma das formas, talvez a mais elevada, da simpatia cósmica". O tradutor, nesse seu empreendimento de recriação, necessita conhecer a essência da obra de arte e ser capaz de realizar uma leitura analítica que pressupõe a obra em sua formação e, sobretudo, a obra enquanto proposta poética. Além disso, vale ressaltar que, ao mesmo tempo em que se realiza, a tradução intersemiótica firma-se ela mesma como um método de criação pautado na busca da equivalência em um sistema signo distinto. Segundo Monica Tavares (1998, p. 115), a tradução intersemiótica

...é um caso específico do método da recodificação, onde, a partir do pensamento intersemiótico, procura 'penetrar pelas entranhas dos diferentes signos', de modo a clarificar as relações estruturais no intuito de alcançar a transmutação de formas, ou seja, é a relação associativa de vários códigos ou meios para constituir uma mensagem. Este tipo de tradução resulta em um poderoso método de criação a partir de outros signos e provoca o aparecimento dos fenômenos de transcrição (produção de significados sob forma de qualidades entre tradução e o original), da transposição (produção de significados pela transferência de um signo de um meio para o outro meio) e da transcodificação (produção de significados a partir de uma regra ou símbolo).

Além disso, tendo em vista as dificuldades inerentes ao ato tradutório, a tradução poética tende a valer-se do método do limite, que parte da teoria para a prática, e consiste em “explorar as leis, normas e regras, que definem um projeto, na tentativa de nelas reconhecer as fronteiras do seu campo de atuação para, a partir daí, poder transgredi-las” (Tavares, 1998, p. 97). Conforme discutimos anteriormente, na tradução, e principalmente no caso da tradução poética, abundam os problemas a ponto de muitos teóricos postularem a impossibilidade da tradução poética. Contudo, Haroldo de Campos (1996, p. 33) entende que “quanto mais içado de dificuldades seja um texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação ele o será”. Disso ele conclui que “quanto mais intraduzível referencialmente, mais ‘transcriável’ poeticamente”. Nesse sentido, as limitações impostas pela linguagem e pelo meio constituem um desafio que instiga ainda mais o tradutor frente a esse empreendimento. Braque (apud Tavares, 1998, p. 97) afirma que “a limitação dos meios determina o estilo, cria nova forma e impulsiona a criação”.

Por fim, vale ressaltar que, conforme vimos anteriormente, traduzir constitui uma “maneira mais atenta de ler” (Campos, 1967, p. 31). Assim, traduzir é o exercício crítico em seu estado mais sublime. Segundo Julio Plaza (1985), “ler para a tradução é detonar na mente o *Insight*, centro imantado da transmutação sígnica, que por sua vez será traduzido e materializado”. Além disso, ele complementa: “a tradução entre as diferentes artes é leitura materializada em signo”. Desse modo, ela pode ser considerada também como o “produto de uma leitura” (Plaza, 2001, p. 32). Nesse sentido, a atividade recriadora só será bem sucedida se o tradutor possuir a dupla capacidade de crítica e deleite. Segundo Goethe (apud Plaza, 2001, p. 33), existem três tipos de leitores: o leitor ingênuo, que “se deleita sem julgar”; o leitor crítico, que “julga sem se deleitar” e, por fim, o terceiro tipo de leitor que “julga se deleitando ou se deleita julgando”. Goethe acrescenta que, somente este último “recria uma obra de arte”. Ou seja, este é o verdadeiro tradutor dotado da consciência da linguagem e de competência repertorial, capaz de identificar a essência da obra de arte, com toda a sua multiplicidade de significados, e estabelecer com sucesso a equivalência em seu empreendimento recriador. Contudo, lamenta Goethe, “os membros desta casta não são numerosos”.

Capítulo 4: O HAIKAI E A ARTE JAPONESA

4.1. O *haikai*: estrutura e temática

O *haikai*⁴⁹ parece ter se adaptado bem em solo brasileiro. O termo já consta no dicionário *Michaelis: moderno dicionário da língua portuguesa*, com a seguinte definição:

Hai.cai *sm* (*jap haikai*) *Lit* Pequena composição poética japonesa, em que se cantam as variações da natureza e sua influência na alma do poeta. Consta de dezessete sílabas, divididas em grupos de cinco, sete, cinco (Weiszflog, 1998, p. 1068).

Certamente essa é uma das menores formas poéticas conhecidas em todo o mundo da literatura. O *haikai* (俳諧) é formado por dezessete sílabas distribuídas em três versos. O primeiro possui cinco, o segundo possui sete e o terceiro possui cinco sílabas⁵⁰.

O *haikai* nasceu no século 16 do clássico *tanka* (短歌), poema milenar japonês de trinta e uma sílabas, distribuídas em cinco versos, sendo que o primeiro verso possui cinco sílabas; o segundo possui sete; o terceiro, cinco; o quarto, sete; e o último possui novamente sete sílabas. Os primeiros três versos compõem a primeira estrofe, que é denominada *kami-no-ku* (上の句), e os dois últimos versos heptassílabos compõem a segunda estrofe, denominada *shimo-no-ku* (下の句). Poetas costumavam reunir-se para elaborar os poemas em conjunto. Um compunha a primeira parte e o outro, a segunda. Desse modo, criavam longas composições em série que foram denominadas *renga* (連歌). Com o passar do tempo, a primeira parte do *tanka* (*kami-no-ku*) ganhou autonomia, dando origem ao *haikai*.

⁴⁹ O termo já ganhou inclusive uma escrita no português, na qual se substitui a letra “k” pela letra “c”, pois a primeira não é utilizada e reconhecida no alfabeto português. Neste presente trabalho, optou-se utilizar o sistema Hepburn na transcrição de todas as palavras de origem japonesa. Além disso, existe uma incongruência na transcrição do dicionário português, pois se manteve o “h”, muito embora não haja a representação gráfica do “h” aspirado na língua portuguesa. Nesse caso, o sistema Hepburn torna-se muito mais adequado e oferece uma representação mais fiel da fonética japonesa através do alfabeto romano. Utilizamos o termo *haikai* como um termo genérico que designa tanto os *haikai/haiku* japoneses, quanto os haicais brasileiros. Além disso, como no japonês não há marcação de plural, não acrescentaremos “s” no plural de *haikai*.

⁵⁰ A poesia tradicional japonesa não reconhece uma métrica uniforme, tal como os poemas do ocidente. Todos os poemas japoneses são uma combinação de versos de cinco e de sete sílabas. Além disso, a métrica japonesa não corresponde com exatidão à métrica praticada no ocidente, pois leva em consideração a duração de cada sílaba, o que não ocorre em nossa versificação tradicional.

Embora tenham uma diferença conceitual, há outros termos que se referem ao *haikai*, como *hokku* (発句) ou *haiku* (俳句). Apesar de no Brasil o termo *haikai* ser mais popular, *haiku* é a denominação mais utilizada e difundida no exterior. O termo *hokku* é mais antigo e, na realidade, refere-se à primeira estrofe da cadeia⁵¹.

O *haikai* é um poema curto. Entretanto, nem todo poema curto pode ser considerado um *haikai*. Há outras características peculiares que determinam essa forma poética. Uma das mais pertinentes diz respeito ao tema: a natureza.

A natureza está, de certo modo, semanticamente presente no *haikai*. O poema retrata uma cena ou um objeto natural. Quando o homem está presente, ele é parte integrante da natureza. Tradicionalmente, a menção à natureza é feita por um *kigo* (季語), ou seja, por um termo referente à estação do ano, que pode ser uma “rã” (primavera), “dia quente” (verão), “via-láctea” (outono), “neve” (inverno) etc. A menção à estação do ano não funciona apenas como uma simples dêixis temporal. O *kigo* possui uma importância muito grande, pois implica o “tom” do poema. Em *haikai* que retratam a primavera, identifica-se o “tom” de alegria, juventude, renovação; nos que retratam o verão, a vivacidade, a liberdade; em *haikai* de outono, melancolia, nostalgia, solidão; e, por fim, em *haikai* de inverno, tranquilidade, sofrimento ou morte. Vejamos alguns exemplos⁵²:

a) Primavera:

Quantas memórias
Me trazem à mente
Cerejeiras em flor (Bashō, 1997, p. 8)

b) Verão:

relvas de verão
rastros de sonhos
dos antigos guerreiros (Bashō, 1997, p. 48)

⁵¹ Em relação à diferença conceitual entre os termos *haikai*, *hokku* e *haiku*, ver Franchetti (1996, p. 28-31).

⁵² Traduções do japonês por Alberto Marsicano e Kimi Takenaga.

c) outono:

por toda a noite escutei

o vento de outono

profundo uivante (Bashō, 1997, p. 62)

d) inverno:

O céu negro

Os narizes rubros

E a **neve** (Bashō, 1997, p. 68)

Tanto Bashō quanto outros mestres do *haikai* atribuíam extrema importância ao *kigo*, chegando a declarar que se alguém descobrisse um só *kigo* ao longo de sua vida, isso já seria uma grande herança à posterioridade (Franchetti, 1996, p. 35).

Outra característica do *haikai* em relação ao tempo é o recorte do momento presente. Em relação a isso, o poeta Bashō (apud Franchetti, 1996, p.25-6) afirma que “*haikai* é simplesmente o que está acontecendo aqui, agora”. A natureza é retratada a partir de percepções sensoriais. Ou seja, o *haikai* apresenta a percepção da natureza quer visual, olfativa, auditiva, tátil ou gustativa. A lembrança também é permitida. Contudo, somente após a sensação física é que nasce a lembrança. Os sentimentos humanos são sempre submetidos a uma sensação física que os faz gerar. No plano do enunciado, não se deve evidenciar o sentimentalismo ou o racionalismo.

Além disso, no plano do enunciado, o *haikai* não expressa juízos ou sentenças. Recusa-se qualquer presença de moralismo no poema. A moral e a ética não existem na natureza: são frutos do homem, ou melhor, da civilização. Na natureza, não existe o bem e o mal; trata-se de categorias inventadas pelo homem e a sua sociedade.

Em relação a isso, o poeta Masaoka Shiki é radical em defender a ausência de qualquer tipo de simbolismo no *haikai* de Bashō. Para ele (Shiki apud Franchetti, 1996, p. 46), a característica principal do estilo Shōmon, ou seja, da escola literária inaugurada por Bashō, é o fato de que “a rã é apenas rã, e faz o que fazem as rãs”. Assim, qualquer interpretação conotativa do *haikai* estaria em desacordo com a sua proposta enquanto poesia. Reginald Horace Blyth (apud Franchetti, 1996, p. 46), profundo conhecedor da literatura oriental e autor da coletânea *Haiku*, entre outras

obras, é contra essa apreciação limitada de Shiki. Ele encontra uma forte influência do Zen budismo em Sanzōshi, que é considerado uma das fontes mais acessíveis e seguras a respeito do pensamento de Bashō.

Da mesma forma, o poeta e tradutor Paulo Leminski também é contrário a uma apreciação limitada do *haikai* como a sugerida por Shiki. Segundo Leminski (1983, p. 50), “o haikai não é um cromo, cartão-postal de um momento: é a experiência espiritual intensa”. Nesse sentido, o *haikai* seria muito mais do que uma simples imagem banal colhida a partir da percepção da realidade e imortalizada em dezessete sílabas. Embora o *haikai* se assemelhe, em alguns aspectos, a uma fotografia, convém observar que os versos que compõem o *haikai* surgem a partir da visão iluminada do poeta, cujo mundo interior se funde em perfeita harmonia com o mundo externo. Haroldo de Campos (1977b, p. 65) ressalta que o *haikai* funciona não somente como o retrato da realidade exterior, como também do mundo interior do poeta:

No pensamento por imagens do poeta japonês, o *haikai* funciona como uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível.

Na apreciação de Leminski (1983, p. 51), o *haikai* “não é a fotografia adocicada de um lótus flutuando no velho tanque de um mosteiro. São feridas, contradições zen, singulares vivências de uma sensibilidade à flor da pele”. Em sua análise do *haikai*, Leminski encontra nos três versos uma forte potencialidade interpretativa, conforme segue:

[...] o primeiro verso expressa, em geral, uma circunstância eterna, absoluta, cósmica, não humana, normalmente, uma alusão à estação do ano, presente em todo haikai.[...] O primeiro verso situa a intuição no interior do Tao, do cosmos, do todo. [...] O segundo verso exprime a ocorrência do evento, o acaso da acontecimento, a mudança, a variante, o acidente causal. Por isso, talvez, tenha duas sílabas a mais que os outros. [...] A terceira linha do haikai representa o resultado da interação entre a ordem imutável do cosmos e o evento (Leminski, 1983, p. 44 – 47).

Uma leitura similar é proposta pelo especialista em literatura japonesa Donald Keene (apud Campos, 1977b, p. 57). Keene observa no *haikai* a presença de um elemento de “permanência” como “condição geral” e outro elemento de “transformação” ou “percepção momentânea”. Assim, o *haikai* se efetivaria com o choque entre esses dois elementos. Segundo ele, “a natureza dos elementos varia,

mas deve haver dois pólos elétricos, entre os quais salte a centelha, para que o *haikai* se torne efetivo”. É importante ressaltar que o racionalismo da análise de Leminski e de Keene não está presente no poema no plano do enunciado. Suas interpretações partem de um vasto conhecimento acerca do contexto cultural na qual o *haikai* se insere enquanto manifestação artística. Portanto, faz-se necessário ter um certo conhecimento da cultura, história e sociedade japonesa para poder avaliar a estética do *haikai*, conforme veremos a seguir.

4.2. O *haikai* e a inseparabilidade da estética, ética e religião

Paulo Franchetti (1996, p. 19), em sua obra *Haikai*, destaca a inseparabilidade da ética, religião e estética na tradição poética japonesa e chinesa. Para ele, nessas culturas, “as questões éticas, religiosas e estéticas são freqüentemente as mesmas questões”. Dessa forma, para entendermos o verdadeiro espírito do *haikai*, faz-se necessário analisar a influência dos pensamentos confucionistas e budistas que se encontram na base dos critérios estéticos japoneses. Quanto à influência confucionista, Franchetti observa que a noção fundamental na poesia da Antigüidade (até o século 8) é *makoto* (真 ou 誠) que freqüentemente é traduzido como ‘sinceridade’, ‘verdade’. Trata-se de um valor extremamente importante na ética japonesa ainda hoje. Na literatura, essa noção está presente na forma de *sei* (清) ou ‘pureza’; *mei* (明) ou ‘brilho’; e *choku* (直) ou ‘elevação do caráter’, ‘franqueza’. Na Idade Média japonesa até os tempos de Bashō, a prática da poesia era vinculada a esses ideais de cultivo do caráter e do espírito.

Muito embora o budismo esteja presente no Japão desde o ano de 538 d.C., ano oficial de sua entrada no arquipélago japonês, o pensamento budista vai incorporar de vez na poesia japonesa a partir do século 15, com a decadência da poesia e do poder da corte. A prática literária, então, freqüentemente se tornaria a própria prática religiosa, através da reflexão fundamentada nos dogmas budistas. A própria figura do poeta confundia-se com a figura do monge ou asceta. Isso justifica porque Bashō e outros poetas se vestiam como monges budistas. Octavio Paz,

como nota introdutória da obra *Sendas de oku*⁵³ (Bashō, 1986, p. 37), observa a contribuição do budismo Zen para a cultura japonesa:

Graças ao budismo Zen a religiosidade japonesa se aprofunda e toma consciência de si mesma. Acentua-se o lado interior das coisas: o refinamento é simplicidade. As almas se afinam e se harmonizam. O culto ao mundo natural, presente desde a época mais remota, se transforma em uma espécie de mística. [...] Numa palavra: quietismo. Porém nada mais distante do quietismo furibundo e contraído dos místicos ocidentais, desgarrados pela oposição inconciliável entre este mundo e o outro, entre o criador e a criatura, que o dos adeptos do Zen.

Similarmente, Daisetsu Suzuki, na obra *Zen e a cultura japonesa*⁵⁴, no capítulo *Zen e o Haiku*, afirma que “não é possível falar da cultura japonesa separada do budismo”⁵⁵ (Suzuki, 1995, p. 149). Na literatura, e principalmente no *haikai*, os três conceitos estéticos derivados do pensamento budista são: *yūgen* (幽玄), *ushin* (有心) e *mushin* (無心).

Yūgen refere-se ao “mistério” presente em uma obra artística. Diz respeito à expressão da “essência profunda” do assunto ou objeto, ou seja, a beleza da obra ser “misteriosamente profunda”. Esse ideal estético está ligado ao pensamento budista no que diz respeito às doutrinas do *mujō* (無常) ou ‘impermanência da vida’⁵⁶; e da libertação do *bon’nō* (煩惱) ou ‘paixões mundanas’⁵⁷.

A respeito desse ideal estético de *yūgen*, o poeta Shinkei (apud Franchetti, 1996, p. 20) ressalta que “o verso imbuído dessa qualidade só pode vir de um homem livre da luxúria, que conhece a impermanência das coisas no mundo”.

Assim, por trás da beleza das pétalas que caem de uma cerejeira, esconde-se a consciência do eu-lírico de que nada no mundo é eterno (impermanência). Essa consciência torna-se um pesar ainda maior quando percebemos que nós mesmos

⁵³ Título original: *Oku no hosomichi* (奥の細道)

⁵⁴ Título original: *Zen to nihonbunka* (禅と日本文化)

⁵⁵ Tradução do japonês por César K. Hirashima.

⁵⁶ *Mu* (無) é um ideograma cuja função é a mesma de um prefixo de negação; *jō* (常) significa constância. Trata-se do ensinamento de que todas as coisas no mundo são inconstantes, efêmeras e transitórias.

⁵⁷ O ideograma *bon* (煩) significa ‘irritar’, ‘perturbar’, enquanto o ideograma *nō* (惱) significa ‘sofrer’ e também ‘perturbar’. O termo *bon’nō* refere-se às paixões mundanas que nos perturbam e nos fazem sofrer, tais como o desejo, a ira, a luxúria, etc. Segundo a doutrina budista, o homem possui 108 paixões mundanas.

somos seres efêmeros e, portanto, mortais. Em relação à doutrina do *mujō*, Fumio Masutani (1983, p. 148), da Universidade de Tóquio, observa o seguinte:

Este princípio da transitoriedade forma originalmente a primeira proposição de Buda, designando o fato de que todos os seres neste mundo são mortais. Há uma frase chinesa que diz: “flores que murcham e folhas que caem”. Para tanto, o mais importante é a autopercepção de que EU sou mortal.⁵⁸

Conforme vimos anteriormente, no *haikai* existe o conflito entre o elemento da “permanência” e o elemento da “transformação” (ou “impermanência”). A impermanência é sugerida através do recorte de um instante, um momento provisório e efêmero. Podemos dizer que o simples fato de retratar um momento único da estação do ano é evidenciar a transitoriedade do mundo. Há alguns elementos efêmeros da natureza que são recorrentes no *haikai* e que sugerem a efemeridade da vida: o vento, o céu, o som, a sensação, o movimento e pequenos animais, como cigarras, rãs e pássaros. Veja o *haikai* abaixo de Bashō:

寂しさや	Sabishisa ya	Solidão...
釘にかけたる	Kugi ni kaketaru	pendurada num prego
キリギリス	Kirigirisu	uma cigarra ⁵⁹

A cigarra, por exemplo, alcança o seu auge no verão para morrer no outono. O canto da cigarra no outono já não tem a mesma alegria do mesmo canto em pleno verão. Devido ao frio do outono, já não se encontram muitas cigarras, e as poucas que restam cantam solitárias até o fim que se aproxima. A voz singela da cigarra, na percepção do poeta, não é nada mais que a forma de expressar a sua efêmera vida em meio a este vasto universo. Quanto à efemeridade da vida da cigarra, no livro *Byakudōmoyu*⁶⁰, Kentetsu Takamori⁶¹ faz a seguinte observação:

No verão, não se percebe, nas barulhentas cigarras, qualquer indício de que logo morrerão. No entanto, a cigarra macho usa somente por uma semana o seu elaborado instrumento musical, que levou anos e anos para construir sob a terra, e então, acaba por morrer. Mesmo nesses sete dias, ela não pode cantar até o quarto dia e, portanto, sobram apenas três dias

⁵⁸ Tradução do inglês por Cézar K. Hirashima

⁵⁹ Tradução do japonês por Cézar K. Hirashima.

⁶⁰ 白道燃ゆ

⁶¹ Presidente e fundador da seita budista japonesa *Jōdo Shishū Shinrankai* (浄土真宗親鸞会)

aproveitáveis. Após somente três dias de canto, morre em qualquer lugar, sozinha e solitária, abraçando seu instrumento musical. Pensando assim, quão passageira é a vida (Takamori, 1974, p. 73)⁶².

