



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO

A Transcrição dos *Poemóviles* de Augusto de Campos e Julio Plaza

FERNANDO LAMOUNIER GONTIJO ZOGHBI

Brasília - Distrito Federal

2018

FERNANDO LAMOUNIER GONTIJO ZOGHBI

A Transcrição dos *Poemóviles* de Augusto de Campos e Julio Plaza

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras-Tradução-Inglês sob a orientação da Prof. Soraya Ferreira Alves.

Brasília - Distrito Federal

2018

FERNANDO LAMOUNIER GONTIJO ZOGHBI

A Transcrição dos *Poemóviles* de Augusto de Campos e Julio Plaza

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras-Tradução-Inglês sob a orientação da Prof. Soraya Ferreira Alves.

Universidade de Brasília
Orientadora

Universidade de Brasília
Avaliadora

Universidade de Brasília
Avaliadora

Brasília - Distrito Federal

2018

Resumo

A tradução de poesia promove diversas reflexões sobre a linguagem e as maneiras de significação na literatura e nas artes. Na análise linguística com ênfase na equivalência semântica, a poesia é frequentemente considerada como intraduzível. Haroldo de Campos propõe a transcrição como processo fundamental de reprodução e tradução de poesia baseado na crítica à estética da obra poética. Com a análise crítica dos elementos que compõem a estética de uma obra poética, a função dos diferentes substratos de significação da linguagem expõe as estruturas e os parâmetros de composição dos poemas. Nos poemas do movimento literário concretista, os substratos icônico e indexical da linguagem mostram predominância na estrutura da forma estética, e também nos poemas a serem analisados, os *Poemóbiles* (1974) de Augusto de Campos e Julio Plaza. A partir da exposição da estética concretista e do processo de transcrição, o presente trabalho pretende analisar e traduzir os *Poemóbiles* para o Inglês, fazendo o percurso crítico das relações de significação poética da linguagem. A recriação paralela dos elementos que constituem os *Poemóbiles* nos permitiu concluir que a transcrição promove a tradução de obras com concentração de significado poético a partir das relações de iconicidade e indexicalidade dos signos.

Palavras-chave: Poesia Concreta; Literatura; Semiótica.

Abstract

The translation of poetry fosters various debates on language and meaning regarding literature and arts. In linguistic analysis focused in semantic equivalents, poetry is often considered untranslatable. Haroldo de Campos suggests the transcreation process as a fundamental procedure of reproduction and translation of poetry based on the critical analysis of the poetic work. With the critical analysis of the elements that form the aesthetics of poetry, the relations between strata of meaning in language present the structures and parameters of composition in poetry. In the concrete poetry literary movement, the iconic and indexical strata of language is dominant in the aesthetic form, and also in poems such as *Poemóviles* (1974), by Augusto de Campos and Julio Plaza. Based on the concrete poetry aesthetics and the transcreation process, the present study intends to analyse and translate the *Poemóviles* to English, tracing the critical path of meaningful relations in poetic language. The parallel reproduction of the elements which compose the *Poemóviles* has allowed us to conclude that transcreation supports the translation of works with concentrated poetic meaning based on the iconic and indexical relations among signs.

Keywords: Concrete Poetry; Literature; Semiotics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Trecho de <i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i>	11
Figura 2 - Trecho de <i>Finnegans Wake</i>	12
Figura 3 - Poema l(a)	13
Figura 4 - Poema <i>Terra</i>	16
Figura 5 - Obra <i>Objetos</i>	21
Figura 6 - Poemas-Objeto <i>Abre e Open</i>	22
Figura 7 - Poema-objeto <i>Change</i>	25
Figura 8 - Poema-objeto <i>Rever</i>	26
Figura 9 - Poema-objeto <i>Impossível</i> aberto	31
Figura 10 - Poema-objeto <i>Impossível</i> entreaberto	32
Figura 11 - Transcrição de <i>Impossível</i> aberta	33
Figura 12 - Transcrição de <i>Impossível</i> entreaberta	34
Figura 13 - Poema-objeto <i>Luzcor</i>	36
Figura 14 - Perspectivas do poema-objeto <i>Luzcor</i>	38
Figura 15 - Transcrição de <i>Luzcor</i>	40
Figura 16 - Poema-objeto <i>Luxo</i>	43
Figura 17 - Transcrição de <i>Luxo</i>	45
Figura 18 - Poema-objeto <i>Entre</i>	46
Figura 19 - Transcrição de <i>Entre</i>	49
Figura 20 - Poema-objeto <i>Vivavaia</i> aberto	51
Figura 21 - Poema-objeto <i>Vivavaia</i> entreaberto	52
Figura 22 - Transcrição de <i>Vivavaia</i>	55