Percebe-se, contudo, que a cigarra por si não tem a consciência da morte, nem tampouco da efemeridade da vida. Mesmo a solidão é um sentimento experimentado pelo poeta e derivado de um pensamento budista arraigado em sua própria formação cultural. Muitas vezes, nem o próprio poeta tem consciência disso. É o que torna o seu poema “misteriosamente belo e profundo”, ou seja, imbuído de *yūgen*.

O segundo ideal estético derivado do pensamento budista é o *ushin*. A palavra *ushin* (有心) é formada por dois ideogramas. *U* (有) significa ‘ter’, enquanto *shin*, ou *kokoro*, (心) significa ‘coração’ ou ‘mente’⁶³. Em princípio, o termo *ushin* é utilizado no budismo para designar os seres vivos, ou seja, todos os seres dotados de ‘espírito’, de ‘coração’ e de ‘sentimento’. Na literatura, segundo Paulo Franchetti (1996, p. 20), esse ideal estético se encontra no poema “repleto de emoção poética profundamente sentida”. Um poema imbuído de *ushin* é aquele no qual se percebe toda a sensibilidade do poeta. Um outro significado do termo *ushin* dentro da doutrina budista refere-se à presença do sentimento de ‘apego’ à matéria. Ou seja, transparecem no poema a dor e a tristeza do poeta diante da impermanência do mundo. Convém lembrar que essa dor é causada pelo *bon’nō*, ou seja, pelas paixões mundanas dentro do poeta. Nesse sentido, como vimos anteriormente, a própria prática literária se torna uma prática religiosa, na qual o poeta-asceta busca libertar-se desse sofrimento e, portanto, dessas paixões mundanas. O ideal de *ushin*, a partir da época de Shōtetsu (1381-1459), é assimilado ao ideal de *yūgen*.

O terceiro ideal estético do século 16 é o *mushin*. *Mushin* (無心) é formado pelo ideograma *mu* (無) que significa ‘não’, e pelo ideograma *shin* ou *kokoro* (心) que significa ‘coração’, ‘mente’, ‘sentimento’ ou ‘espírito’. Em princípio, no budismo, ao contrário de *ushin*, o termo designa todos os seres sem ‘sentimento’ ou ‘espírito’, o que inclui as plantas e os seres sem vida. Trata-se de seres que não possuem a dor e o sofrimento provocados pelo *bon’nō*. Outra interpretação dentro do budismo diz

⁶² Tradução do japonês por César K. Hirashima.

⁶³ Na realidade, o ideograma *shin* ou *kokoro* (心) não possui total correspondência com as palavras ‘coração’ ou ‘mente’ na língua portuguesa. Trata-se de uma palavra com um conceito muito amplo inexistente no português. Além dos significados acima, o termo pode se referir também ao ‘sentimento’ ou ‘espírito’ dependendo do contexto.

respeito à mente livre dos efeitos perturbadores das paixões mundanas, o que necessariamente implica um estágio de ‘desenvolvimento espiritual’ denominado *satori* (悟 ou 覚), ou seja, a iluminação budista. Qualquer ser que tenha alcançado o *satori* não é mais atormentado pelo sofrimento provocado pelas paixões mundanas nem pela dor causada pela efemeridade da vida⁶⁴. Além disso, o *satori* também é uma iluminação que diz respeito ao conhecimento do princípio da causalidade⁶⁵, ou seja, a verdade imutável de que toda ‘conseqüência’ (*ka*: 果) é resultado da união de uma ‘causa’ (*in*: 因) com uma ‘condição’ (*en*: 縁). Na poesia, o ideal de *mushin* se concretiza na sobriedade, simplicidade, objetividade e rejeição a técnicas.

Além do ideal estético da época, convém analisar algumas características presentes nos *haikai* de Matsuo Bashō. Paulo Franchetti (1996, p. 21) observa três características essenciais. São elas: *sabi* (寂), *wabi* (侘) e *karumi* (軽み).

4.3. *Wabi-sabi*: a solidão como ideal estético

A palavra *sabi* (寂) é derivada do adjetivo japonês *sabishii* (寂しい), que significa, segundo o *Dicionário universal japonês – português*, “triste; solitário; só; desolado; [...] vazio” (Coelho, 2000, p. 1008). Além desses significados, *sabi* também diz respeito à “simplicidade elegante; a beleza clássica [amadurecida] do haikai de Bashō”, conforme o mesmo dicionário apresenta. Paulo Franchetti (1996, p. 21) faz a seguinte observação em relação à presença de *sabi* em textos poéticos:

Sabi se aplica a poemas caracterizados pelo clima de solidão e de tranquilidade: um texto tem *sabi* quando mostra a calma, a resignada solidão do homem no meio da beleza brilhante, da grandeza do universo.

Bonnemasou (1995, p. 20-21) explica esse termo da seguinte maneira:

⁶⁴ Uma das divergências que existe entre as seitas budistas diz respeito à maneira de se alcançar o *satori* (iluminação). O budismo tradicional prega que a origem do sofrimento está no *bon'nō* (paixões mundanas) e, por isso, a iluminação consistiria na sua eliminação. Contudo, há seitas, como é o caso da Jōdo Shinshu, que pregam a impossibilidade de eliminação do *bon'nō*. Para essas seitas, a iluminação consiste em alcançar um estado de espírito inabalável, na qual os efeitos negativos do *bon'nō* não mais causam sofrimento.

⁶⁵ Em japonês, trata-se do *inga no dōri* (因果の道理). Esse princípio constitui a base do budismo, que rejeita por completo a idéia do acaso e a existência de Deus.

Há uma palavra intraduzível, *Sabi*, que em seu sentido etimológico encerra a idéia de solidão, separação, estando de acordo com o conceito do Zen – o desligamento do mundo dos fenômenos até se conseguir um estado de *mushiu* (esvaziamento, nada) que sugere a carência de distinção entre sujeito e objeto.

Não se pode falar de *sabi* sem mencionar *wabi*. O termo *wabi* (侘) possui um significado muito semelhante ao do termo *sabi*. Refere-se ao “gosto refinado da simplicidade e do sossego” (Coelho, 2000, p. 1365). O termo parte do adjetivo *wabishii* (侘びしい), ou seja, “só; solitário; triste”, e também compõe o verbo *wabiru* (侘びる) que significa “pedir perdão [desculpa]” (Coelho, 2000, p. 1365). Para pedir desculpas, na língua japonesa, expressa-se o seu estado “desolado”, assim como se faz na língua francesa (je suis *desolé*), e também na língua inglesa (I’m *sorry*). Paulo Franchetti (1996, p. 21) define o termo *wabi* da seguinte maneira:

Formando par com *sabi*, *wabi* também conota solidão, mas desta vez com referência ao estado emocional da vida do eremita, do asceta. Designa um calmo saboreio dos aspectos agradáveis da pobreza, do despojamento que liberta o espírito dos desejos que o prendem ao mundo. É *wabi* a arte que, com o mínimo de elementos, significa apenas o suficiente para que se realize o momento de integração entre o homem e o que o rodeia.

Bonnemasou (1995, p. 21) explica que *wabi*

...etimologicamente significa pobreza, carência de bens aparentes, simplicidade. Aprofundando-se um pouco mais em seu significado vê-se que se refere a despojar-se do fictício da beleza para se conseguir um contato com o essencial, que em seus últimos elementos coincide com a idéia de vida. *Wabi* significa em última análise, sinceridade vital consigo mesmo.

O *wabi-sabi* se encontra no *haikai* sob forma de simplicidade, quietude, calma e solidão. Veja a presença de *wabi-sabi* no *haikai* abaixo do poeta Issa (apud Franchetti, 1996, p. 141):

淋しさに	Sabishisa ni	Em solidão ⁶⁶ ,
飯をくふなり	Meshi wo kū nari	Como a minha comida -
秋の風	Aki no kaze	E sopra o vento de outono

⁶⁶ Tradução do japonês por Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi

A palavra ‘solidão’⁶⁷ está freqüentemente presente nos *haikai* de Bashō escritos no período de 1686 a 1691, considerado uma fase literariamente amadurecida na vida do poeta. Não se trata apenas de um sentimento subjetivo, mas a palavra solidão designa uma condição do Universo e da vida do homem segundo a doutrina budista. Ou seja, a solidão é tratada no budismo sob um ponto de vista objetivo, como uma grandeza, uma verdade que existe em todas as coisas. No budismo, ensina-se o seguinte:

独生独死	dokushō dokushi	Sozinhos nascemos, sozinhos morremos
独去独来	dokko dokurai	Sozinhos partiremos, sozinhos viemos

Reconhecer essa verdade e percebê-la nas pequenas coisas da natureza e da vida cotidiana constitui um estado de iluminação. Da mesma forma, esse ideal budista se reflete na arte japonesa: “o artista oriental estava preocupado em captar as formas e leis gerais que abrangem o Todo, em cada uma das ‘dez mil coisas’” (Plaza, 1998, p. 16-7).

A palavra solidão, quando presente no *haikai*, constitui o elemento de ‘permanência’ que se confronta com um elemento de ‘impermanência’, tal como a vida de pequenos animais. Através da prática do *haikai*, o poeta-asceta consegue transparecer o seu estado de iluminação, demonstrando estar integrado à solidão do universo ao seu redor. Nas palavras de Julio Plaza (1998, p. 17), o próprio artista é “parte da totalidade do ‘Cosmo’”. Conforme vimos anteriormente, a prática literária japonesa implica necessariamente a prática religiosa, não sendo possível separar os valores estéticos dos valores religiosos. Isso também ocorre com as outras poéticas na arte japonesa.

4.4. A arte japonesa e o ideal estético *wabi-sabi*

A estética *wabi-sabi* está presente não somente nos *haikai* de Bashō, mas também na arte japonesa em geral. Basta perceber o laconismo presente na

⁶⁷ A palavra ‘solidão’ em japonês é *sabishisa* (寂しさ ou 淋しさ). Devido a uma relação de implicância e de proximidade conceitual, ela se confunde, muitas vezes, com a palavra *shizukasa* (静かさ) que significa ‘quietude’.

cerimônia do chá, na qual se observam gestos suaves, silenciosos, lentos e delicados. A roupa e os utensílios utilizados na cerimônia, assim como as decorações da sala, são extremamente simples e ajudam a reforçar a idéia do vazio, do silêncio, da simplicidade e da solidão. A mesma estética também está presente na composição dos jardins japoneses. São poucos os elementos presentes, o que acentua a beleza da serenidade. Valoriza-se, assim, a beleza de cada elemento que compõe o conjunto. Na arte do *bonsai* (盆栽), que consiste no cultivo e no tratamento estético de miniatura de árvores, o *wabi-sabi* está presente na solidão, irregularidade e valorização do vazio. Trata-se de uma arte que se realiza em anos de extremo cuidado e atenção. O mesmo podemos dizer dos arranjos florais, conhecidos como *ikebana* (生花). Esta certamente é uma das artes orientais mais difundidas no ocidente. Percebe-se a valorização de cada elemento nas composições. Por esse motivo, não são utilizadas muitas flores, somente o suficiente. O vazio e a irregularidade são também elementos importantes nessa arte.

As diferentes poéticas na arte oriental são consideradas “caminhos” (道). Dessa forma, a arte da cerimônia do chá é denominada *sadō* ou *chadō* (茶道), ou ‘caminho do chá’; a arte dos arranjos florais é chamada de *kadō* (花道), ou ‘caminho das flores’; e a arte do *haikai* chama-se *haikudō* (俳句道), ou ‘caminho do *haiku*’. Ou seja, cada arte é considerada um longo e difícil caminho a ser trilhado em busca da perfeição. Essa perfeição é o próprio ideal estético que se busca concretizar nas diferentes poéticas. A perfeição (paradigma) sempre implica regras que são cultuadas na tradição artística. Cada caminho necessariamente impõe cânones rígidos que não devem ser jamais quebrados na realização da obra de arte. Ou seja, a beleza de cada obra se encontra no árduo caminho de manifestar o ideal estético sem que se violem as regras estabelecidas pela tradição. A respeito disso, Julio Plaza e Monica Tavares (1998, p. 124) fazem a seguinte observação:

Na arte oriental, por exemplo, não existe a idéia moderna de ruptura constante com as regras a qualquer custo. A sabedoria oriental nos ensina que as formas artísticas somente podem navegar através do tempo e espaço da história pela resistência destas regras ou leis formadoras. O que é que nos transmite a beleza de um *haikai* senão a sua insuperável e sintética estrutura de 5-7-5 sílabas? A sabedoria oriental nos informa, novamente, do caráter coletivo destas regras ou cânones, ou seja, o oriental percebe que as regras são finitas e os eventos são infinitos.

Convém ressaltar alguns cânones na cultura oriental que estão diretamente ligados com o Budismo Zen. Na pintura *Sumi-e* (墨絵), por exemplo, Julio Plaza (1998, p. 16) cita três cânones essenciais que atuam de forma uníssona na realização da obra artística: o “Simples” (a energia espontânea), a “Natureza” (o modelo) e o “Simbólico” (a convenção). No *shodō*, ou seja, na arte da caligrafia, observam-se os seguintes princípios estéticos: o “Simples”, o “Sugestivo”, a “Imaginação” e o “Universal”. Julio Plaza (1998, p. 16-7) explica a relação entre o budismo e esses cânones da seguinte forma:

O caráter espontâneo, gestual, instantâneo, absoluto e criativo do “Simples” e “Simbólico” representa no papel o espírito Zen, ou seja, a “Verdade”, o “Bem” e o “Belo”, que transcendem a realidade “objetiva” das coisas. A pintura oriental do Budismo Zen não se contentava em imitar a natureza, mas em apreender sua alma, seu espírito, na forma e na estrutura de seus temas. O artista oriental estava preocupado em captar as formas e leis gerais que abrangem o Todo, em cada uma das “dez mil coisas”. De igual forma, este artista (ele próprio parte da totalidade do “Cosmo”) devia refletir essa estrutura. Mas, para isso, era necessário internalizar, na sua prática disciplinar, regras e cânones com pincel e tinta para atingir a perfeição. Essa prática interdisciplinar recolhia as estruturas das técnicas utilizadas na Caligrafia, Pintura e Poesia, conhecidas como as “Três Perfeições”.

Vale lembrar ainda a importância das regras e o valor da submissão na própria formação cultural do homem japonês. Esse culto às regras, além de ser uma consequência direta da história de um povo que durante séculos viveu sob a lâmina da espada e as leis impostas pelo militarismo dos *bushi*, tem também raízes nos princípios confucionistas, que tiveram um efeito ideológico sobre a população, garantindo, por exemplo, a hegemonia do regime Tokugawa que durou dois séculos. Luiz Dantas observa as cinco “Relações Humanas” pregadas pelo confucionismo, que consistiam “na obediência ao governo, aos pais, da mulher ao marido, dos moços aos mais velhos e do mútuo respeito entre os semelhantes”. Essa obediência era cultuada como valor ao lado das cinco “Regras Morais” que eram a “benevolência, justiça, sentido da propriedade, sabedoria e honestidade” (Dantas, 1996, p. 222). Assim, um japonês não consegue sequer imaginar uma vida que não tenha regras e modelos. A arte e a estética, de certo modo, são apenas um reflexo desse pensamento. Isso justifica porque, tradicionalmente, um dos ideais de beleza da mulher japonesa seja o da mulher submissa.

Além disso, o artista oriental, respeitando as regras impostas pela sabedoria de seus ancestrais e mestres, consegue refletir em sua arte a Verdade budista e confucionista, e, desse modo, fazer com que essa obra de arte sobreviva ao longo

do Tempo e do Espaço, uma vez que a Verdade é a única coisa imutável nesse mundo transitório. Assim, a Verdade é o elemento que garantirá a eternidade da obra. Sem ela, a arte não consegue superar o modismo.

4.5. O ideal estético do *karumi*

Em relação ao *haikai*, os cânones da escola literária Shōmon, inaugurada por Bashō, se encontram nos livros *Kyorai-shō* (*Notas de Kyorai*) e *Sanzōshi* (*Os Três Livros*). Outra característica presente nos poemas de Bashō é o ideal de *karumi* (軽み), ou seja, a ‘fluência’ e a ‘leveza’. Segundo Franchetti (1996, p. 22), “*karumi* indica a combinação de simplicidade superficial com conteúdo sutil, e, como ideal estético, opõe o estilo de Bashō ao *haikai* ostensivamente trabalhado e aparentemente carregado de sentido”. O ideal de *karumi* se realiza na simplicidade e espontaneidade da composição na qual a técnica e o artifício não devem ser evidenciados. Bashō (apud Franchetti, 1996, p. 22) concebe um poema portador de *karumi* da seguinte forma:

Na minha presente concepção, um bom poema é aquele em que tanto a forma do verso quanto a junção de suas partes parecem tão leves como um rio raso fluindo sobre um leito arenoso.

Contudo, alcançar esse ideal de *karumi* não é uma tarefa fácil, pois, ao contrário do que se parece, é preciso haver um grande domínio lingüístico e, por mais contraditório que seja, um domínio da técnica. Entretanto, segundo Franchetti (1996, p. 22), na apreciação do *haikai* não será a técnica que deverá ser julgada, mas sim “o reconhecimento da espontaneidade, da intuição e do aperfeiçoamento espiritual como as fontes de poesia”.

Essa leveza se realiza sob forma de objetividade. Um dos maiores problemas em se obter o *karumi* é conseguir eliminar o *shi-i* (私意), ou seja, a ‘visão própria’⁶⁸. Nesse sentido, um dos maiores perigos em fazer um bom *haikai* é exatamente querer fazer um bom *haikai*. Quanto a isso, a Shōmon (apud Franchetti, 1996, p. 23) nos ensina o seguinte:

⁶⁸ O termo *shi-i* (私意) é composto pelos ideogramas *shi* ou *watashi* (私) e pelo ideograma *i* (意) que significa ‘mente’ ou ‘intenção’.

Os versos de alguns, porque eles querem atribuir-lhes brilho, carecem precisamente de brilho (en). O brilho não consiste em dizer as coisas de modo brilhante. Os versos de alguns outros carecem de delicadeza (shiori). É porque eles querem atribuir-lhes delicadeza que a delicadeza lhes falta. Nos versos de outros, ainda, à força do artifício, a espontaneidade se perde. As obras produzidas pelo espírito são boas, mas as produzidas apenas com artifícios de palavras não são dignas de respeito.

Na realidade, o que se pretende obter através da arte do *haikai*, ou melhor, do *haikai* como a própria prática religiosa, é a fusão entre o sujeito e o objeto. É da sintonia e harmonia entre o sujeito e o objeto que nasce o *haikai*. Nakane Tōri (apud Franchetti, 1996, p. 194) ensina essa atitude básica do *haikai* da seguinte forma:

O objetivo da aprendizagem é abolir a barreira que separa um homem do outro (...) Universo e humanidade são uma coisa só. Meus pais, irmãos e outros homens: eu mesmo. Sol, lua, chuva, orvalho, montanha, rio, ave, animal, peixe: eu mesmo. Devo, portanto, amá-los e simpatizar com eles. São inseparáveis de mim, são partes de mim.

Essa perfeita harmonia revela o desenvolvimento espiritual do poeta-asceta, ou seja, o seu estado de *satori*. O poeta Tohō (apud Franchetti, 1996, p. 23) nos ensina o seguinte:

Quando o espírito está embebido de *haikai*, o sentimento interior se funde com as coisas exteriores para determinar a forma do verso, e tão bem que o objeto é apreendido tal qual ele se apresenta, sem que a visão própria crie a menor divergência. Se o espírito, pelo contrário, não se depurou, a visão própria entra em ação e a pessoa tende a buscar a perfeição no arranjo das palavras. E isso constitui apenas a vulgaridade de um espírito que não se esforça para encontrar a verdade.

É evidente no trecho acima a inseparabilidade entre a prática artística e a prática religiosa como busca constante de aprimoramento espiritual. Nesse sentido, conforme observamos anteriormente, o bom *haikai* não é consequência do domínio da técnica, mas sim da depuração do espírito do poeta. Shikō (1665-1731), um dos Dez Sábios da escola literária de Bashō, vê a prática do *haikai* como um exercício de meditação, cujas implicações são as mesmas:

O *haikai* de outrora era semelhante à meditação segundo o Nyorai (Buda); o *haikai* de agora é semelhante à meditação segundo o Fundador (do Zen: Daruma): quando alguém acredita dominá-lo, já se desviou" (Shikō apud Franchetti, 1996, p. 55).

O mesmo se aplica às outras artes japonesas que também são consideradas um exercício de depuração espiritual. No *kadō* ou ‘caminho das flores’, o mestre Rikyū (apud Franchetti, 1996, p. 55) ensina que o maior obstáculo a ser superado nessa arte é “a tentação de fazer algo artístico”. A prática artística, como a religiosa, também busca a supressão do ego e das paixões mundanas. A beleza artística é a beleza do espírito iluminado livre do tormento do *bon’nō*.

Na realidade, a arte japonesa não reprova o efeito artístico em si. O grande problema é o culto à técnica, ou seja, o tecnicismo vazio de espírito. Em outras palavras, para se obter uma obra de arte de qualidade, o efeito artístico deve ser consequência direta do espírito do artista. Da mesma forma, aquele que aprecia essa arte deve fazê-lo não com os olhos, mas sim com o espírito. Zeami (apud Franchetti, 1996, p. 24), o grande mestre do teatro Nō, observa o seguinte:

No que se refere ao Nō, é preciso saber o que é substância (*tai* = corpo) e efeito imediato (*yō* = aparência). A substância pode ser comparada à flor; o efeito, ao perfume. O mesmo com relação à lua e sua claridade. Quando tiveres assimilado perfeitamente a substância, o efeito se apresentará por si só. Ora, o conhecedor vê o Nō com o espírito; o não-conhecedor, com os olhos. O que se vê com o espírito é a substância. O que se vê com os olhos é o efeito. Assim, o estreante vê o efeito e o imita. Trata-se de uma imitação que desconhece o princípio do efeito. O efeito é por definição inimitável. Aquele que conhece o Nō imita sua substância, pois o vê com o espírito. A imitação correta da substância contém o efeito secundário. Quando o não-conhecedor imita o efeito, que ele imagina ser o estilo a tomar como modelo, ele ignora que, ao ser imitado, o efeito se torna substância. Como não se trata de substância autêntica, substância e efeito lhe escapam definitivamente e não subsiste aí nada do estilo (que o iniciante tomou por modelo). Em tal caso se diz que se trata de Nō sem Lei nem Caminho.

Além disso, uma obra carregada de artifícios e efeitos impede que se veja o espírito. Ao contrário disso, uma obra simples, que não chame muito a atenção para a sua própria composição, deixa transparecer o seu verdadeiro espírito. Devido ao ideal de *karumi*, que busca a leveza e a espontaneidade do *haikai*, Bashō apreciava os versos compostos por novatos. Franchetti (1996, 24) afirma que, de acordo com a obra *Kyorai-shō*, “um camponês iletrado ou uma criança poderiam eventualmente compor um bom poema à maneira de Bashō, o que era impossível para os letrados de outras escolas”. Além disso, outro aspecto que contribui para a fluidez e espontaneidade do *haikai* é a própria língua japonesa.

4.6. A língua japonesa e o ideograma

Paulo Leminski (1983, p. 34) ressaltava algumas peculiaridades da língua japonesa que contribuem para a poesia: “a língua japonesa, idioma meio sem parentescos históricos visíveis com outros, é vaga, fluida, cheia de gerúndios, soltos, sem conexões sindéticas claras: o sistema de preposições e conjunções do japonês clássico é líquido”. Nesse sentido, o japonês obedece mais à sugestão natural das coisas do que as línguas ocidentais. Basta perceber o grande número de onomatopéias presentes no discurso japonês. As conjugações verbais são extremamente simples, resumindo-se no passado e no presente/futuro/infinitivo⁶⁹. Não existem conjugações verbais complexas como o subjuntivo, por exemplo, que requerem um racionalismo extremo.

Da mesma forma, no japonês e no chinês, não existe o complicado verbo “ser”. Segundo Décio Pignatari (1987, p. 49), “nessas línguas, procura-se mostrar a coisa e não dizer o que ela é. Mostrar um sentimento e não dizer o que ele é – isto é poesia”. Essa característica é extremamente importante para a poesia e para a arte, pois, em vez da análise, a língua japonesa trabalha com a síntese.

Sendo mais ‘natural’ (analógica) e menos ‘artificial’ (lógica), a língua japonesa é perfeita para o *haikai*. Assim, o *haikai* não somente trata de um tema natural, como a sua própria composição é análoga à natureza. Na maioria dos *haikai*, não se identificam o sujeito e o objeto. As palavras encontram-se praticamente soltas dentro do poema, da mesma forma que as coisas se dispõem na natureza. Segundo R. H. Blyth, autor dos quatro volumes da obra *Haiku*, “na vida, sujeito e predicado não estão fixados, nem causa nem efeito (...). Coisas não começam com letra maiúscula e terminam com um ponto final” (Blyth apud Leminski, 1983, p. 34).

Essa tendência para o natural explicita-se ainda mais com a presença do ideograma⁷⁰: “a notação chinesa é muito mais do que símbolos arbitrários. Baseia-se numa pintura vívida e sucinta das operações da Natureza” (Fenollosa apud Campos, 1977a, p. 122). Para Fenollosa (apud Campos, 1977a, p. 149), os ideogramas são

⁶⁹ O infinitivo pode ser utilizado tanto para indicar o presente quanto o futuro. A maior complexidade da conjugação verbal na língua japonesa reside no nível de formalidade e polidez. Contudo, raramente os verbos se apresentam conjugados dessa forma em *haikai*.

⁷⁰ Na língua japonesa, existem três tipos de escrita: o *katakana* (silabário utilizado para transcrever palavras de origem estrangeira e onomatopéias), o *hiragana* (silabário utilizado na transcrição de desinências e de palavras originalmente japonesas) e o *kanji* (ideograma chinês). O ideograma chinês entrou oficialmente no Japão no ano de 538 d.C. juntamente com o Budismo. Tanto o *katakana* quanto o *hiragana* surgiram posteriormente a partir da transfiguração de alguns ideogramas chineses.

como “harmônicos” que “vibram nos olhos”. Diferentemente do que ocorre no japonês e no chinês, que possuem a escrita ideogramática, nas línguas fonéticas não há uma conexão natural entre o referente e o signo. Essa associação se dá de forma lógica através de signos arbitrários, cujo significado é estabelecido entre os falantes por convenção. Segundo o lingüista Edward Lopes (1975, p. 81), “esse *contrato social* funda o convencionalismo do signo”. Entretanto, de acordo com Fenollosa, o princípio do ideograma “obedece à sugestão natural” (Fenollosa apud Campos, 1977a, p. 122). Isso se deve à natureza pictórica do ideograma, cuja etimologia “fica constantemente visível” (Fenollosa apud Campos, 1977a, p. 141)⁷¹. O ideograma chinês, num casamento perfeito com a língua japonesa, conforme vimos anteriormente, não busca ‘explicar’ (analisar) algo e sim ‘mostrar’ (sintetizar) esse algo⁷². Ou seja, o texto analítico (metalingüístico), característico da ciência, desenvolve determinado assunto, enquanto o texto sintético (poético), característico da arte, “trabalha por sugestão” e “acumula o máximo de significado” (Fenollosa apud Campos, 1977a, p. 144)⁷³. Nesse sentido, o ideograma é um instrumento perfeito para a poesia e está totalmente de acordo com a proposta do *haikai*, que, segundo Haroldo de Campos (1977b, p. 55), caracteriza-se pela sua “síntese absoluta”. Eisenstein (apud Campos, 1977a, p. 169) afirma que “o *haikai* é um esboço impressionista concentrado”.

Outra contribuição do ideograma para o *haikai* reside em sua imediatez e laconismo. O ideograma remete-nos diretamente ao significado da palavra, dispensando-se até mesmo a leitura oral do poema, diferentemente do que ocorre nas línguas ocidentais, nas quais os significantes representam em primeira instância um som, para que só depois possa ser associado ao significado. De fato, o uso do

⁷¹ Embora sejam derivados de uma fase pictográfica (Campos, 1977b, p. 63), a grande maioria dos ideogramas atuais já perdeu a sua motivação visual, ou seja, pouco ou nada têm a ver com o seu referente. Alguns poucos ideogramas ainda conservam características que sugerem uma semelhança com os seus respectivos referentes. Vejamos alguns exemplos abaixo:

川	口	雨	馬
rio	boca	chuva	cavalo

⁷² Trata-se de uma das diferenças que existe entre a ciência e a arte. A ciência trabalha com a função metalingüística (análise) da linguagem, enquanto a arte trabalha com a função poética (síntese). Embora ambas as linguagens estejam relacionadas com a equivalência de mensagens, elas operam de forma inversa.

⁷³ Vale lembrar que há poemas metalingüísticos, conforme propõem os concretistas em alguns de seus trabalhos.

ideograma salienta o significado das palavras conduzindo-nos a uma maior verticalidade do poema, da qual emergem idéias e representações do mundo real de forma mais imediata. O ideograma chinês não tem como base o som, como acontece nas línguas fonéticas, e sim, a forma. Ou seja, nas línguas que utilizam o ideograma, a imagem é extremamente importante para o estabelecimento do significado. Ou seja, sob o ponto de vista do significado, a imagem é mais importante que o som. Nas línguas que utilizam o ideograma, como o chinês, japonês e coreano, a leitura de um mesmo ideograma nas três línguas é diferente. Eventualmente elas podem até coincidir, como resquício de uma leitura chinesa antiga. Entretanto, apesar da diferença entre as línguas, existe a possibilidade de se estabelecer algum tipo de comunicação entre os falantes através da escrita do ideograma. Além disso, na própria língua japonesa, o ideograma pode ser lido como *mizu* ou *sui*. Contudo, nas três línguas acima, o significado do ideograma, na maioria das vezes, é o mesmo. Perceba, portanto, o “silêncio” dos ideogramas. Uma das principais características do *haikai* é o seu laconismo. Segundo Sierguéi Eisenstein, “como o ideograma fornece um meio para a impressão lacônica de um conceito abstrato, esse mesmo método, quando transposto para uma exposição literária, dá origem a um laconismo idêntico, de agudez imagética” (Eisenstein apud Campos, 1977a, p. 168).

Além disso, é possível perceber uma grande diferença entre a natureza das línguas fonéticas e a das línguas que utilizam o ideograma. Na primeira, o processo de associação do significante com o significado se faz por contigüidade, enquanto na segunda, a associação é feita por similaridade. De acordo com Charles Sanders Peirce (apud Pignatari, 1987, p. 13), os signos por contigüidade (instituída) são os símbolos, e os signos por similaridade são os ícones⁷⁴. Em outras palavras, o lingüista Jakobson (apud Pignatari, 1987, p. 14) define a relação dos signos por contigüidade como metonímia, e a relação dos signos por similaridade como metáfora.

Por excelência, a metáfora é a essência da poesia. Devido a essa característica, Haroldo de Campos (1977b, p. 63) considera o ideograma chinês uma verdadeira “metáfora gráfica”. Ernest Fenollosa (apud Campos, 1977a, p. 137-9) vê analogias entre a notação ideogramática chinesa e a metáfora:

⁷⁴ Convém observar que a ciência trabalha, por excelência, com o símbolo enquanto a arte trabalha com o ícone.

... a língua chinesa, com seu material peculiar, passou do visível para o invisível através de um processo exatamente idêntico ao empregado por todas as raças antigas. Esse processo é o da metáfora, a utilização de imagens materiais para sugerir relações imateriais⁷⁵.

Além disso, convém acrescentar que, segundo Fenollosa “a metáfora, a reveladora da Natureza, é a substância mesma da poesia”. Dessa forma, o ideograma, enquanto estrutura, seria a própria poesia. Nas palavras de Haroldo de Campos (1977b, p. 56), “um ideograma isolado pode ser, em si próprio, pela alta voltagem obtida com a justaposição direta dos elementos, um verdadeiro poema completo”. Similarmente, em seu livro *Film Form* (1929), Eisenstein (apud Campos, 1977b, p. 59) salienta que “o método de realização” do *haikai* “é inteiramente análogo à estrutura do ideograma”. Ou seja, “neste processo de compor duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma relação fundamental entre ambas” (Fenollosa apud Campos, 1977b, p. 56). Quanto a isso, Julio Plaza faz a seguinte observação:

O haikai possui a qualidade de detonar ícones e imagens-diagramas mentais que nos mostram as propriedades genéricas e as relações subjacentes não observáveis diretamente nos fenômenos físicos. Seu sentido imagético é estabelecido de forma conflitiva entre os elementos propostos, possuindo, assim, um caráter icônico-indicador. Pode-se passar do “visível para o invisível” de um processo metafórico. (Plaza, 2001, p. 153)

Convém ainda observar que, segundo Haroldo de Campos, a presença do ideograma no *haikai* e na poesia japonesa contribuiria para o enriquecimento da dimensão visual do poema, permitindo-lhe “um extremo refinamento de percepção, um grande poder de síntese imaginativa, em consonância, aliás, com as propensões do espírito poético japonês” (Campos, 1977b, p. 65)⁷⁶.

⁷⁵ Por exemplo, o ideograma 安 (*an*) que significa ‘tranquilidade’ é composto por 宀, que é um fragmento do ideograma 家 (*ka* ou *ie*) cujo significado é ‘casa’, e pelo ideograma 女 (*jo* ou *onna*) que significa ‘mulher’. Dessa forma, sugere-se o significado ‘tranquilidade’ através “da forma tranqüila como a mulher está sentada dentro da casa” (Onoue, 1977, p. 124).

⁷⁶ Devido a essas características, a notação ideogramática foi uma das peças fundamentais para o movimento da poesia concreta lançado no Brasil pelos irmãos Campos e por Décio Pignatari na década de 50. Haroldo de Campos (apud Araújo, 1999, p. 39), numa entrevista para a revista *Diálogos*, São Paulo, n. 7, em julho de 1957, definiu o poema concreto da seguinte forma: “concebemos [o poema concreto] como uma unidade totalmente estruturada de maneira sintético-ideogrâmica (todos os elementos sonoros, visuais e semânticos – *verbivocovisuais* – em jogo)”.

No entanto, Paulo Franchetti não concorda com Haroldo de Campos e Ernest Fenollosa no que diz respeito à ênfase atribuída aos ideogramas na poesia japonesa e chinesa. Franchetti (1996, p. 47) argumenta o seguinte:

Em um poema chinês ou japonês um calígrafo pode efetivamente pôr em destaque os “harmônicos visuais” e temos exemplos de *hokku* em que, insatisfeito talvez com a pequena semelhança entre o *kanji* (letra chinesa) e o objeto designado (ou, mais provavelmente, para fazer humor), o poeta desenha de fato a coisa nomeada. A imensa maioria das vezes, no entanto, o *kanji* não tem papel tão fundamental quanto lhe empresta a leitura de Haroldo de Campos: uma estrofe de *haikai* tem aproximadamente o mesmo sentido escrita em *kanji* ou em *hiragana* – o *kanji* servindo freqüentemente para distingüir os homófonos, e o *hiragana* servindo também freqüentemente para valorizá-los (...); em um *haiga* (desenho de *haikai*) por outro lado, os *kanji* são escritos de modo “desmanchado” (em que o que se conta é o ritmo, o traço geral da letra), de tal forma que os harmônicos já não “vibram contra o olho”, como nos caracteres chineses de Fenollosa.

Na concepção de Franchetti (1996, p. 46), esse culto ao ideograma e à “materialidade do signo” presentes nas traduções de *haikai* realizadas por Haroldo de Campos fere o ideal de *karumi* que caracteriza a leveza encontrada principalmente nos poemas de Bashō, uma vez que o poeta “sempre demonstrou aversão à mera exibição técnica em *haikai*”. Além disso, Franchetti afirma que esse tecnicismo “desequilibra o poema ao concentrar sobre si a atenção do leitor”.

Como se pode ver, embora o *haikai* aparente ser extremamente simples, não podemos perder de vista o seu contexto cultural, que é de grande importância para a sua apreciação estética e, conseqüentemente, para a realização de uma tradução. No capítulo a seguir, analisaremos mais a fundo a transposição de *haikai* para as artes visuais.

Capítulo 5: O HAIKAI NAS ARTES VISUAIS

Neste capítulo analisaremos casos de traduções intersemióticas de *haikai* para as artes visuais nos três tipos de meios propostos: artesanais, mecânicos e eletrônicos, conforme as especificidades de seu paradigma na produção de imagens discutidos no capítulo anterior. Buscaremos ver adiante, como o meio pode contribuir para o estabelecimento da equivalência na tradução.

A tentativa de se recriar o *haikai* em outras formas artísticas não é algo inédito, nem tampouco recentemente explorado⁷⁷. Considerando a plasticidade da caligrafia japonesa, que em si já constitui uma arte (*Shodō* 書道), e o fato de o *haikai* geralmente vir acompanhado de pintura (*haiga* 俳画), conforme ditam os cânones das Três Perfeições (poema, caligrafia e pintura), a prática da tradução intersemiótica do *haikai* seria tão antiga quanto a própria história do *haikai*. No caso do *haiga*⁷⁸, muitas vezes, o próprio artista que compõe o *haikai* e o transcreve para o papel é o mesmo que produz as pinturas. O haicaísta japonês Buson Yosa (século XVIII), por exemplo, era excelente poeta e pintor (Rosa, 2000, p. 28). Há também aqueles que somente se dedicam a transcrever *haikai* de mestres conceituados e/ou realizar as pinturas. Outros exemplos podem ser citados de transposições de *haikai* para os meios artesanais.

Também nos meios artesanais, no Brasil, poetas como Haroldo de Campos⁷⁹ e Décio Pignatari⁸⁰ propuseram traduções do *haikai* “*Furuikeya*” na forma de poemas concretos, em que exploram a “projeção do ícone sobre o símbolo”. A artista plástica Bianca Shigufuzi, em sua dissertação de mestrado *Haikai: relação entre pintura e poesia* (2005), propõe e analisa 18 transposições de *haikai* de Guilherme de Almeida, Paulo Leminski e Eunice Arruda para a pintura em papéis artesanais. Shigufuzi busca explorar temas, como rãs e sapos; lua, noite e estrelas; água e chuva; morte e vida; ar e vento; e tempo⁸¹. Num processo inverso, ou seja, partindo da pintura para o *haikai*, podemos citar o trabalho de Estela Bonini (1995)⁸², que

⁷⁷ Reunimos no anexo alguns exemplos de recriações de *haikai* para as artes visuais. Ver páginas 173-186.

⁷⁸ Ver exemplos nas páginas 173-174.

⁷⁹ Ver páginas 142-145.

⁸⁰ Ver páginas 139-140.

⁸¹ Analisaremos adiante no estudo de caso (ver páginas 149-151) uma tradução intersemiótica feita por Shigufuzi do poema “*Furuikeya*”.

⁸² Ver exemplos nas páginas 175-176.

consiste na composição de 20 *haikai* em português a partir de pinturas de Van Gogh. Seus poemas buscam conservar a métrica japonesa (5-7-5, incluindo sílabas átonas), embora isso não se aplique rigidamente em todos os seus *haikai*. Bonini destaca a influência da pintura japonesa no pintor impressionista. Segundo ela, “se pudéssemos estabelecer um paralelo entre o poema e a pintura, Van Gogh seria um haicaísta, porque reverencia a natureza, porque retrata os momentos com fidelidade e poesia” (Bonini, 1995). Ainda nos meios artesanais, podemos citar as ilustrações em *kiri-e* (recorte e colagem) de Masayuki Miyata para a obra *The Narrow road to Oku*⁸³ de Matsuo Bashō (1996).

Nos meios mecânicos, também não foram poucos os artistas que buscaram transposições criativas do *haikai*. Podemos citar os trabalhos de Manuel Knopfholz (1991), que consistem em fotografias P&B e *haikai* em língua portuguesa de sua autoria⁸⁴. Em seus *haikai*, cuja composição foi posterior à fotografia, Knopfholz, assim como Bonini, busca conservar a métrica japonesa, mas também não se prende a ela em todos os seus poemas. Percebe-se o estabelecimento de rimas em alguns de seus *haikai*. Ainda na fotografia, é relevante o trabalho fotográfico de Hakudo Inoue no livro *Haiku* (Takahashi, 2003)⁸⁵. As fotografias coloridas de Inoue ilustram *haikai* diversos, alguns de mestres conhecidos como Bashō e Buson. Ainda dentro desse paradigma, devemos citar o trabalho de videohaiku de Almir Rosa (2000). Rosa não propõe a transposição de um *haikai* específico para o vídeo. O que caracteriza o seu trabalho é a transposição estrutural desse tipo de poema para o vídeo. Rosa descreve o seu trabalho de videohaiku da seguinte forma:

...em nossa obra buscamos entender as estruturas e leis do poema japonês haiku e as aplicamos na feitura de poema em vídeo (o qual chamamos de videohaiku), abrindo, assim, uma nova linha dentro da criação de videoarte. Como em outros trabalhos de videoarte que realizam essa busca de integração entre linguagens e estéticas do vídeo e poesia, o valor dessa nova série está, certamente, no encontro de novos caminhos de expressão artística. (...) O que nos trouxe a analisar nossa obra foi tentar detectar o funcionamento de intercâmbios (de linguagem e de cultura) e de como os signos intersemióticos atuam na criação artística. (Rosa, 2000, p. 11)

⁸³ Versão inglesa da obra *Oku no hosomichi* (奥の細道), de Matsuo Bashō. Ver exemplos do trabalho de Miyata nas páginas 177-178.