SUMÁRIO

1. Introdução	08
2. O Concretismo e a Transcrição	10
2.1 O Concretismo	10
2.2 A Transcrição	17
3. Os <i>Poemóviles</i>	21
3.1 <i>Objetos</i> , poemas-objeto e <i>Poemóviles</i>	21
3.2 O tempo e o espaço no espaçotempo do poema-objeto	24
4.1 Crítica e Transcrição - <i>Poemóviles</i> selecionados	29
4.1.1 Crítica e Transcrição: <i>Impossível</i>	29
4.1.2 Crítica e Transcrição: <i>Luzcor</i>	35
4.2 <i>Poemóviles</i> - Signo Icônico, Iconicidade e Indexicalidade	41
4.2.1 Crítica e Transcrição: <i>Luxo</i>	41
4.2.2 Crítica e Transcrição: <i>Entre</i>	45
4.2.3 Crítica e Transcrição: <i>Vivavaia</i>	50
5. Considerações Finais.....	56

1. Introdução

O estudo e a prática da tradução como parte integrante da produção linguística e artística é essencial para a compreensão do percurso da transmissão de informação nas mensagens. Na comunicação interlingual, os meios que a tradução opera na mensagem promovem novas perspectivas sobre o uso da linguagem e dos meios artísticos. A respeito do uso da linguagem, a mensagem com a função poética predominante (Jakobson 1982, p. 128) apresenta vários questionamentos sobre a prática de tradução de poesia.

A função poética predominante na poesia provém das possibilidades de correspondência entre o eixo paradigmático e o sintagmático que é definido, segundo Roman Jakobson, por: "A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação." (1982, p. 130) Na poesia, as escolhas feitas no processo de composição são baseadas nas semelhanças linguísticas, como Jakobson aponta em "Em poesia, qualquer similaridade notável no som é avaliada em função de similaridade e/ou dessemelhança no significado." (1982, p. 153) Além das relações no nível fonológico e semântico, Jakobson nota que "qualquer elemento verbal se converte numa figura do discurso poético." (1982, p. 161) Também podemos observar a importância do substrato icônico da linguagem nas relações que constituem a mensagem poética, como Santaella indica em "é na poesia... que o potencial icônico da língua é levado aos seus limites." (2004, p. 131)

A poesia concreta, movimento literário brasileiro vanguardista nos anos 50, apresenta a iconicidade da linguagem como elemento fundamental de composição poética e, a partir dos métodos empregados, podemos analisar criticamente quais aspectos compõem as relações estéticas do concretismo. A delimitação crítica da estética do poema é essencial no processo de transcrição proposto por Haroldo de Campos (1992, p. 36). Diversos exemplos de poesia e os poemas concretos costumam ser considerados intraduzíveis por terem relações estético-linguísticas que não são reproduzíveis em outras línguas. A respeito do concretismo, onde as relações poéticas se manifestam pela significação verbal, visual e sonora, podemos identificar nas ideias de Campos um percurso para a tradução do poema concreto. Campos propõe a transcrição como processo de recriação paralela ao poema original com base no que o poema apresenta de iconicidade na estética (2013, p. 85). A partir da síntese crítica e objetiva dos aspectos da iconicidade do poema, Campos sugere que a informação estética na poesia pode ser utilizada como elemento de composição para produzir uma relação isomórfica entre o poema originário e o traduzido (1992, p. 34).

O objetivo do presente trabalho é expor o processo crítico que foi aplicado à transcrição dos poemas concretos *Poemóviles* (1974), de Augusto de Campos e Julio Plaza, e demonstrar como a poesia concreta opera no substrato icônico e idexical da linguagem. No decorrer do trabalho, vamos analisar a estética da poesia concreta e delimitar a prática da transcrição de Haroldo de Campos. Com auxílio da semiótica perceiana proposta por Lucia Santaella, vamos analisar os signos icônicos e a iconicidade da linguagem para transcriar os poemas com base na sua forma.

2. Concretismo e Transcrição

2.1 O Concretismo

O movimento concretista surgiu nos anos 50 com o grupo Noigandres, em São Paulo, e era composto pelos poetas Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. O concretismo quebrou parâmetros vigentes na literatura brasileira e internacional com a sua proposta vanguardista sobre o uso da linguagem como meio de comunicação poética. Dentre as propostas inovadoras, o concretismo nega a organização convencional do verso, incluindo o livre (Campos, A. 2014, p. 72; Pignatari 2014, p. 67), apresenta a estruturação do poema utilizando o espaço gráfico como elemento de composição (Campos, A. 2014, p. 32), destaca as relações dos elementos do poema pela similaridade visual e sonora (Campos, H. 2014, p. 75; Campos, A. 2014, p. 72), promove o uso da linguagem dinâmica, sintética, funcional e isomórfica (Pignatari 2014, p. 68, 95; Campos, A. 2014, p. 71-72) e cria formas pela "produção de estruturas-conteúdos artísticas cujo material é a palavra." (Campos, H. 2014, p. 122).