⁸⁴ Ver exemplos nas páginas 179-180.

⁸⁵ Ver exemplos nas páginas 181-182.

Também valendo-se do vídeo como suporte, Giuliano Tosin (2004) propõe o seu *Tarkovsky Travelling*⁸⁶, em que busca traduzir para esse meio a série de *haikai* de “Viagem à terra natal”, de Paulo Franchetti, publicados em 1994, na obra *Haikai*. Trata-se de uma peça de videoarte de 4 minutos e 47 segundos que consiste em imagens de paisagem campestre captadas por uma câmera a partir de um veículo em movimento numa viagem de Campinas (cidade onde vive Franchetti) a Matão (cidade natal do poeta). Essas imagens são intercaladas por inserções de cenas do filme *Solaris* (1972) de Andrei Tarkovsky e acompanhadas da leitura de haicais de Franchetti na voz do próprio haicaísta. A trilha sonora é de composição do próprio tradutor. A construção da peça de vídeo busca reconstruir a estrutura em 3 versos de 5, 7 e 5 sílabas do *haikai*, já que Tosin organiza as seqüências de imagens em 3 blocos com duração de 5, 7 e 5 segundos cada um. Há um paralelismo evidente entre as lembranças de Franchetti de sua terra natal, tema central dos haicais, com o enredo de *Solaris*. Nesse filme de ficção científica, o protagonista se vê diante das memórias do passado como consequência das manifestações do planeta *Solaris*. Não por acaso, quando as imagens da paisagem campestre indicam proximidade à cidade de Matão, terra natal de Franchetti, as cenas do planeta *Solaris* se tornam mais presentes e intensas. Verifica-se, portanto, uma série de relações de intertextualidade e analogias que incita questões como o limite entre uma obra inspirada e uma tradução. Esse trabalho de videoarte foi concedido diretamente por Tosin para esta dissertação.

Para os meios digitais, a tradução intersemiótica de *haikai*, relativamente, ainda não foi muito explorada. Podemos citar, contudo, os trabalhos de Augusto de Campos⁸⁷, que traduz o *haikai* “*Furukeya*”, e Aníbal Beça⁸⁸, que traduz “regato tranqüilo”, de sua própria composição, para o meio digital.

Por fim, não poderíamos deixar de citar Julio Plaza (2001) que traduziu o *haikai* “*Furukeya*” (via tradução para o português de Haroldo de Campos) para meios e linguagens diversas, sendo a primeira versão em videotexto (1982), a segunda em linguagem visual (1982) e a terceira em montagem fotográfica (1984)⁸⁹.

A seguir, analisaremos algumas obras de tradução intersemiótica de *haikai* para os meios artesanais, mecânicos e eletrônicos. Para melhor analisar e

⁸⁶ Ver algumas imagens na página 186.

⁸⁷ Ver páginas 165-168.

⁸⁸ Ver página 185.

⁸⁹ Cf. Plaza, 2001, p. 116-122.

evidenciar a contribuição do meio na tradução, bem como os diferentes princípios que guiam o tradutor, decidimos analisar a tradução de um mesmo poema em meios diversos. Para tanto, elegemos o *haikai* “*Furukeya*” de Matsuo Bashō, tendo em vista o grande número de traduções tanto interlinguais quanto intersemióticas desse poema. A seguir, apresentaremos um levantamento biográfico do poeta Matsuo Bashō, um estudo sobre esse *haikai*, alguns exemplos de tradução interlingual e, por fim, propostas diversas de tradução intersemiótica em meios diversos.

5. 1. O *haikai* “*Furukeya*” de Matsuo Bashō

O *haikai* “*Furukeya*” é o mais célebre de Bashō, e o que incitou o maior número de interpretações no decorrer dos séculos. O poema foi escrito no período entre 1686 e 1691, considerado o clímax da atividade de criação de Bashō.

Matsuo Bashō é considerado o maior e mais conhecido poeta de *haikai* em todos os tempos. Com ele, o *haikai* ganhou a grandeza, a solenidade e o lirismo que o distingue até os dias de hoje. Não há como falar de *haikai* sem mencionar o nome de Bashō.

O poeta nasceu em Ueno, pequena cidade japonesa da província de Iga, no ano de 1664. Seu pai era um samurai a serviço do shogunato da família Todo. Aos nove anos, iniciou seus estudos de poesia juntamente com Todo Yoshimada, herdeiro do clã que se tornara um grande amigo. A morte de seu amigo em 1666 fez com que aguçasse a percepção da transitoriedade da vida em Bashō, que, então, passou a se aprofundar na arte do *haikai*, estudando a literatura clássica e chinesa.

Em 1672, partiu para Edo, atual Tóquio, onde teve contato com diversas correntes poéticas e compilou uma antologia de *haikai*. Anos depois, mudou-se para uma choupana às margens do rio Sumida, na periferia de Edo.

No ano de 1681, conheceu o grande mestre zen Bucchō do qual se tornou um discípulo. Trata-se de um acontecimento importante na vida de Bashō, pois o zen budismo exerceu uma influência marcante em sua poesia.

No final do ano de 1682, ocorreu um grande incêndio que aniquilou Edo e alcançou inclusive a periferia. A choupana de Bashō foi completamente consumida pelo fogo. Desde então, a exemplo dos poetas Saigyō e Sōgi, Bashō tornou-se um

poeta errante, sem moradia fixa, e passou a viver em contínua viagem até seus últimos dias. Isso demonstra o seu desapego à matéria, e a sua desvinculação com os laços afetivos que, de certa forma, prendem o ser humano.

Nessas viagens, produziu relatos repletos de *haikai*. Diários de viagem são um gênero muito antigo e popular na literatura japonesa. Ao todo, Bashō escreveu cinco. Suas três principais produções foram: *Visita ao Santuário de Kashima* (1687), *Visita a Sarashina* (1688) e *Trilha Estreita ao Confim* (1693). O poema “Velha Lagoa” também foi composto nessa época e a sua importância reside em inaugurar o estilo Shōmon, ou seja, a escola literária de Bashō.

Apresentamos, abaixo, a sua transcrição original em japonês, seguida de sua transcrição no sistema Hepburn e a sua tradução para o português proposta por Paulo Leminski (1983, p. 47), somente como referência:

古池や	Furuike ya	Velha lagoa
蛙飛び込む	Kawazu tobikomu	O sapo salta
水の音	Mizu no oto	O som da água

O *haikai*, conforme vimos anteriormente, é composto por 17 sílabas, dispostas em três versos na forma 5-7-5. Analisemos, então, os três versos que o compõem e as suas particularidades. Em nenhum dos versos, há conjunções que indiquem a relação existente entre eles, como causa, consequência, conclusão, adição, contraste etc. O único recurso coesivo é a própria seqüência de imagens, assim como uma seqüência de cenas cinematográficas, que se encontram somente unidas por coordenação. Assim, vejamos o primeiro verso: *furuike ya* (velha lagoa).

古池や

Furu (古) é o radical do adjetivo *furui* (古い), que significa velho(a), antigo(a). O ideograma é composto por dois ideogramas: *jū* (十), que significa ‘dez’; e *kuchi* (口), que significa ‘boca’. Ou seja, aquilo “que passou de boca em boca por dez gerações”, ou então, “notícia 10 vezes repetida” (Campos, 1977b, p. 62).

A palavra *ike* (池) é um substantivo que diz respeito tanto a uma lagoa natural, como também a um tanque artificial. O radical à esquerda desse ideograma, que se assemelha a “respingos d’água”, indica que o significado do ideograma possui algo relativo à “água”. Em geral, os ideogramas que possuem esse radical compartilham esse mesmo sema. É o caso, por exemplo, dos ideogramas abaixo:

海	汗	洗	濡
mar	suor	lavar	molhar

O sufixo *-ya* (や) tem função expletiva, ou seja, ela atribui ênfase ao termo imediatamente anterior. Em japonês, dá-se o nome de *kireji* (切字) a esse tipo de desinência. Trata-se de um recurso utilizado no *haikai* para indicar “emoção” e “alegria” ou, em alguns casos, “suspensão de pensamento” e “dúvida”. Além disso, o *kireji* indica uma pausa ou ruptura, ou seja, através dele podemos identificar o fim de um verso (geralmente ele se encontra na quinta sílaba do verso). Segundo Paulo Franchetti (1996, p. 34-5), “os *kireji* são objeto de cuidadosa reflexão e haveria mesmo uma ‘tradição secreta’ relativa à sua utilização correta, que os mestres só transmitiriam aos discípulos diletos”. Geralmente o *kireji* é traduzido como um ponto de exclamação, travessão, reticências ou dois pontos. Alguns tradutores o traduzem como uma interjeição do tipo “ah” ou “ah, que...”.

O segundo verso (*kawazu tobikomu*) sugere-nos a imagem de um “sapo saltando/mergulhando”.

蛙飛び込む

Kawazu (蛙) é uma palavra antiga que se refere à rã canora (*polypedates buergeri*). A partir do princípio da era Heian no Japão⁹⁰, o termo confundiu-se com *kaeru*, adotado até o dia de hoje, e que diz respeito a qualquer tipo de sapo.

⁹⁰ A era Heian estende-se de 794 d.C. até 1185 d.C.

Atualmente, a leitura corrente do ideograma é *kaeru*. O verbo *tobikomu* (飛び込む) pode significar mergulhar, irromper, ou mesmo, aparecer subitamente. A palavra é formada por dois verbos: *tobu*⁹¹ (飛ぶ), que significa pular, voar; e *komu* (込む), que significa adentrar, infiltrar. O *Dicionário universal japonês – português* apresenta as seguintes definições: “1 Voar para dentro. 2 Mergulhar. 3 Irromper, entrar a correr. 4 Acontecer subitamente. 5. Meter-se” (Coelho, 2000, p. 1258).

A significação mais pertinente dentro do contexto do poema seria “mergulhar”. Entretanto, convém ressaltar a importância dos outros significados apresentados pelo dicionário. Todos eles partilham a idéia de voar/saltar, adentrar. A acepção 4, em especial, é bastante pertinente devido a uma nuance da palavra “mergulhar” em japonês que não existe no português. Nos exemplos abaixo o verbo *tobikomu* é “interpretado” como “acontecer subitamente”.

Kodomoga heyani tobikomu. (A criança aparece subitamente no quarto).

Nyusuga tobikondekuru. (A notícia chega subitamente).

Contudo, percebe a pertinência dos significados propostos pelo dicionário. A imagem apresentada ao receptor, em ambos os casos, é a de “pular/voar” e “adentrar”, tal como uma pequena seqüência cinematográfica:

Kodomo-ga 子供が	Heya-ni 部屋に	Tobi- 飛び	-komu 込む
A criança	No quarto	Voa/salta	entra

Nyūsu-ga ニュースが	Tobi- 飛び	-konde- 込んで	-kuru 来る
A notícia	Voa/salta	entra	chega

A compreensão dos diferentes significados que a palavra possui acontece metaforicamente. Portanto, se compreendermos literalmente o primeiro exemplo como “a criança adentrou o quarto voando”, chegaremos à significação de “aparecer

⁹¹ No poema, o verbo encontra-se flexionado na forma *tobi*.

subitamente” por meio de similaridade do ato. Ou seja, “adentrar o quarto voando” remete-nos à idéia do ato súbito. O mesmo ocorre no segundo exemplo. Se uma notícia “entrou voando”, compreende-se que ela “pegou-nos de surpresa”, tal qual um pássaro que adentra subitamente um recinto. Na língua japonesa, usa-se comumente o termo *tobikomu* (飛び込む) com o significado de ‘mergulhar’. A diferença do verbo *tobikomu* com o verbo português ‘mergulhar’ é que o primeiro inclui em seu significado a idéia do salto, como se pode verificar, por exemplo, na formação das palavras *tobikomikyogi* (飛び込み協議: competição de salto/mergulho) e *tobikomidai* (飛び込み台: prancha de salto/mergulho). No caso da língua portuguesa, precisamos optar por ‘salto’ ou por ‘mergulho’, não havendo uma palavra única que designe as duas ações.

A última sequência do poema é *mizu no oto*, ou seja, o “som da água”.

水の音

Mizu (水) significa água. Esse ideograma surgiu a partir de um pictograma motivado pelas semelhanças com o aspecto da água corrente. Veja a ilustração abaixo:



Ilustração 18: Evolução do pictograma para ideograma “água”

Fonte: Kawashima, 1975, p. 410

A partícula *–no* tem função semelhante à preposição “de” com função genitiva. Portanto, o sintagma *mizu no* (水の) equivale à locução adjetiva “da água”. *Oto* (音)

significa som, ruído, rumor. Ao contrário da língua portuguesa, na língua japonesa, o sintagma com função adjetiva sempre precede o sintagma com função substantiva. Assim, o sintagma “da água” precede a palavra “som”. Além disso, a disposição das palavras é também importante aqui. Se tentássemos transformar esse verso em uma seqüência cinematográfica, veríamos primeiro a “água”, e só depois surgiria o “som”, tal como o que ocorre na natureza. Além disso, o som constitui o produto final dentro do poema. Assim, o poema japonês inicia-se com o adjetivo “velho(a)” e termina com a palavra “som”, que é o elemento novo, produto final da interação do mergulho do sapo com a velha lagoa. Na tradução para a língua portuguesa, perdemos essa seqüência natural e essa possibilidade interpretativa, pois a palavra som precede a palavra água.

Além disso, é preciso observar que existe uma ambigüidade sintática no segundo e terceiro versos. Pode-se ler os dois versos como duas estruturas independentes sintaticamente (por coordenação), ou então, interpretar o segundo verso como um sintagma adjetivo em relação ao terceiro verso, compondo ambos um sintagma único (um verso subordinado a outro):

a) Estruturas independentes (versos coordenados):

O sapo salta / o som da água

b) sintagma único (um verso subordinado ao outro):

O som da água do sapo que salta

É importante ressaltar essa característica sintática peculiar da língua japonesa nesse poema, pois se percebe a ligação entre os dois versos, sem a necessidade de conjunções, tornando a composição simples, leve e fluida, tal como acontece na natureza. Não existe gramática na natureza. Na natureza, os fatos apenas acontecem sucessivamente. O *haikai* procura resgatar essa ordem natural (analógica) dos fatos. A sintaxe existe apenas na língua. Trata-se de um recurso humano (lógico) cujo objetivo é estabelecer racionalmente a relação dos fatos na comunicação. No *haikai*, percebemos somente a apresentação de imagens. Esse talvez seja o recurso mais forte e característico do poema.

Agora que analisamos o conteúdo de cada verso, propomos analisar as possibilidades interpretativas do poema. Começemos pelo “tom” do poema.

O “tom” do *haikai* é sempre determinado pelo *kigo*, ou seja, pelas palavras que indicam a estação do ano. No caso desse *haikai*, o *kigo* é a rã. Esse *kigo* indica que a estação do ano é a primavera. Não é difícil notar que esse *kigo* foi motivado por relações indiciais, ou seja, através de uma relação metonímica entre a rã e a primavera (a rã está presente na primavera). Nesse caso, o “tom” do poema é de alegria, frescor, renovação.

Esse dado permite que realizemos uma leitura mais profunda do poema. Percebe-se, agora, o porquê da presença do expletivo *–ya* (–や) ao fim do primeiro verso. Ele indica a surpresa e emoção do eu-lírico em relação à chegada da primavera. Por vários meses, a lagoa ficou encoberta pela neve, em meio ao intenso frio do inverno e, enfim, presencia a chegada da primavera, anunciada pelo “som da rã” que salta na lagoa. Desse modo, a rã representa a vida que parecia ausente durante os longos meses de inverno. Assim, a idéia de alegria está diretamente subordinada à idéia do sofrimento. Cabe aqui mencionar que o semanticista Greimas (apud Nöth, 1999, p. 151) defende a teoria de que as significações “não existem como elementos autônomos mas somente por relações opositivas”, ou seja, “a origem da significação é definida como uma relação elementar constituída pela diferença entre dois termos semânticos”.

No poema, encontra-se essa aproximação de conceitos opostos que buscam evidenciar a verdade budista. Assim, Bashō foi hábil em aproximar conceitos opostos, pois tinha consciência da relatividade dos conceitos. Isto é, só sabemos o que é novo se tivermos noção do que é velho. Só podemos perceber a quietude a partir de um som que se acaba. Não há como apreender o conceito budista do “impermanente”, sem a aproximação do elemento “(mais) permanente”. Não temos como reconhecer a felicidade se desconhecermos a tristeza. Portanto, o som da água está presente no poema, mas, por trás desse som, esconde-se a quietude do universo.

Outra influência do budismo está na aparente objetividade do poema que é decorrente da busca pelo ideal estético de *karumi*, ou seja, a leveza e fluidez de sua composição na qual não se busca evidenciar o emprego de técnicas. O poeta Shiki (apud Franchetti, 1996, p. 46) não considera “*Furukeya*” o melhor poema de Bashō, mas a sua importância está em inaugurar o estilo Shōmon, caracterizado pela leveza

e aparente objetividade dos *haikai*. Contudo, o poema não pretende ser objetivo, e sim possibilitar ao leitor a percepção da Verdade que está por trás do poema e o espírito iluminado do poeta. Um poema carregado de técnicas desviaria a atenção do leitor para o próprio poema, e não para a Verdade que está dentro dela. Conforme vimos, a questão estética quase sempre implica a questão ética e religiosa na cultura oriental. Ou seja, o “belo” é quase sempre o “correto” e o “verdadeiro”. Quanto ao “correto”, ou seja, as implicações éticas, basta olharmos a rigorosidade dos cânones de composição e a total obediência a elas. Lembramos que a obediência é um valor ético ditado pelo confucionismo. Além disso, percebe-se a busca pela pureza como ideal estético. Em relação aos valores religiosos, podemos destacar nesse *haikai* dois princípios budistas importantes e essenciais: o princípio da impermanência do mundo e o princípio da causalidade.

Como exemplo de um elemento impermanente dentro do poema podemos citar a rã. A “rã” é uma vida extremamente efêmera perto da existência da “velha lagoa”. Obviamente, a lagoa também constitui um elemento impermanente, afinal ela é “velha”, mas não eterna. Contudo, diante das décadas e séculos de existência da lagoa, a curta vida da rã, que dura apenas alguns meses ou, quando muito, alguns anos, não é praticamente nada. A cada ano que passa, uma nova rã salta na lagoa. A velha lagoa presencia a vida se renovar a cada primavera. Ressaltamos também que a idéia de ciclo é extremamente importante no budismo. Segundo o budismo, não existe começo nem fim para a essência de todas as coisas. Existe a transformação da materialidade, mas a essência jamais se desfaz. Eis porque se fala em “impermanência” e não em “destruição” ou “fim”.

Outro elemento impermanente no poema é o som. A duração do som do sapo saltando na água não dura sequer um segundo. Talvez milésimos de segundo. Trata-se, portanto, de um elemento ainda mais efêmero que a vida da rã. Ou seja, a efemeridade das coisas no mundo não está na ordem de meses ou anos. Há existências que nem sequer duram um segundo. Olhando para a vida da rã, nós tendemos a acreditar que a nossa existência é longa. Contudo, diante da existência da velha lagoa, a nossa existência seria como o som diante da existência da rã.

Outra característica budista presente no poema “*Furukeya*” é o princípio da causa e efeito, também conhecido como princípio da causalidade. Trata-se da base da doutrina budista. Segundo o princípio, para toda conseqüência existe uma causa e para toda causa, há uma conseqüência. Parece óbvio, mas é preciso compreender

bem esse princípio para entender não somente o poema, mas toda a mentalidade oriental. Dentro do budismo, não existe o acaso. O acaso é a crença de que algo aconteceu sem motivo, sem causa. No budismo, o princípio da causalidade é a lei que rege o universo e o destino das pessoas. Segundo a doutrina, o que cria o destino de cada um é a sua própria ação. Em japonês, representa-se a ação pelo ideograma *gō* (業). Toda ação se transforma em energia. É o que se chama *gōriki* (業力)⁹². Todos nós, segundo a doutrina, carregamos essas energias dentro de nós. *Gōriki* é a tradução japonesa para o termo sânscrito *karma*. No momento em que surge uma condição, o *karma* transforma-se em consequência. A palavra *karma* é comumente utilizada no nosso dia-a-dia. Quando sofremos, dizemos que estamos “pagando um *karma*”. Isso traduz o pensamento budista de que, no passado, ou mesmo em vidas passadas, a pessoa fez algo para merecer o sofrimento. A ação é sempre a causa de uma consequência. No budismo a causa é representada pelo ideograma *in* (因). A consequência é representada pelo ideograma *ka* (果). Contudo, para uma causa tornar-se consequência é preciso haver uma condição, que é representada pelo ideograma *en* (縁).

Portanto, o princípio da causalidade deve ser compreendido como o princípio da “causa”, “condição” e “efeito”, conforme a ilustração, a seguir:

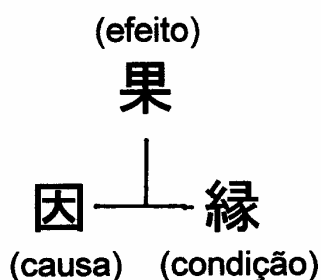


Ilustração 19: Princípio da causalidade no budismo

Agora, vejamos o princípio da causalidade dentro do poema analisado:

velha lagoa	縁 (condição)
o sapo salta	因 (causa)
o som da água	果 (consequência)

⁹² Literalmente, “força da ação”.

A causa sempre surge de uma ação. Portanto, a causa do som da água está no ato de mergulho do sapo. Para que o sapo mergulhe, é preciso uma condição: o meio líquido, ou seja, a velha lagoa.

A consciência do princípio da causalidade e a percepção da impermanência dentro do poema demonstram a iluminação de Bashō em relação às verdades do budismo. Ambas as verdades búdicas não são conceitos meramente informativos. Trata-se de reconhecer essas verdades no dia-a-dia e dentro de si. A grandiosidade do poeta, aos olhos do budismo, deve-se ao fato de ter percebido tais verdades nas pequenas coisas ao seu redor, de tê-las traduzido sabiamente em apenas dezessete sílabas e, sobretudo, de não valer-se de palavras e conceitos abstratos. Tal como o funcionamento de um ideograma, a abstração é obtida pelo concreto. Não é à toa que esse *haikai* tem sido amplamente traduzido ao longo dos séculos.

Analisemos agora algumas traduções interlinguais desse poema. Vejamos, por exemplo, a tradução de R. H. Blyth⁹³:

The old pond

The-sound-of-a-frog-jumping-into-the-water

Com essa tradução, Blyth demonstrou ser um grande conhecedor da língua japonesa. O tradutor percebeu a ambigüidade sintática (coordenação ou subordinação) existente no segundo e terceiro versos do poema original. Contudo, ele optou pela subordinação.

Além disso, para mostrar a integração tanto sintática, quanto semântica do segundo e terceiro versos, Blyth recorreu ao uso de hífen entre as palavras que compõem o verso resultante, como se ele fosse um único substantivo composto. Contudo, o tradutor teve de abrir mão da estrutura original de três versos e transformou o verbo *tobikomu* num gerúndio, o que fez com que o poema perdesse a sua simplicidade e a idéia do ato repentino. A partir do momento em que o tradutor optou por essa estrutura, ele impôs essa única leitura ao leitor, impossibilitando a leitura do segundo verso como oração independente. Além disso, estabeleceu-se sintaticamente uma relação de causalidade entre o segundo e terceiro versos,

⁹³ Reginald Horace Blyth (1898 – 1964). Inglês. Professor, tradutor e profundo pesquisador da cultura japonesa, Blyth publicou, entre outras obras, *Zen in English Literature and Oriental Classics*, *Haiku* (4 volumes) e *Senryu*.

enquanto no poema original o poeta apenas sugere o fenômeno através da seqüência dos versos. No nível pragmático, há de se ressaltar que, embora o poema perca o *karumi* (leveza), Blyth evidencia a inseparabilidade do sujeito/verbo/objeto na natureza.

Um outro detalhe que se percebe é o fato de o tradutor não ter traduzido o expletivo *-ya* (-や), que no poema original sugere alegria, surpresa e emoção do eu-lírico.

Outro tradutor que propôs uma tradução para o *haikai* “*Furukeya*” foi Décio Pignatari⁹⁴. Vejamos a sua tradução abaixo:

VELHA
LAGOA
MERG UMA RÃ ULHA
UMA RÃ
ÁGUÁGUA

TRADUÇÃO: DÉCIO PIGNATARI

Ilustração 20: Tradução do poema “*furukeya*” por Pignatari

Fonte: Leminski, 1983, p. 46

Décio Pignatari, nessa tradução, ressaltou o aspecto visual do poema de origem. Para tanto, dispôs a sua tradução de modo que a sua composição sugerisse o formato de uma “rã com as patas abertas”. Trata-se da projeção do ícone (eixo da similaridade) sobre o símbolo (eixo da contigüidade).

No primeiro verso, “velha lagoa”, as palavras foram dispostas, uma sobre a outra, de modo que elas compusessem graficamente a “cabeça da rã”, ou analisando esse primeiro verso separadamente do contexto, a disposição espacial nos incita a idéia do formato de uma lagoa ou de um tanque artificial.

⁹⁴ Advogado, professor, publicitário, tradutor e poeta, participou do Movimento da Poesia Concreta na década de 50, juntamente com os irmãos Campos. Publicou diversas obras, dentre as quais *Teoria da Guerrilha Artística*, *O que é comunicação poética* e *Mallarmé*.

No segundo verso, para traduzir o verbo japonês *tobikomu*, o tradutor dividiu a palavra “mergulha” em duas partes e inseriu entre elas, duas vezes, os dizeres “uma rã”, como se a primeira representasse o salto (momento anterior ao contato com a água) e a segunda representasse o mergulho (momento posterior ao contato com a água). Essa divisão da palavra “mergulha”, além de ajudar a compor graficamente as “patas” da rã, é um recurso metalingüístico, uma vez que traduz em forma de qualidades visuais o próprio ato de mergulhar na própria palavra. Além disso, mostra que o agente (rã) está profundamente ligado com o ato, não existindo mergulho sem a contribuição do agente.

Finalmente, para “traduzir” o “som da água”, Décio Pignatari faz uso da aliteração do som “g”, somada à assonância do ditongo crescente “uá”, compondo, dessa forma, uma espécie de onomatopéia que representa, por analogia, o som da água: “águágua”. Novamente, percebe-se a projeção do ícone sobre o símbolo. Contudo, nesse caso, o ícone é de ordem sonora e não visual, tal como o seu referente.

Pignatari busca, assim, criar verdadeiros ideogramas em língua portuguesa. Da mesma maneira que o poema original é composto por ideogramas, Pignatari busca transpor essa estrutura do poema em língua portuguesa, onde é possível verificar em cada palavra-ideograma a sua etimologia, tal como sugere Fenollosa. Assim, percebe-se uma busca pela equivalência diagramática. Notem-se os legi-signos icônicos que permitem ao leitor reconhecer as analogias estruturais entre o signo primário e a tradução.

Outro tradutor que propôs uma tradução para o *haikai* “*Furukeya*” foi o português Wenceslau de Moraes⁹⁵(apud Franchetti, 1996, p. 39). Vejamos a sua tradução:

Um templo, um tanque musgoso;
Mudez, apenas cortada
Pelo ruído das rãs,
Saltando à água. Mais nada...

⁹⁵ Wenceslau José de Sousa de Moares (1854 – 1929). Nasceu em Lisboa e faleceu em Tokushima, Japão. Foi nomeado cônsul no Japão em 1899. Grande estudioso da cultura oriental, em especial da japonesa, escreveu vários livros, dentre os quais *Relance da alma japonesa* e *Cartas íntimas*.

Moraes preferiu traduzir o *haikai* sob a forma de uma quadra popular portuguesa. Para adequar o *haikai* à quadra, Moraes acaba introduzindo informações semânticas que não havia no texto de origem. No primeiro verso, por exemplo, em vez de sugerir somente a idéia de uma velha lagoa, Moraes acrescentou outra palavra, o “templo”. Além disso, utilizou o adjetivo “musgoso” em vez de “velho”. Entretanto, algo “musgoso” não é necessariamente algo “velho”. Existe na tradução um apelo maior para a aparência da lagoa do que para o seu aspecto temporal. O adjetivo “musgoso” nos sugere apenas um aspecto visual, enquanto o adjetivo “velho” implica algo mais importante para a interpretação do dogma budista que é a consciência do tempo. Com essa seleção lexical, o poema perde a idéia de temporalidade e, conseqüentemente, nos impede a leitura do dogma da impermanência. O segundo verso na tradução, originalmente, não existe no poema de Bashō. Ele oferece a informação da quietude anterior ao salto do sapo, através do substantivo “mudez”, que, além disso, personifica a lagoa.

No terceiro verso, o tradutor demonstrou conhecer a língua japonesa. Como na língua japonesa não existe marcação de plural, torna-se possível a interpretação dada pelo tradutor: em vez do som de uma única rã, o “ruído das rãs”. Aqui também ocorre o mesmo problema que o da tradução de R. H. Blyth: diante da ambigüidade existente no texto de origem, o tradutor fez a sua escolha e exclui a possibilidade, dessa forma, de o leitor realizar a outra leitura. No último verso, Moraes, assim como Blyth, optou por traduzir o verbo japonês *tobikomu* (飛び込む) na forma de gerúndio. Com esse verbo no gerúndio e o substantivo plural “rãs”, perde-se a idéia de um ato súbito e repentino. Logicamente, como na língua japonesa não há marcação de plural, essa interpretação também não deixa de ser possível. Portanto, constitui um dos interpretantes imediatos que o verso acarreta.

Por fim, Moraes, no último verso, acrescentou as palavras “mais nada”. A intenção do tradutor seria mostrar que o poema não é nada mais do que aquilo que se apresenta nele. Isto é, não há o que se interpretar no poema. Assim como Moraes, alguns teóricos do *haikai*, como Shiki⁹⁶ defendem a tese de que o *haikai* não possui nenhum sentido conotativo.

A presença de elementos no texto traduzido que não estão presentes no poema original, pode ser justificada pela diferença cultural existente entre o oriente e

⁹⁶ Ver página 107.

o ocidente. Assim, o texto traduzido procura ser auto-suficiente, fornecendo informações necessárias para que o leitor leigo consiga “visualizar” um cenário oriental que, provavelmente, havia inspirado o poema. Porém, fazendo isso, o tradutor restringe muito a leitura do poema e não permite ao leitor alcançar outros níveis de significância. Nesse texto, também não foi traduzido o expletivo –ya (-や).

Apesar dos problemas citados acima, o grande valor da tradução de Moraes está no fato de o tradutor tentar estabelecer uma correspondência no valor simbólico das formas poéticas em questão, decorrente de seu conhecimento tanto da cultura japonesa quanto da cultura portuguesa. Ou seja, a quadra portuguesa era uma forma poética equivalente em Portugal ao *haikai* no Japão na época. Ambos são tidos como popular. Percebe-se que o tradutor ateu-se não aos traços individuais do poema, mas sim aos traços simbólicos, que caracterizam o poema como um tipo. Como se trata de legi-signos simbólicos, torna-se evidente uma busca pela equivalência metafórica.

Uma das traduções mais famosas no Brasil do *haikai* “*Furukeya*” é a de Haroldo de Campos⁹⁷. Ela foi realizada em 1958 e inserida na obra *A arte no horizonte do provável*, no capítulo “Haikai: homenagem à síntese” no qual o poeta discorre acerca dos estudos sobre o *haikai* e a potencialidade do uso do ideograma como instrumento de poesia realizados por Ernest Fenollosa e Ezra Pound. Haroldo de Campos observa também a originalidade de James Joyce em suas palavras-montagem e a semelhança desse tipo de construção no idioma japonês. Esses estudos servem como fundamentação teórica para a sua tradução, conforme podemos ver a seguir:

O velho tanque
rã salt’
tomba
rumor de água

⁹⁷ Poeta, tradutor, crítico e teórico literário, foi, juntamente com seu irmão Augusto de Campos e Décio Pignatari, um dos idealizadores do movimento da poesia concreta na década de 50. Publicou várias obras, dentre as quais *A arte no horizonte do provável*, *Ideograma: lógica, poesia e linguagem* e *Mallarmé*.

Haroldo de Campos inclui ainda nesse capítulo a sua própria análise, expondo as justificativas das soluções que encontrou para manter algumas características do *haikai* original:

古 (1)	1 — <i>furu</i> (velho); o sinal de 10 sobre a boca (<i>kuchi</i>); o que passou de boca em boca por 10 gerações (Pound via Fenollosa), ou notícia 10 vezes repetida (Vaccari, <i>Pictorial Chinese/ Japanese</i>).
池 (2)	2 — <i>ike</i> (lago, tanque); caracteriza-se pelo elemento "água" (<i>mizu</i>), abreviado, à esquerda do ideograma.
や (3)	3 — <i>ya</i> ; partícula expletiva (<i>kireji</i>), escrita em <i>hiragana</i> .
蛙 (4)	4 — <i>kawazu</i> (rã); caracteriza-se pelo elemento "verme" (<i>mushi</i>), à esquerda do ideograma, indicando espécie animal.
飛込 (5)	5 — <i>tobikomu</i> ; verbo composto de <i>tobu</i> , "saltar" + <i>komeru</i> , "entrar"; contém os dois pólos da ação: o salto e o mergulho; grafa-se com dois <i>kanji</i> superpostos: o de <i>tobu</i> seria, para Vaccari, a pintura sintética de pássaros no ato do voo; o de <i>komeru</i> reúne uma parte inferior, indicativa de "movimento para a frente" (<i>shimaya</i> , cf. Vaccari; "o processo": pegadas + um pé, cf. Pound/Fenollosa), e outra superior (<i>nyu</i> , Vaccari), significando "entrar" (como um rio na sua foz); a desinêncio verbal <i>mu</i> está grafada em <i>hiragana</i> .
水 (6)	6 — <i>mizu</i> (água): pictografia de fios de água correndo.
の (7)	7 — <i>no</i> (de); preposição, em grafia <i>hiragana</i> .
音 (8)	8 — <i>oto</i> (som); embora extremamente estilizado e de interpretação problemática, este símbolo, para Vaccari, remontaria a uma antiga pictografia de uma boca aberta, deixando ver a língua (parte inferior do <i>kanji</i>), no ato de produzir o som.

Ilustração 21: Análise do *haikai* "Furukeya" por Haroldo de Campos

Fonte: Campos, 1977b, p. 62

Nesse haikai de Bashô, talvez o mais famoso do gênero, o eixo da ação está na palavra composta *tobikomu*, formada pela aglutinação dos verbos saltar (*tobu*) + entrar (*komeru*). No original, a transição dos "shots" visuais se faz assim, sem solução de continuidade, de uma tomada para outra, até o remate, que se resume, como numa etapa final de um corpo que saltou e nela imergiu. Por aqui se pode avaliar a pobreza, para não dizer infidelidade, que haveria numa tradução convencional, que só fixasse a imagem da rã saltando, por exemplo. Com a "palavra-valise" à maneira joyciana, "saltomba" (fragmentada visualmente por um recurso à cummings de apostrofação, "salt'/tomba"), procurei acompanhar o desenrolar fílmico da idéia, "esse desejo de fundir imagem em imagem" que, para D. Keene, caracteriza a poesia japonesa. De outro lado, a textura fônica de "saltomba" não deixa, de certo modo, de responder à de *tobikomu*. Lembre-se o leitor de exemplos como o "Tudo *turbulindo*" (fundindo "turbilhonar" + "bulir"), de Guimarães Rosa (Campos, 1977b, p. 62).

Percebe-se em sua análise uma preocupação bastante grande em relação à "materialidade" do signo de forma a estabelecer a poeticidade (função poética) na tradução. A sua tradução surgiu a partir de uma ampla pesquisa a respeito da língua japonesa, dos ideogramas chineses, dos *haikai*, do ato tradutório e, sobretudo, de teoria literária.

Como o próprio Haroldo de Campos relata, "o eixo da ação está na palavra composta *tobikomu*". Com efeito, é na tradução dessa palavra onde reside a maior

preocupação do tradutor. Assim, ele procurou reproduzir, tal como uma “transição de ‘shots’ visuais”, as duas etapas sugeridas pelo verbo japonês *tobikomu*, ou seja, o ato de saltar (momento anterior ao contato com a água) e o ato de mergulhar (momento posterior ao contato com a água). Uma tradução convencional que apresentasse somente um dos verbos seria, para ele, uma “pobreza” e, acima de tudo, uma “infidelidade”. Eis porque ele lançou mão do neologismo “salt’tomba”. Com essa proposta, Haroldo de Campos pretende apresentar, tal como um filme, os dois momentos sugeridos por *tobikomu*. Além disso, a ruptura do verso após a apostrofação reforça visualmente essa idéia. A palavra “salt’tomba” constitui em si uma palavra-ideograma já que encerra na sua própria materialidade o seu significado semântico (tradução icônica). Outra característica importante é a semelhança do som “salt’tomba” com o barulho característico do mergulho. Trata-se, portanto, de um ícone de ordem sonora.

Julio Plaza também ofereceu a sua análise da tradução de Haroldo de Campos na obra *Tradução intersemiótica*:

Nesta análise de Haroldo de Campos, impõe-se ressaltar o caráter sintético da dupla ação dos verbos saltar + tombar, da qual o autor extrai as conseqüências necessárias, isto é, extrai do verbo saltar a própria *rã* numa isomorfia perfeita: como desligar o salto do agente? Temos assim:

rã salt (ar)

Ou seja, um salto simétrico no *ar* (reversão de *rã*). A elisão da terminação do verbo *salt...* vai encontrar na terminação de *tomba* a sílaba a que se completa na sílaba inicial *r* de rumor, compondo a palavra *ar* (terminação de saltar):

salt

tomba

rumor (PLAZA, 2001, p. 121)

Entretanto, Paulo Franchetti (1996, p. 46) tece algumas críticas a respeito dessa tradução proposta por Haroldo de Campos. Segundo ele:

...sua tradução apresenta um problema sério: “salt’tomba” é evidentemente trabalhado, pouco discreto, e desequilibra o poema ao concentrar sobre si a atenção do leitor. Face à poética de Bashō, que sempre demonstrou aversão à mera exibição técnica em *haikai* – a que opunha seu ideal de *karumi* (...) – a utilização de uma “palavra-valise” à James Joyce parece completamente inadequada: o *hokku* de Bashō, célebre por inaugurar a maneira despojada e não simbólica de uma escola que se dizia acessível a crianças e incultos, converte-se em um precioso micropoema ostensivamente trabalhado com agudeza e engenho.

Com efeito, embora Haroldo de Campos tenha conseguido reproduzir os dois momentos do verbo *tobikomu* na palavra-valise “salt’tomba”, a palavra original no japonês não é um verbo rebuscado ou incomum. Muito pelo contrário, a palavra

tobikomu é bastante utilizada no dia-a-dia de um japonês. Assim, não há correspondência no aspecto pragmático⁹⁸ entre o original e a tradução, ou seja, elas se diferem no uso. A seguir, analisemos 6 casos de tradução intersemiótica do *haikai* “*Furukeya*” para meios diversos.

⁹⁸ Diferentemente de Teixeira Coelho, o semioticista Winfried Nöth (2003, p. 89) sugere o estudo da dimensão pragmática de Charles Morris não como a relação entre o signo e o intérprete (interpretante), que constitui a terceira tricotomia peirceana (rema, dicente, argumento), mas como “o estudo do efeito do signo sobre os intérpretes em situações de comunicação”. Portanto, para ele, a segunda tricotomia peirceana (relação entre o signo e o objeto: ícone, índice e símbolo) é muito mais importante “principalmente na forma dos signos indexicais”.

5.2. Tradução em meios artesanais

5.2.1. Tradução em pintura (*haiga*) de Kaji Aso⁹⁹



Ilustração 22: Tradução em pintura (*haiga*) de Kaji Aso (sem data)

Fonte: Hamill, 2002

⁹⁹ Kaji Aso nasceu em Tóquio, Japão, e viveu por mais de três décadas nos Estados Unidos. Lecionou arte no Museum of Fine Arts na cidade de Boston. Seus trabalhos são listados no Japão como Propriedade Nacional.

Trata-se de um exemplo típico das Três Perfeições, numa perfeita harmonia entre poesia, pintura e caligrafia. O meio utilizado é a tinta preta sobre o papel, sendo que a mesma tinta e pincel que traçam o *haikai* são os que dão forma ao sapo. As irregularidades nas formas, tanto das letras quanto da figura, indiciam a liberdade do movimento do artista, que registra o seu gesto. A arte do *haikai* em si pode ser vista como uma arte que opera sobre códigos alográficos (códigos verbais convencionais), mas, ao mesmo tempo, ao transcrever o poema sobre o papel, o artista registra seus caracteres autográficos na obra. Nesse sentido, o meio contribui para a tradução do *haikai*, porque permite ao tradutor, através do seu gesto, oferecer leveza e naturalidade à obra, tendo em vista que são importantes para o poema a noção do “agora” e do “imprevisto”. Conforme vimos, a pintura possui características típicas do meio artesanal, já que o produto é uma peça “única”, sem igual, “autêntica”. O artista trabalha diretamente na materialidade da obra, corporificando a sua imaginação.

No que diz respeito à tradução, o código de leitura da língua japonesa tradicional (de cima para baixo, da esquerda para a direita) permite que o leitor, ao passar os olhos pelas letras 古池也蛙とびこむ (“velha lagoa / o sapo salta” em linha única) , trace o percurso do salto do sapo até a água. Note-se que as letras parecem acompanhar a irregularidade do salto (levemente inclinada para a esquerda). Com o fim da leitura do primeiro e segundo versos dispostos em uma única linha, o leitor é obrigado a interromper o percurso de leitura para baixo para ler o terceiro verso 水の音 (som da água) que se encontra “acima da superfície da água”. Esse movimento de leitura indicia respectivamente o salto de sapo e o som se desprendendo da água. Assim, não somente a figura do sapo, como também a transcrição das letras constituem uma tradução icônica (tradução em forma de qualidade). Perceba que nessa composição temos devidamente representados todos os elementos do *haikai* original: lagoa (dois semi círculos, que além da lagoa pode estar sugerindo o toque na água e o som numa inseparabilidade de elementos como ocorre na natureza), o sapo (ao centro, com marcas do pincel na pata traseira indicando a queda), o mergulho (trajetória das letras de cima para baixo, levemente deslocada para a esquerda) e o som (ruptura da trajetória para baixo, obrigando o leitor a “rebater” os olhos na água e desviar o percurso). Assim, há de certa forma, uma correspondência estrutural (equivalência diagramática) entre o poema original e

sua tradução intersemiótica (caligrafia + pintura). Se considerarmos que essa tradução destina-se a leitores conhecedores da cultura japonesa, há equivalência metafórica, já que o leitor seria capaz de compreender os legi-signos simbólicos responsáveis pela noção da leveza e beleza da obra. Talvez essa leitura não seja possível em culturas que desconheçam os pressupostos desse estilo. Muito pelo contrário, a falta de familiaridade com essa estética pode acarretar interpretações como: “trabalho infantil” ou “de pouco requinte”.

5.2.2. Tradução em pintura sobre papel artesanal de Bianca Shiguefuzi¹⁰⁰

Ah! O antigo açude!
E quando uma rã mergulha,
o marulho da água.¹⁰¹



Ilustração 23: Tradução em pintura sobre papel artesanal de Shiguefuzi (2005)

Fonte: Shiguefuzi, 2005, p. 116

¹⁰⁰ Artista plástica e educadora. Mestre em artes pelo Instituto de Artes da UNESP de São Paulo. Trata-se de uma de suas 18 traduções intersemióticas em pintura que desenvolveu para sua dissertação *Haikai: relação entre poesia e pintura* (Shiguefuzi, 2005), sob orientação do professor Dr. Omar Khouri.

¹⁰¹ Tradução do *haikai* “*Furuikeya*” de Bashō para o português realizada por Guilherme de Almeida.

Para realizar essa tradução, Shiguefuzi valeu-se da tradução para o português do famoso *haikai* de Bashō “Furukeya” feita por Guilherme de Almeida. Como suporte para a pintura em tinta acrílica, foi utilizado papel reciclado feito pela própria tradutora. Shiguefuzi explica o seu processo tradutório da seguinte maneira:

Para essa composição, aproveitamos o dinamismo das duas formas irregulares dos papéis reciclados e um colado sobre o outro para sugerir a estrutura da justaposição do haikai. O papel, de tonalidades verde-escuro, azul e cor-de-rosa, localiza-se deslocado para o lado direito da composição, a fim de sugerir dinamismo visual: o movimento e a ação momentânea do *marulho* que ocorre com o *mergulho da rã*. Usamos a cor fria, predominantemente verde, como referência ao *antigo açude*, à *rã* e também aos demais elementos da paisagem que imaginamos se encontrar ao redor. (Shiguefuzi, 2005, p. 117)

Note-se que a tradutora não buscou trabalhar com formas figurativas habituais que incitassem a imagem da rã ou açude, nem tampouco valeu-se de códigos convencionais arbitrários como, por exemplo, o próprio código verbal nesta tradução. As únicas informações estéticas que nos permitem associar aos elementos açude e rã, são as cores, o tamanho e a disposição dos papéis (papel menor sobre papel maior) mas que só ganham significado entre si, ou seja, dentro dessa estrutura. Estas são as dicas necessárias para dar estruturação interna à tradução (analogia com o original no nível do intracódigo: equivalência diagramática). Não se trata, portanto, de extracódigos, mas sim de códigos *ad hoc* que o receptor pode compreender observando a relação interna entre os elementos que compõem a obra. Somente observando a estrutura interna e a proximidade espacial do poema original, conseguimos alcançar o valor semântico da obra. Contudo, há de se considerar que, devido à grande abertura da obra, que em si só tenderia a ser abstrata, ela só ganha referência e valor de tradução se estiver próxima ao seu original, ou através de qualquer outro mecanismo que permita essa associação.

Dessa forma, considerando a relação entre os elementos internos da obra, as cores, que sozinhas não teriam significado, permitem que o receptor as associe à idéia de açude e de rã. No caso do açude, para sugerir a idéia de “antigo”, Shiguefuzi utilizou cores que lembram musgos, principalmente nas bordas. A ausência de pigmento na região central oferece a idéia de profundidade. As cores verde-escuro com pintas azul e rosa, além da própria rugosidade do papel fazem lembrar a pele de uma rã. Assim, como a tradução se pauta na instituição de significados em forma de qualidade, ela é predominantemente icônica.

Como o *haiga* de Kaji Aso, essa tradução de Shigufuzi possui caracteres autográficos que indiciam o gesto da artista. Neste caso, não somente o trabalho com a cores, como também a própria produção do papel pela artista torna a obra única e irrepetível. Isso acentua ainda mais a sua singularidade. Nesta tradução, podemos citar a contribuição do meio para a tradução, por exemplo, na rugosidade e irregularidade do papel artesanal que “empresta” à obra o significado da pele da rã por similaridade, ao mesmo tempo que atende ao espírito espontâneo e natural do *haikai*. Se considerarmos também o fato de que o papel é reciclado, ele é a própria evidência da efemeridade das coisas, da vida cambiante das formas, como prega a doutrina budista. Nesse patamar, já estamos falando de uma certa equivalência metafórica.

No nível pragmático, há uma tentativa de instituir a simplicidade típica da arte japonesa (*wabi-sabi*) com o uso de poucos elementos, formas e cores. Contudo, até pelo fato de possuir um caráter mais abstrato (auto-referencialidade), a obra tende a chamar a atenção para si mesma, o que, a rigor, feriria o ideal de *karumi* (leveza) que poderia ser obtido através de uma referencialidade (objetividade) maior, tal como um “rio raso fluindo sobre um leito arenoso”¹⁰², como diria Bashō.

¹⁰² Ver página 118.

5.3. Tradução em meios mecânicos

5.3.1. Tradução em montagem fotográfica de Julio Plaza¹⁰³



Ilustração 24: Tradução em montagem fotográfica de Plaza (1984)

Fonte: Plaza, 2001, p. 119

¹⁰³ Julio Plaza foi artista multimídia e professor titular da Escola de Comunicações e Artes da USP. Publicou diversas obras, dentre as quais podemos destacar *Tradução intersemiótica* e *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*, esta última juntamente com Monica Tavares.

Essa tradução em montagem fotográfica é a mais recente de uma série de traduções intersemióticas do *haikai* “*Furukeya*” a partir da tradução realizada por Haroldo de Campos. A primeira tradução foi realizada em 1982 na qual Plaza utilizou como suporte o meio eletrônico (videotexto)¹⁰⁴. A segunda tradução também foi realizada em 1982, mas Julio Plaza utilizou o recurso gráfico, valendo-se da linguagem visual. A terceira tradução foi feita dois anos depois (1984). Dessa vez, Julio Plaza recorreu a uma montagem fotográfica. A descrição e a análise bem como algumas imagens em branco e preto dessas três traduções constam na obra *Tradução Intersemiótica* de sua autoria. Para entendermos melhor a sua tradução em montagem fotográfica, faz-se necessário verificar a sua tradução anterior em linguagem visual. Seguem abaixo imagens das traduções:

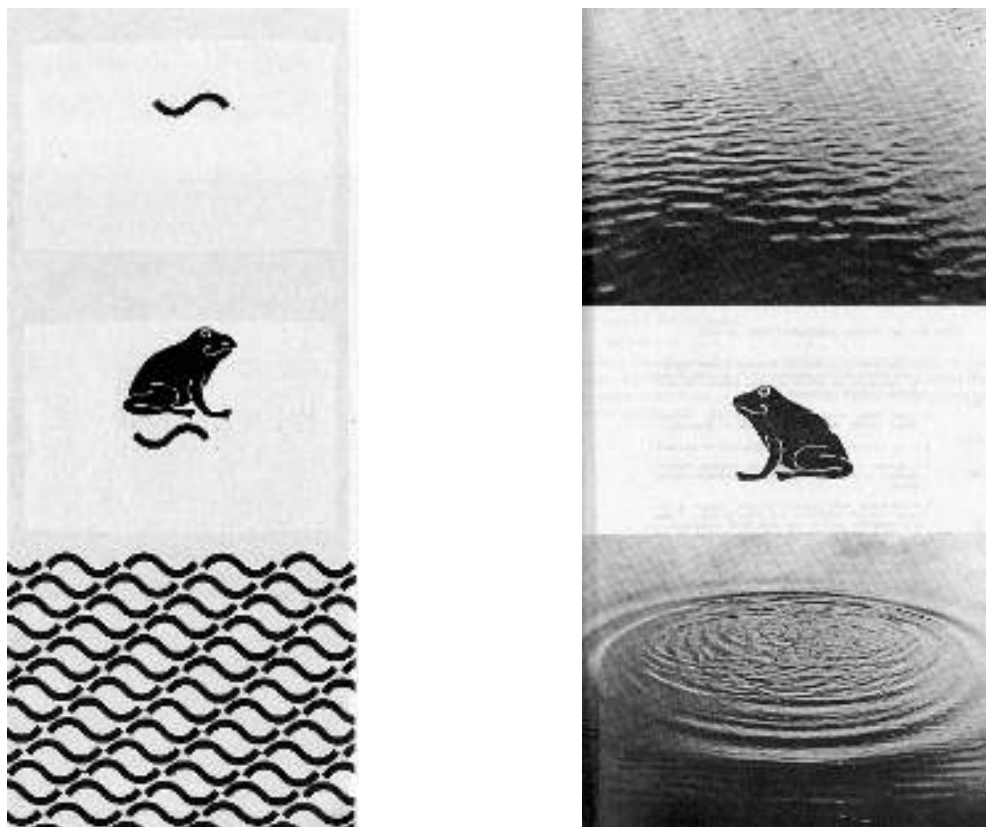


Ilustração 25: Versão em linguagem visual (1982) e versão em montagem fotográfica (1984)

Fonte: Plaza, 2001, p. 118-119

¹⁰⁴ Analisaremos esta versão mais adiante.

A seguir, vejamos a descrição dessa tradução (em linguagem visual) realizada pelo próprio Julio Plaza (2001, p. 122):

- 1º momento: “o velho tanque” é traduzido pelo signo gráfico-icônico de água.
- 2º momento: “rã salt tomba” é traduzido pela imagem de rã sobre água.
- 3º momento: “rumor de água” pela repetição ~~~~~ sinal de água que cria um ritmo-rumor visual.

Nota-se, pela descrição acima, que Plaza, para realizar a tradução do *haikai* “*Furukeya*”, tomou como base a tradução para o português de Haroldo de Campos¹⁰⁵. Contudo, com a eliminação de todos os signos verbais, desaparece a referência do poema de Haroldo de Campos, embora a tradução mantenha o elo de equivalência com ele no nível do intracódigo. Nesse caso, a tradução intersemiótica se efetivou, não pela transposição do suporte, mas pela transformação de qualidades. Assim, em relação ao seu original, a tradução em linguagem visual é icônica. Devido à relação de isomorfia possibilitado pelo intracódigo, há uma equivalência diagramática entre esta tradução e seu original. Além disso, como no original, a relação entre os três momentos ocorre por sugestão, de acordo com a ordem seqüencial (por coordenação). Assim, o terceiro momento constitui o choque/efeito entre o primeiro momento e o segundo. Contudo, perdem-se algumas informações que nos possibilitariam de realizar outras interpretações. Por exemplo, a “velha lagoa” foi reduzida a uma onda. Isso implica novas interpretações e nos afasta da leitura do tempo que existe entre a “velha lagoa” e a “rã”, muito embora evidencie o aspecto da causalidade no poema (também presente no budismo). A idéia do salto e do mergulho se encontra transladada pela onda sob o sapinho. Assim, a segunda imagem constitui o momento anterior ao contato com a água e a terceira imagem constitui o momento posterior ao contato com a água. A grande originalidade de Plaza reside na síntese e na simplicidade de sua composição. A partir de apenas dois elementos, ou seja, uma onda e um sapinho, a composição sugere uma relação entre eles, tal como a estrutura do ideograma e a estrutura do *haikai*. Assim como no caso da tradução de Shiguefuzi, há uma grande importância do intracódigo. Por exemplo, a onda em si, separada dos outros signos, não denotaria a lagoa. Somente em relação aos outros signos é que a onda única denota

¹⁰⁵ Ver página 154.

a lagoa e as ondas múltiplas denotam o som da água sugerido pela semelhança com o movimento da água após o mergulho da rã ou mesmo pela semelhança com a simbologia de “ondas sonoras”.

A tradução em montagem fotográfica de Julio Plaza foi realizada em 1984. Ela utiliza ainda grande parte da idéia da tradução anterior, mas inova ao explorar o recurso fotográfico como investimento estético e solução tradutória. Veja os seus comentários abaixo:

- 1º momento: fotograma de água calma, equivalente de “o velho tanque”, como condição absoluta, como uma mônada.
- 2º momento: fotograma de um sapinho
- 3º momento: fotograma do movimento ondulatório da água, como equivalente de *rumor*, interpretante que se constrói na mente como efeito do diagrama-icônico do salto da rã.

Nessa tradução, Julio Plaza conseguiu resgatar parte da idéia da “velha lagoa” do *haikai* original. Da mesma forma que na tradução em linguagem visual, essa proposta possui uma equivalência diagramática com o *haikai* de origem. Além da figura desenhada do sapinho, a composição possui imagens fotográficas, ou seja, captadas a partir da realidade e não criadas pelo artista. Assim, essa tradução toma “emprestadas” as qualidades da imagem captada da superfície de uma lagoa real como o próprio significado dinâmico de “velha lagoa” e as qualidades da imagem de ondas na superfície dessa lagoa como significado de “som da água”. Entretanto, nessa composição as imagens fotográficas ganham uma nova significação, pois o seu referente (que na realidade é uma entidade ontológica e, portanto, existe ou existiu em algum lugar no tempo e no espaço) ganha *status* de universal. Assim, o intracódigo da tradução faz com que apreciemos essas imagens não como o registro de uma determinada lagoa, mas como qualquer lagoa. Assim, as imagens fotográficas aqui ganham uma condição simbólica. O rumor da água é sugerido de forma metonímica, pois a terceira imagem apresenta o movimento da água que também é consequência do mergulho da rã. Assim, a idéia de causalidade e do choque entre dois elementos que caracteriza o *haikai* está presente e devidamente representado.

Em relação à tipologia da tradução, embora haja transformação de qualidades, a tradução enfatiza mais a transposição criativa ao meio do que a transposição por invenção. A tradução, uma vez que mantém muitas das informações estéticas do seu antecessor (equivalência imagética), o traz no nível da referência. Trata-se, portanto, de uma tradução indicial. Contudo, não podemos perder de vista que as três versões propostas por Plaza obedecem a um diagrama mental comum que estrutura similarmente a relação entre os elementos do poema. Nesse sentido, percebe-se uma equivalência diagramática característica da tradução icônica.

No caso dessa tradução, há uma tensão entre os caracteres autográficos e os alográficos. No desenho do sapo, percebemos os caracteres autográficos de Plaza, já que ele o faz com seu próprio gesto. Já nas fotografias, os caracteres são alográficos já que ele é produzido em suportes já prontos com equipamento fotográfico pré-definido de fábrica, o que não permite enxergar a individualidade do artista. Assim, trata-se de um suporte híbrido, uma vez que este partilha características dos suportes artesanais e características dos suportes mecânicos industriais. O próprio fato de se tratar de uma montagem fotográfica o torna irrepetível, único.

5.3.2. Tradução em fotografia de César Katsumi Hirashima¹⁰⁶



Ilustração 26: Tradução em fotografia de César Katsumi Hirashima (2005)

Fonte: arquivo pessoal

¹⁰⁶ Além desta tradução, realizamos experimentalmente traduções intersemióticas para o meio fotográfico de outros *haikai* durante ano de 2005 (ver páginas 183-184).

Nessa tradução, buscamos ao máximo encontrar um significado dinâmico do *haikai* “Furukeya” dentro da realidade brasileira atual. Assim, partimos de um poema escrito há mais de trezentos anos no outro lado do globo terrestre (Japão) para encontrar no Brasil, num ambiente urbano (Santos-SP), no ano de 2005, a mesma beleza, espanto e alegria experimentados pelo eu-lírico ao presenciar um simples mergulho de uma rã na lagoa. Em vez de valer-nos de um *kigo* (dêixis temporal que indica a estação do ano e dá o “tom” do poema) extremamente preso à realidade japonesa, instituímos um *kigo* brasileiro e atual (garotos brincando) que tem papel análogo. Assim, mais do que em outros níveis, procuramos estabelecer uma equivalência do tipo metafórica, no valor simbólico da rã como metáfora da alegria, renovação, pequena vida. Há uma relação de equivalência com o original no que diz respeito ao enfoque na cena cotidiana, no imediato, no imprevisto, no frescor e no tom de alegria, muito embora semanticamente não haja signos denotando uma velha lagoa, nem tampouco rã(s) saltando à água.

Contudo, no nível do intracódigo os elementos se relacionam entre si de maneira análoga ao poema original. Isso garante a isomorfia entre o original e tradução (equivalência diagramática). Assim, o chafariz corresponderia à velha lagoa, os garotos às rãs e o salto do garoto indicia o ato de mergulho (que não separa o sujeito do verbo). Conforme afirmamos anteriormente, na língua japonesa não há marcação de plural, assim, em vez de uma única “rã”, há a possibilidade de compreendermos 蛙 (*kawazu*) como “rãs”. Logicamente, assim como ocorre na transposição de *MacBeth* para a realidade japonesa como fez Kurosawa em *Trono Manchado de Sangue*, essa tradução implica “ganhos” e “perdas”. Sem dúvida, essa tradução traz à tona os problemas sociais da realidade brasileira atual, o que implica novas significações e interpretações, ao mesmo tempo que não permite ao leitor perceber a efemeridade da vida tanto quanto no poema original. Há, contudo, uma relação do velho com o novo, representada pelos garotos banhando-se num chafariz antigo.

Essa tradução, além de pressupor a transformação das qualidades (tradução icônica) e a transposição do meio (tradução indicial), enfatiza o caráter metafórico e conotativo do poema original, contribuindo para a sua profundidade lógica. Eludem-se assim os caracteres do objeto imediato. Assim, essa tradução tende a ser simbólica já que incita o receptor a ler “rã” como uma metáfora de nós mesmos, humanos.

Nesse caso, a tradução se faz sobre um suporte tipicamente industrial. A obra se faz em cima de códigos alográficos. Tanto a câmera quanto o papel fotográfico e os produtos químicos foram desenvolvidos em fábrica. O tradutor deve ter conhecimento das técnicas de manuseio do câmera fotográfica e, caso ele deseje controlar melhor as qualidades da obra, convém conhecer também as técnicas de revelação e ampliação fotográfica.

A maior contribuição do meio fotográfico para a tradução reside no estabelecimento de significados dinâmicos. Ou seja, a tradução toma “emprestadas” as qualidades das imagens captadas do real que se transformam no significado do *haikai*. Além disso, a fotografia torna-se um meio propício para a tradução do *haikai* na medida em que permite retratar o momento presente, o cotidiano, o imprevisto com grande objetividade, o que proporciona *karumi* (leveza) à tradução (a obra não chama atenção demais para si, para suas técnicas, mas sim para o objeto retratado). Assim, além da leveza, a fotografia acentua o sensação de efemeridade dos fatos, promovendo o sentimento de solidão e tristeza mesmo em cenas com tom de alegria como a desta tradução. Isso torna a fotografia um potente instrumento para a tradução de *haikai*.

5.4. Tradução em meios eletrônicos

5.4.1. Tradução em videotexto de Julio Plaza

O velho tanque
 rã salt'
 tomba
 rumor de água¹⁰⁷

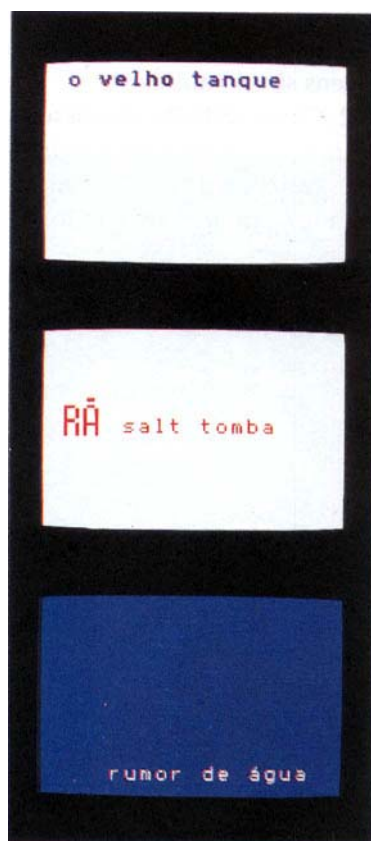


Ilustração 27: Tradução em videotexto de Plaza (1982)

Fonte: Plaza & Tavares, 1998, p.211

¹⁰⁷ Tradução para o português do *haikai* “*Furukeya*” feita por Haroldo de Campos.

A respeito de sua tradução, realizada em 1982, Julio Plaza faz as seguintes observações:

Recuperamos aqui a análise feita por Haroldo de Campos e sua própria tradução a partir dos ideogramas japoneses, pois que tratando-se de tradução intersemiótica em sistema, diz respeito à recuperação da estrutura original do *Haikai*.

Ou seja, essa tradução intersemiótica realizada por Julio Plaza não partiu diretamente do *haikai* original em japonês. Ela se baseou na tradução de Haroldo de Campos, bem como na sua análise sobre os ideogramas, que constam na obra *A arte no horizonte do provável*. Com a transposição do meio, Plaza mantém muita informação estética do original, o que revela uma equivalência imagética. Como se trata mais de uma transposição criativa que busca explorar os recursos do novo meio do que uma tradução por invenção, a tradução é do tipo indicial.

Em relação ao uso do videotexto em sua tradução, Plaza (2001, p. 121-122) faz o seguinte comentário:

Nesta versão, aproveitando os recursos gráficos eletrônicos do videotexto temos:

1º momento: a descrição verbal o *velho tanque* sobre fundo azul claro: imagem visual estática com equivalência do atemporal, algo não sujeito às contingências do mundo. Como uma mônada.

2º momento: *rã salt tomba*, sobre o mesmo azul, sendo que *rã*, grafado em laranja e com movimento intermitente em “pisca-pisca”, indicia isomorficamente o salto. Temos assim o choque, o tátil, a relação entre corpos, o intervalo, a díada. Detona-se, assim, o início do terceiro movimento-síntese.

3º momento: um fundo azul escuro entra na escansão lenta, indiciando o rumor de água que traduz a ruptura do silêncio da primeira situação geral. Surge, assim, a produção de um ícone como pura semelhança visual com rumor.

Nessa versão, “Bashô no ano 2000” (como a chamou P. Leminski), há, de fato, mais investimento estético decorrente das qualidades físicas da cor-luz e da forma de escansão do videotexto, pois que o movimento é o verdadeiro interpretante do poema.

Primeiramente, convém observar que se trata de uma transposição de um suporte artesanal (papel) para um suporte pós-fotográfico (meio eletrônico) e inevitavelmente cada meio possui valores agregados devido às suas relações de indicialidade, ou seja, de temporalidade, de espacialidade e de causalidade. Julio Plaza (2001, p. 10) comenta o seguinte:

O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão imbutidos tanto a história quanto seus procedimentos.

Devemos considerar o caráter originalmente utilitário do videotexto. Mesmo entre os meios de comunicação, o videotexto, cujo surgimento no Brasil na década de 80 antecede a popularização da Internet, gerou uma revolução na mídia permitindo “transformar de maneira radical a tradicional distribuição de informações pela imprensa escrita, falada e televisiva, colocando essas mesmas informações com eficiência e instantaneidade ainda maior em terminais domésticos de vídeo”. O seu advento instituiu uma nova condição de o homem entender o mundo e os processos informativos. “A edição em meios eletrônicos como o videotexto, destinada a grandes e diferenciados públicos, provoca mudança e confusão nas condições de recepção e produção de informação” (Plaza, 1983).

Além disso, cada suporte possui qualidades específicas que o caracterizam e acabam gerando significações diversas ao realizarmos uma tradução intersemiótica. O videotexto se apresenta na forma de luz-cor e possibilita a animação gráfica, que na realidade, para nós, nada mais é do que uma impressão (“gestalt”) do movimento provocada pela sucessão e variação de imagens estáticas dentro do processo de escansão. Aliás, é no movimento onde reside a originalidade dessa tradução de Julio Plaza, possibilitada pelo suporte eletrônico. Segundo ele, o movimento é o “interpretante do poema” (Plaza, 2001, p. 122).

Assim, a animação gráfica possibilitou resgatar do original em japonês a tensão entre o estável e o instável e sugerir iconicamente o salto/mergulho da rã e o rumor da água. Além disso, o uso de cores quentes e cores frias reforça a idéia oposição entre os elementos, sendo também um recurso utilizado para dirigir a atenção do leitor ao elemento que se pretende destacar.

Nessa tradução de Julio Plaza, não somente a idéia, mas também a própria composição de Haroldo de Campos se mostra muito evidente (equivalência imagética), cabendo a Plaza a originalidade da transposição do meio na busca de novas soluções para a tradução. Trata-se, conforme afirmamos anteriormente, de uma tradução indicial. Percebe-se ainda o uso de signos verbais, muito embora o caráter inovador da tradução de Plaza esteja no uso de signos icônicos possibilitado através do videotexto. A transposição criativa para o novo meio não alterou a relação

interna dos elementos do poema, revelando a equivalência diagramática dessa tradução com o original.

A tradução toma “emprestadas” as qualidades do suporte que são na realidade uma *interface* gerada pelo artista com mediação de leis numéricas. Ou seja, por trás dessas qualidades que percebemos na tela do monitor ou TV estão leis abstratas que organizam a forma. Isso significa que, embora a forma que percebemos na tela do computador seja análoga à forma do poema de Haroldo de Campos, a gênese dessas mesmas formas no suporte em videotexto implica um processamento de dados que em si já constitui uma tradução. Contudo, é importante ressaltar a transposição criativa de Plaza, que se fez através da consciência de linguagem e permitiu resgatar toda a poeticidade do poema original.

Isso torna evidente que o operar tradutor valendo-se do videotexto pode se fazer de duas formas: a primeira, de cunho meramente gráfico-ilustrador, que “procura transferir os repertórios gráficos dos meios tradicionais em conveniência com as finalidades do sistema Videotexto”. Neste caso o objetivo da tradução é apenas “a de complementar e tornar legível a mensagem”; e a segunda, de cunho criativo, se faz através do “exercício da liberdade com a linguagem e o meio, radicalizando e questionando a sua finalidade com consciência de linguagem”. Neste caso se faz presente a função poética em que “a mensagem torna-se auto-referente e reveladora da materialidade do seu suporte” (Plaza, 1986, p. 122).

Não podemos perder de vista que há diferenças qualitativas inevitáveis que a tradução absorve do novo meio, como, por exemplo, no caso do videotexto, a apresentação das formas em luz-cor e não em papel/pigmento como no suporte tradicional da escrita.

Tanto no caso da tradução de Haroldo de Campos, como no caso da tradução de Julio Plaza, a obra de arte se faz em cima de códigos alográficos em detrimento dos caracteres autográficos. Podemos citar, por exemplo, os códigos verbais e, no caso do videotexto, os códigos impostos pelo meio para o processamento das imagens. Esses códigos, de certa forma, coletivizam a produção da obra em detrimento de uma maior individualidade do artista sobre a obra.

Vale lembrar que, na realidade, essa tradução é a primeira da série de traduções intersemióticas do poema “*Furukeya*” realizadas por Plaza. As traduções

em linguagem visual (1982) e em linguagem fotográfica (1984)¹⁰⁸ foram realizadas posteriormente.

¹⁰⁸ Ver páginas 152-156.

5.4.2. Tradução em computação gráfica de Augusto de Campos¹⁰⁹

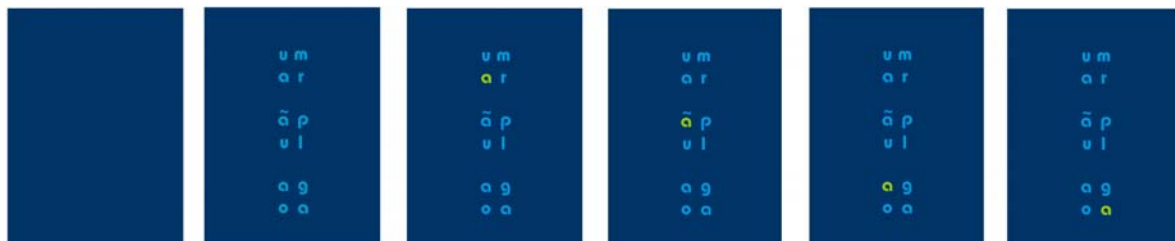


Ilustração 28: Tradução em computação gráfica de Augusto de Campos (sem data)

Fonte: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm> (em 4/10/06)

A tradução de Augusto de Campos está disponível on-line em sua homepage (www2.uol.com.br/augustodecampos) onde é possível ter acesso a um grande número de poemas, textos e clip-poemas de sua autoria. Essa obra se encontra no link “poemas” juntamente com outros poemas visuais que o autor qualifica como “intraduções”.

Em sua proposta de tradução do poema “*Furukeya*”, Campos se vale de uma animação gráfica baseada na sucessão de imagens estáticas de extensão “gif” em que altera cores das letras do poema. Primeiramente, surge uma tela em azul escuro sólido. Após aproximadamente três segundos, surgem letras minúsculas em um azul de tom mais claro agrupadas em três blocos sobre esse fundo em azul escuro:

u m

a r

ã p

u l

a g

o a

¹⁰⁹ Poeta, tradutor, ensaísta, crítico de literatura e música, Augusto de Campos foi um dos idealizadores do Movimento da Poesia Concreta na década de 50. Autor de um grande número de livros, entre os quais *Poetamenos* (1953), *Vivavaia* (1979) e *Despoesia* (1994).

Se lermos o poema da esquerda para a direita, de cima para baixo, teremos a expressão: “uma rã pulagoa”.

Após aproximadamente um segundo, somente a letra “a” de “uma” torna-se verde claro. Um segundo depois, essa letra volta para a cor original ao mesmo tempo em que a letra “a” de “rã” ganha a mesma coloração verde da anterior. Num tempo perceptivelmente menor, a primeira letra “a” de “pulagoa” torna-se verde claro enquanto a anterior volta à cor azul. Por fim, depois de aproximadamente um segundo, é somente a última letra “a” que fica verde claro.

Assim, a letra “a” verde pode ser compreendida como a “rã” e a alteração da cor para baixo como o percurso do mergulho na lagoa. Note-se que Augusto de Campos separa a expressão “umarãpulagoa” em três blocos, mas não com base na divisão lexical e sim no número de letras, totalizando quatro para cada bloco: “umar ãpul agoa”. Há várias possibilidades interpretativas para isso. A primeira é evidenciar os três momentos do *haikai*: a rã antes do contato com a água, a rã entrando em contato com a água (o sinal de til sobre a letra “a” assemelha-se ao movimento ondulatório da superfície da água no momento em que a rã acaba de entrar na água) e, por fim, a rã nadando dentro da água. É exatamente por isso que o tempo de transição cromática do segundo “a” para o terceiro é nitidamente menor. O momento em que a rã toca a água, assim como ocorreria no real, é extremamente rápido. Note-se que a divisão dos blocos em quatro letras permite que letras dos lexemas se misturem, conectando os blocos. Veja como isso ocorre:

u m	u m	u m	u m
a r	a r	a r	a r
ã p	ã p	ã p	ã p
u l	u l	u l	u l
a g	a g	a g	a g
o a	o a	o a	o a

Com isso, Campos atenta para a inseparabilidade de sujeito/verbo/objeto na natureza. A noção de sujeito, verbo e objeto (ou complemento verbal, no caso) é algo puramente abstrato, uma vez que na natureza isso não ocorre. O que seria do mergulho sem a rã e sem a lagoa? Assim, Campos constrói habilmente o poema de forma que percebamos o salto/mergulho da rã na lagoa, antes, durante e após o contato com a água, numa verdadeira “projeção do ícone sobre o símbolo”.

Como ocorre a tradução na forma de qualidades, a tradução é do tipo icônica. Assim como os poemas “ALuz Azul”, “Cumfiguris” e “Ícones São Redondos” de Julio Plaza¹¹⁰, trata-se de um caso de intradução.

Além disso, vale ressaltar que a tradução resgata a relação entre o “eterno”, “duradouro”, o “efêmero” já que projeta o mergulho da rã (“efêmero”) sobre a lagoa (“duradouro”), que, por sua vez, se projeta sobre o universo (“eterno”). A construção cíclica do poema é de extrema importância, pois sugere que, a cada primavera, uma nova rã salta à lagoa. Isso mantém também a ambigüidade entre o singular e o plural presente na língua japonesa. Ou seja, podemos compreender *kawazu* como uma única rã, ou como várias, só que, no caso, em instâncias diferentes.

Embora haja uma grande diferença entre as informações estéticas do original “*Furukeya*” e da tradução, existe uma relação de isomorfia, possibilitada pela analogia entre ambos na relação dos elementos da estrutura interna das obras, ou seja, no nível do intracódigo. Ou seja, os signos se relacionam de forma análoga evidenciando uma certa equivalência diagramática.

Se considerarmos os aspectos simbólicos, as semelhanças estão basicamente na sensação de vazio que encontramos não somente no *haikai* como em quase toda arte japonesa tradicional, devido à presença de poucos elementos na composição. Há, contudo, uma considerável perda de *karumi* (leveza) já que a obra evidencia as técnicas ao atrair excessivamente para si a atenção do receptor.

Por fim, uma das contribuições do meio à tradução está no fato de permitir a alteração cromática das letras “as” que reconstrói em forma de qualidade o mergulho da rã na lagoa. Esse movimento, assim como na tradução de Julio Plaza para o videotexto, é o próprio “interpretante do poema”. Assim, igualmente, como no caso do videotexto, a tradução absorve as qualidades da *interface*, que, vale lembrar, foi

¹¹⁰ Cf. Plaza, 2001, p. 124-127.

gerada por leis abstratas, sem as quais não haveria tradução. Além disso, verifica-se a presença de códigos alográficos em detrimento dos caracteres autográficos, que coletivizam a obra.

Conclusão

A idéia de tradução, que está intimamente ligada à noção de representatividade, pode ser considerada, em seu sentido amplo, um processo de ação sígnica, ou seja, de semiose: um signo que se traduz em outro. Com efeito, a tradução está no lugar de seu signo primário (“original”), muito embora só o represente parcialmente em alguns aspectos. Nesse sentido, a tradução jamais será o seu objeto em sua plenitude dinâmica, sendo necessário compreender a impossibilidade de se estabelecer uma fidelidade da tradução com seu original em todos as suas facetas.

Em seu sentido estreito, tradução pode ser definida como uma relação que estabelece a “equivalência na diferença” (Jakobson, 2003a) entre linguagens ou sistemas sígnicos. Nesse âmbito, distinguem-se três tipos de tradução: tradução intralingual, interlingual e intersemiótica. Especialmente no que tange a questão da tradução intersemiótica como um processo interlinguagens, faz-se importante reconhecer a pluralidade dos signos, partindo de um conceito de linguagem não logocêntrico que permita o estudo apropriado do trânsito entre signos de natureza diferente. Afastando-nos do modelo lingüístico e suas especificidades, o primeiro passo é certamente encontrar o princípio que permite a estruturação de um sistema sígnico como linguagem e, o que é mais importante para nós, o estabelecimento do fenômeno da tradução, seja ele verbal ou não-verbal, como um processo que implica uma relação de equivalência intersistemas. Partindo disso, encontramos na noção de legi-signo o fundamento que confere regularidade e ordenação à linguagem e cuja atuação é essencial para o estabelecimento de isomorfismo (Campos, 1967) entre signos estéticos, intraduzíveis por natureza. Isso nos impõe pensar a tradução, não como uma mera transferência de significados, mas como um processo de “recriação” (Campos, 1967), no qual se traduz o signo como um todo.

Embora no nível semiósico possamos considerar o interpretante de um signo como o seu equivalente – o que garantiria dizer que toda semiose, de certa forma, pode ser vista como um processo de tradução – no nível sistêmico, e, portanto, no caso das traduções interlinguagens, a “invariância na equivalência” (Jakobson, 2003) só é obtida por meio da atuação dos legi-signos, responsáveis pelos papéis paramórfico, transductor e otimizador nesse trânsito.

Resta saber como a equivalência pode ser estabelecida. Sob o ponto de vista da iconicidade, podemos considerar três tipos de equivalência, de acordo com o conceito de hipoícones: (1) equivalência imagética, (2) equivalência diagramática, (3) equivalência simbólica.

Temos assim que a equivalência imagética se instaura na semelhança qualitativa entre o signo primário e a tradução. No caso da equivalência diagramática, existe analogia de estruturas que confere tanto à tradução quanto ao seu original um caráter isomórfico. A terceira equivalência é a metafórica. Trata-se de uma iconicidade de ordem simbólica, mais abstrata do que sensível. O reconhecimento desses três tipos de equivalência se faz importante, já que oferece condições para analisar o foco da tradução e os princípios que guiam tradutor em seu empreendimento de recriação.

Sendo o nosso objeto de estudo a tradução intersemiótica, é natural que compreendamos o seu fundamento e suas características principais. Verificamos a importância de reconhecer a atuação dos signos de lei, incluindo os degenerados, que permitem destacar três tipos de tradução: a icônica, na dominância dos legi-signos icônicos; a indicial, na dominância dos legi-signos indiciais; e o simbólico, na dominância dos legi-signos simbólicos (Plaza, 2001). Dessa forma, constata-se a genialidade de Plaza em reconhecer tipos diferentes de tradução além daquela mediada por códigos convencionais e arbitrários, como tradicionalmente é concebida dentro dos estudos tradutológicos. Outra questão importante salientada por Plaza diz respeito à influência do meio na tradução, já que este lhe empresta tanto suas “qualidades” e procedimentos, quanto sua historicidade (Plaza, 1985).

A respeito disso, a análise dos estudos de caso nos permite compreender na prática como se dá o processo de tradução nos diferentes meios e, sobretudo, como se estabelece a equivalência. Ao mesmo tempo em que os exemplos citados ajudam a entender que a equivalência na tradução interlinguagens só é possível mediante o papel dos legi-signos, presentes em qualquer ordenação, e que essa equivalência pode se estabelecer diferentemente (equivalência imagética, equivalência diagramática e equivalência metafórica), verificamos que a dominância de um tipo de equivalência não implica a ausência das demais. Dessa forma, assim como a tipologia da tradução de Julio Plaza, a proposta de análise das equivalências em função do tipo de iconicidade não deve ser encarada como uma camisa-de-força, mas sim como um “mapa orientador” (Plaza, 2001, p. 89) que visa a evidenciar as

diferentes orientações tradutórias e iluminar esse processo. Os estudos de caso ora apresentados mostram que é perfeitamente possível haver equivalências de tipos diversos, muito embora a tipologia da tradução defina a equivalência dominante. Nos casos de tradução icônica, como de Aso, Shiguefuzi e Campos, percebe-se uma tendência pela equivalência do tipo diagramática em detrimento das outras equivalências. Há grande investimento estético o que acaba implicando uma menor equivalência imagética. Já no caso das traduções indiciais, como em Plaza (montagem fotográfica e videotexto), percebe-se uma tendência à equivalência imagética (já que há um menor investimento estético). Nas traduções simbólicas, como se percebe a ação dos legi-signos simbólicos, há uma tendência para a equivalência do tipo metafórico.

Outra característica que fica evidente ao compararmos as traduções de um mesmo *haikai* em diferentes meios é que não será o meio quem determinará se uma tradução será icônica, indicial ou simbólica, nem tampouco se a equivalência será imagética, diagramática ou metafórica. Ou seja, a tipologia do meio nada tem a ver com a tipologia da tradução e o tipo de equivalência. A tradução em montagem fotográfica de Julio Plaza configura-se como um caso de tradução indicial, já que a tradução se deu basicamente como uma passagem de um meio para outro. Mas dentro do mesmo paradigma midiático, a tradução em fotografia proposta por nós constitui um caso de tradução simbólica, já que se faz através de uma leitura metafórica do original. Da mesma forma, no meio eletrônico, a tradução em videotexto de Julio Plaza é um exemplo típico de tradução indicial, apesar de a tradução em computação gráfica de Augusto de Campos configurar-se como tradução icônica.

O padrão que se depreende da relação entre os estudos de caso diz respeito, sobretudo, à forma como o meio “empresta” suas qualidades à tradução dentro do mesmo paradigma de produção de imagem. Assim, nos meios artesanais (Aso e Shiguefuzi), as traduções tomam “emprestadas” as qualidades que são inerentes ao meio. Assim, é a própria materialidade do meio que dá corpo à tradução. No caso dos meios mecânicos (Plaza em montagem fotográfica e Hirashima), as traduções tomam “emprestadas” as qualidades do meio que, na realidade, foram captadas de um objeto externo ao signo por ação e reação. Assim, não haveria tradução sem esse objeto externo. Essas qualidades acabam se tornando significados dinâmicos da tradução. Por fim, no caso dos meios eletrônicos (Plaza em videotexto e Campos),

as traduções tomam “emprestadas” as qualidades que são *interfaces* geradas pelos artistas por intermédio de leis numéricas e imateriais. Nesse caso, não haveria qualquer tradução sem a mediação dessas leis abstratas.

No que diz respeito à historicidade, é natural que o *haikai*, num primeiro momento, enfrente a estranheza do meio. Mas embora, por exemplo, a fotografia tenha gerado uma revolução, sobretudo, devido à sua reproduzibilidade, são inúmeros os livros que hoje trazem fotografias como forma de *haiga*, tanto no Japão quanto no mundo. Similarmente, apesar de atualmente haver uma certa resistência em se transpor o *haikai* para o meio eletrônico, certamente essa estranheza tenderá a dissipar-se cedo ou tarde.

Por fim, salientamos que o presente estudo buscou apresentar a relevância da tradução intersemiótica aos estudos tradutológicos, propondo uma visão não-logocêntrica da tradução. Há ainda um longo caminho a ser desbravado. Ou então, resta-nos permanecer eternamente dentro dos limites em que o modelo verbal durante séculos nos tem confinado.

Anexos

Pintura de **Morikawa Kyoriku** (sem data) e *haikai* de **Matsuo Bashō** (sem data)

Tinta sobre papel (107cm x 31,2cm)

Idemitsu Museum of Arts, Tóquio



Fonte: Addiss, 1996, p. 31

からえだに
からすのとまりけり
秋のくれ

Kara eda ni
karasu no tomarikeri
aki no kure

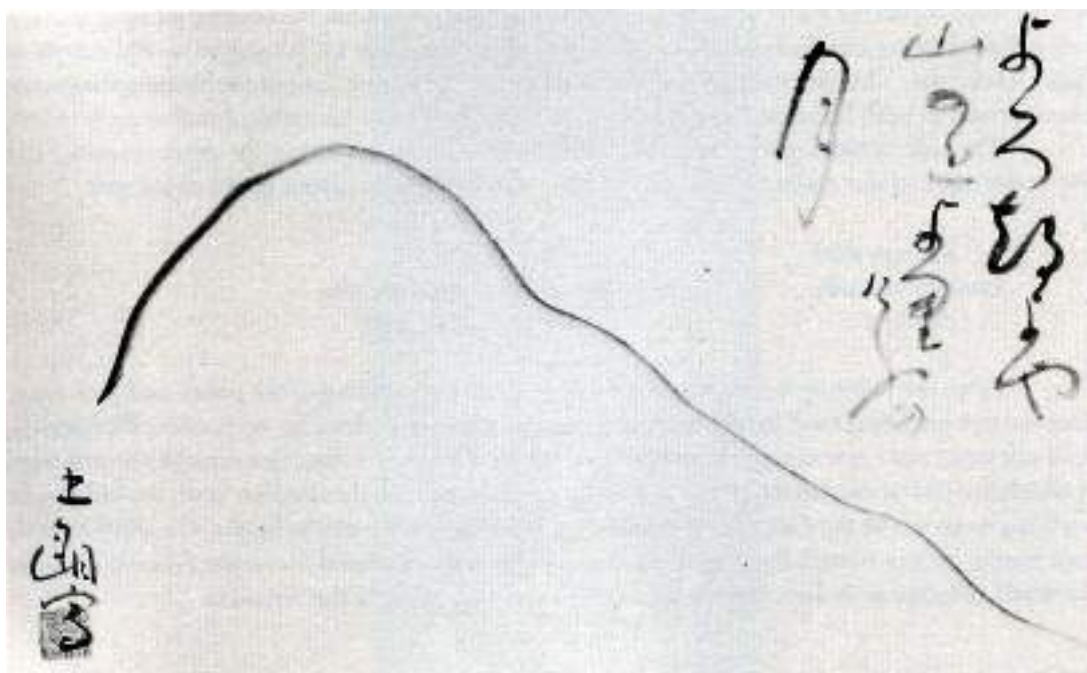
No ramo seco¹¹¹
pousa o corvo
entardecer de outono

¹¹¹ Para todos os *haikai* em língua japonesa a partir daqui, apresentaremos três colunas: a primeira será a transcrição em escrita japonesa, a segunda será a transcrição em caracteres romanos segundo o sistema *Hepburn*, e a terceira será a tradução para o português realizada por César Katsumi Hirashima.

Haikai e pintura de **Inoue Shirō** (sem data)

Tinta sobre papel (31cm x 50cm)

Coleção particular



Fonte: Addiss, 1996, p. 103

よろずよや
山の上より
今日の月

Yorozu yo ya
yama no ue yori
kyō no tsuki

Ao longo dos tempos
acima do monte
A lua de hoje

Haikai de **Estela Bonini** (1995) pintura de **Van Gogh** (1888)

Le Pont Langlois (março de 1888)

Óleo sobre tela

Otterlo, Rijksmuseum Kröller – Müller

Imagem extraída do livro *Haikai para Van Gogh*¹¹²



Fonte: Bonini, 1995

Doce muralha
Deixa escapar as águas
do rio de verão

¹¹² O livro apresenta, primeiramente, a imagem da pintura de Van Gogh e, na página seguinte, o *haikai* de Estela Bonini.

Haikai de **Estela Bonini** (1995) pintura de **Van Gogh** (1890)

La Route aux Cyprès (maio de 1890)

Óleo sobre tela

Otterlo, Rijksmuseum Kröller – Müller



Fonte: Bonini, 1995

Totem natural
o cipreste se rende
ao brilho do sol

Haikai de **Matsuo Bashō** (sem data) e ilustração de **Masayuki Miyata** (sem data)
Kiri-e (recorte e colagem)
 (14cm x 22,5cm)

Imagem extraída do livro *The Narrow road to Oku*¹¹³



Fonte: Bashō, 1996, p. 85

夏草や
 兵どもが
 夢の跡

Natsugusa ya
 Tsuwamono domo ga
 yume no ato

Capim do verão!
 guerreiros armados
 vestígios de um sonho

¹¹³ Trata-se da versão inglesa da obra *Oku no hosomichi*, de Matsuo Bashō. O livro apresenta, em uma página (página par), o *haikai* em linha única em escrita japonesa seguido de sua respectiva tradução para o inglês e, na página seguinte (página ímpar), a ilustração.

Haikai de **Matsuo Bashō** (sem data) e ilustração de **Masayuki Miyata** (sem data)
Kiri-e (recorte e colagem)
 (14cm x 22,5cm)



Fonte: Bashō, 1996, p. 173

寂しさや
 須磨にかちたる
 浜の秋

Sabishisa ya
 Suma ni kachitaru
 hama no aki

Solidão...
 Mais triste que em Suma
 Outono na praia

Haikai e fotografia de **Manuel Knopfholz** (sem data)

(6,5cm x 11cm)

Imagem extraída do livro *Estações*¹¹⁴



Fonte: Knopfholz, 1991, p. 8

Ausência total
Neste banco invernal
E as flores sós.

¹¹⁴ O livro apresenta primeiramente a fotografia P&B em uma página (página par) e, o *haikai* na página seguinte (página ímpar).

Haikai e fotografia de **Manuel Knopfholz** (sem data)
(6,8cm x 11cm)



Fonte: Knopfholz, 1991, p. 11

Casarão...
Atrás da porta
Misteriosa emoção.

Haikai de **Kijyō** (sem data) e fotografia de **Hakudo Inoue** (sem data)

(30cm x 22,5cm)

Imagem extraída do livro *Haiku*¹¹⁵



Fonte: Takahashi, 2003

ゆさゆさと

大枝揺るる

櫻かな

Yusa yusa to

ōeda yururu

sakura kana

Balança-balança

Tremula o grande ramo

Flor de cerejeira!

¹¹⁵ Trata-se de um livro bilíngüe (japonês e inglês) que reúne *haikai* de poetas diversos ilustrados por fotografias coloridas. Os *haikai* são apresentados primeiramente em página dupla: na página par encontra-se o *haikai* traduzido para o inglês, acompanhado de nota explicativa nas duas línguas; na página ímpar encontra-se o *haikai* em japonês escrito em linha única. Ao virarmos a página, encontraremos a fotografia, muitas vezes em página dupla, ou somente na página ímpar.

Haikai de **Bashō** (sem data) e fotografia de **Hakudo Inoue** (sem data)
(30cm x 22,5cm)



Fonte: Takahashi, 2003

行く春や
鳥鳴き魚の
目は涙

Yuku haru ya
tori naki uo no
me wa namida

A primavera se vai...
O pássaro chora
Nos olhos do peixe: lágrimas

Haikai de **Taidō** (sem data) e fotografia de **César Katsumi Hirashima** (2005)



Fonte: arquivo pessoal

青葉若葉
六百年の
往事語る

Aoba wakaba
roppyaku nen no
ōji kataru

Folhas verdes, folhas novas
Contam fatos passados
Há seis séculos

Haikai de **Bashō** (sem data) e fotografia de **César Katsumi Hirashima** (2005)



Fonte: arquivo pessoal

あらたふと

青葉若葉の

日の光

Aratōto

Aoba wakaba no

Hi no hikari

Maravilha -

Nas folhas verdes, nas folhas novas

O brilho do sol

Haikai e computação gráfica de **Aníbal Beça** (sem data)



Fonte: <http://portalamazonia.globo.com/anibal/> (em 7/10/06)

Videoarte *Tarkovsky Travelling* de Giuliano Tosin (2006)



Imagens da videoarte Tarkovsky Travelling

Fonte: cortesia do autor

Bibliografia

AITKEN, Robert. *A zen wave: Bashō's haiku and zen*. Washington: Shoemaker & Hoard, 2003.

ADDISS, Stephen (org.). *Haiga: Takebe Sōchō and the haiku-painting tradition*. Honolulu: University of Richmond, 1996.

ALMEIDA, João Ferreira de (trad.). *A Bíblia Sagrada*. 2ª ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual – vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992.

BASHŌ, Matsuo. *Sendas de oku*. 2ª ed. São Paulo: Roswitha Kempf, 1986.

_____. *The narrow road to Oku*. Trad. Donald Keene. Tóquio, Nova York, Londres: Kodansha International, 1996.

_____. *Trilha estreita ao confim*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

BEÇA, Aníbal. Regato tranqüilo. Poema disponível em: <http://portalamazonia.globo.com/anibal>. Acessado em: 7/10/06.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: VERLAG, Suhrkamp (org.). *Walter Benjamin: obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. A tarefa – renúncia do tradutor. In: HEIDERMAN, W. *Clássicos da teoria da tradução*, Florianópolis: UFSC, 2001.

BENVENISTE, Émile. Communication animale et langage humain. In: _____. *Problème de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.

BLYTH, R.H. *Haiku: Volume 1, Eastern Culture*. São Francisco: Heian International, 1981.

_____. *Haiku: Volume 2, Spring*. São Francisco: Heian International, 1981.

BONNEMASOU, Vera Regina Vilela. *A poética da aquarela*. Campinas: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 1995. (Dissertação, Mestrado em Artes Plásticas).

BONINI, Estela. *Haikai para Van Gogh*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1995.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CAMPOS, Geir. *O que é tradução*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Augusto de. A rã de bashô. Poema disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>. Acessado em: 31/03/06

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967.

_____. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977a.

_____. *A Arte no Horizonte do Provável*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977b.

_____. Das “estruturas dissipatórias” à constelação: a transcrição do lance de dados de Mallarmé. In: COSTA, Luiz Angélico da (org.). *Limites da traduzibilidade*. Salvador: EDUFBA, 1996.

CATFORD, J. C. *A linguistic theory of translation: an essay in applied linguistics*. 3. reimp. Londres: Oxford University Press, 1969.

CHALHUB, Samira. *Funções da linguagem*. 8ª ed. São Paulo: Ática, 1997.

COELHO, Jaime & HIDA, Yoshifumi. *Dicionário universal japonês-português*. Tóquio: Shogakukan, 2000.

COELHO NETTO, José Teixeira. *Por uma teoria da informação estética*. São Paulo: Edições Monitor, 1973.

_____. José Teixeira. *Semiótica, informação, comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1976.

COLAPIETRO, Vincent. Translating Signs Otherwise. In: PETRILLI, Susan (org.) *Translation translation*. Amsterdã, Nova York: Rodopi, 2003.

COSTA, Luiz Angélico (org.). *Limites da traduzibilidade*. Salvador: EDUFBA, 1996.

DANTAS, Luiz. O Haikai e o período de Edo (1615-1868). In: FRANCHETTI, Paulo (org.). *Haikai*. 3ª ed. Campinas: Unicamp, 1996.

DONADON LEAL, J. B. *Dō: caminho / hai-kais*. São Paulo: UFOP, 1992.

ECO, Umberto; SEBEEK, Thomas A. *O signo de três*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento de poesia. In: Campos, Haroldo de (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Unicamp, 1989.

_____. Introdução. In: _____ (org.). *Haikai*. 3ª ed. Campinas: Unicamp, 1996.

GARNIER, Pierre; NIKUNI, Seiichi. River-sandbank. In: *Concrete poetry*. Chapbook 9, Vol. 17, N. 1. Beloit Poetry Journal, outono de 1966. Disponível em: <http://www.bpj.org/index/V17N1.html>. Acessado em: 23/11/06.

GORLÉE, Dinda L. Meaningful Mouthfuls in Semiotranslation. In: PETRILLI, Susan (org.) *Translation translation*. Amsterdã, Nova York: Rodopi, 2003.

_____. *On translating signs: exploring text and semio-translation*. Amsterdã, Nova York: Rodopi, 2004.

_____. *Semiotics and the Problem of Translation: With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*. Amsterdã, Nova York: Rodopi, 1994.

HAMILL, Sam (org.). *The little book of haiku*. Nova York: Barnes & Noble, 2002.

HAUSMAN, Carl R. *Metaphor and art: interactionism and reference in the verbal and nonverbal arts*. Nova York: Cambridge University Press, 1989.

HOUAISS, Antônio (ed.). *Dicionário inglês-português*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003a.

_____. Lingüística e poética. In: *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003b.

KAWASHIMA, Yutaka (ed.). *Shōgakusei no tame no kanji wo oboeru jiten*. 3ª ed. Tóquio: Obunsha, 1976.

KNOPFHOLZ, Manuel. *Estações*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*. São Paulo: Edusp, 1993.

LEMINSKI, Paulo. *Matsuó Bashō*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LOPES, Edward. *Fundamentos da lingüística contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 1975.

MASUTANI, Fumio. *Buddha*. Tóquio: Sobunsha, 1983.

MARCONDES, Danilo. Revendo a distinção tradicional: sintaxe, semântica, pragmática. In: MAC DOWELL, João A.; YAMAMOTO, Marcelo Yukio (orgs.). *Linguagem & linguagens*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MOLES, Abraham. *Teoria da informação e percepção estética*. Rio de Janeiro: Editor Universidade de Brasília, 1978.

MORRIS, Charles. *Fundamentos da teoria dos signos*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1976.

MOUNIN, Georges. *Os problemas teóricos da tradução*. São Paulo: Cultrix, [ca. 1982].

NEWMARK, Peter. *A textbook of translation*. Londres: Prentice Hall, 1988.

NIDA, Eugene A. *Toward a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leiden: E. J. Brill, 1964.

NISHIMURA, Akira (org.). *Shinshū seiten*. Kyoto: Hozokan, 1992.

NÖTH, Winfried. *A semiótica no século XX*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 1999.

_____. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2003.

OGDEN, C. K.; RICHARDS I. A. *O significado de significado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

OKAMOTO, Kasui. *Haiga no shūsaku 365 nichi*. Tóquio: Shusaku-sha, 2003.

OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1974.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1975.

PETRILLI, Susan. The Intersemiotic Character of Translation. In: _____ (org.) *Translation translation*. Amsterdã, Nova York: Rodopi, 2003.

_____. Translation and Semiosis. Introduction. In: _____ (org.) *Translation translation*. Amsterdã, Nova York: Rodopi, 2003.

PIGNATARI, Décio. A metalinguagem da arte. In: _____. *Cultura pós-nacionalista*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

_____. *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PLAZA, Julio. A arte da tradução intersemiótica. In: Transcriar (catálogo). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 1985.

_____. Arte, ciência e tecnologia. In: *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. Arte e Videotexto (1983). In: VALENTE, Agnus (Org.). *HIBRIDA Revista Eletrônica*. São Paulo, Brasil, abr/2005.
[www.agnusvalente.com/hibrida/julioplaza_texto_01.htm]. Acessado em 31/03/2006.

_____. *Tradução intersemiótica*. 1ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Videografia em videotexto*. São Paulo: Hucitec, 1986.

_____; TAVARES, Monica. Arte e poesia em tempo de tecnologia. In: *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1990.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSA, Almir Antonio. *Videohaiku*. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, da PUC-SP, 2000. (Dissertação, Mestrado em Comunicação e Semiótica).

SALTHER, Stanley N. Translation Into and Out of Language? In: PETRILLI, Susan (org.) *Translation translation*. Amsterdã, Nova York: Rodopi, 2003.

SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira. 2000.

_____. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo, Iluminuras, 2001.

_____. *O que é semiótica*. 19ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

_____. *Produção de linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez, 1980.

_____; NÖTH, Winfried. *Comunicação e semiótica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

_____; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. 25. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

SAVARY, Olga (org.). *Haikai de Bashô*. São Paulo: Hucitec, 1989.

SEBEOK, Thomas A. Intersemiotic Transmutations: A Genre of Hybrid Jokes. In: PETRILLI, Susan (org.) *Translation translation*. Amsterdã, Nova York: Rodopi, 2003.

SHIGUEFUZI, Bianca. *Haikai: relação entre poesia e pintura*. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2005. (Dissertação, Mestrado em Artes).

SHORT, T. L. Peirce on Meaning and Translation. In: PETRILLI, Susan (org.) *Translation translation*. Amsterdã, Nova York: Rodopi, 2003.

SUZUKI, Daisetsu. *Zen to nihonbunka*. 60ª ed. Tóquio: Iwanami Shoten, 1995.

TAKAHASHI, Mutsuo (org.); INOUE, Hakudo; TAKAOKA, Kazuya; MIYASHITA, Emiko. *Haiku*. Tóquio: Pie Books, 2003.

TAKAMORI, Kentetsu. *Byakudōmoyu*. Takaoka: Shinrankai, 1974.

TAVARES, Monica. Os processos criativos com os meios eletrônicos. In: *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.

THEODOR, Erwin. *Tradução: ofício e arte*. São Paulo: Cultrix, 1976.

TOROP, Peeter. Intersemiosis and Intersemiotic Translation. In: PETRILLI, Susan (org.) *Translation translation*. Amsterdã, Nova York: Rodopi, 2003.

TYMOCZKO, M. “The metonymics of translation” In: *Translation in a postcolonial context*, St. Jerome, 1999.

ULLMANN, Stephen. *Semântica: uma introdução à ciência do significado*. 3ª ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1973.

WEISZFLOG, Walter. *Michaelis: moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

YATES, F. Eugene. Three Views of Translations. In: PETRILLI, Susan (org.) *Translation translation*. Amsterdã, Nova York: Rodopi, 2003.

Vídeo

Tarkovsky Travelling (2006)

Duração: 4 minutos e 47 segundos

Direção e criação: Giuliano Tosin

Realização: Jota Mansur Produções