Os precursores das ideias e integrantes do paideuma do concretismo são os poetas Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce e e.e. cummings. Paideuma é definido: "a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos." (Pound apud Campos, A. 2006, p. 11-12). Portanto, os poetas apresentados a seguir são pertinentes para a formação da estética concretista e posteriormente para a análise e tradução da poesia concreta.

Com *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), Mallarmé propôs a reformulação da composição poética no que diz respeito ao uso do espaço e as relações entre os elementos verbais e gráficos da poesia. *Un coup de dés* está organizado de modo não-linear na página e explora o espaço gráfico como elemento de composição poética. A estrutura proposta por Mallarmé contrapõe com a estrutura do verso, que tem o encadeamento linear das palavras baseado na duração, entonação e sonoridade da língua. A composição dos elementos no espaço gráfico de Mallarmé se efetua pelo conjunto do branco das páginas, o preenchimento e a posição que as palavras ocupam (Campos, A. 2014, p. 32). Mallarmé caracterizou o seu método de composição como "subdivisões prismáticas da ideia" e, com isso, introduziu um modelo de expressão visual à linguagem poética.

'montagens' léxicas" (Campos, A. 2014, p. 41), ou pela "atomização da linguagem (palavra-metáfora)" (Campos, H. 2014, p. 74), que Haroldo de Campos denomina de método de palimpsesto. As palavras resultantes do processo de Joyce em conjunto com as associações visuais e sonoras criam um outro tipo de expressão verbal em *Finnegans Wake*. Para caracterizar esse nível de expressão, Joyce utiliza o termo "verbicovisual", que evidencia as dimensões gráfico-espacial, acústico-oral e conteudística da palavra (Campos, H. 2014, p. 74). Augusto de Campos indica a afinidade entre a proposta de Joyce e a poesia concreta:

Os poemas concretos caracterizar-se-iam por uma estrutura ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora de ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, 'verbicovisual' - é o termo de Joyce - de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema. (2014, p. 56).

Figura 2 - Trecho de *Finnegans Wake* (1939)

And around the lawn the rann it rann and this is the rann that Hosty made. Spoken. Boyles and Cahills, Skerretts and Pritchards, viersified and piersified may the treeth we tale of live in stoney. Here line the refrains of. Some vote him Vike, some mote him Mike, some dub him Llyn and Phin while others hail him Lug Bug Dan Lop, Lex, Lax, Gunne or Guinn. Some apt him Arth, some bapt him Barth, Coll, Noll, Soll, Will, Weel, Wall but I parse him Persse O'Reilly else he's called no name at all. To-gether. Arrah, leave it to Hosty, frosty Hosty, leave it to Hosty for he's the mann to rhyme the rann, the rann, the rann, the king of all ranns. Have you here? (Some ha) Have we where? (Some hant) Have you hered? (Others do) Have we whered? (Others dont) It's cumming, it's brumming! The clip, the clop! (All cla) Glass crash. The (klikkakkakkaklaskaklopatzklatschabattacreppycrotty-graddaghsemmihsammihnouithappluddyappluddykonpkot!).

Ardite, ardit!

Music cue

"The Ballad of Persse O'Reilly

"THE BALLAD OF PERSSE O'REILLY."

Have you heard of one Hump-ty Dump-ty how he
fell with a roll and a rum-ble and curled up like Lord O-la-fa
Crum-ple by the butt of the Mag-a-zine Wall of the
Mag-a-zine Wall Hump-hel-met and all Da Gipo

Fonte: p. 39 <https://www.globalgreybooks.com/finnegans-wake-ebook/>

Acessado em: 30 de maio de 2018

Podemos observar outro tipo de manipulação da expressão verbal, gráfica e sonora na poesia de e.e. cummings. A palavra é fragmentada nos poemas de cummings com intuito de por "em evidência seus elementos formais, visuais e fonéticos para melhor acionar sua dinâmica" (Campos, A. 2014, p. 40). O uso das "...peculiaridades fisiognômicas de certos caracteres verbais..." e dos recursos tipográficos das letras e da pontuação somados com a disposição gráfico-visual gera a estética cummingsiana, que obriga "as palavras a gesticulações expressionistas no percurso..." (Pignatari 2014, p. 97).

Figura 3 - Poema l(a de e.e. cummings (1958)

l(a

le

af

fa

ll

s)

one

l

iness

Fonte: Melo, R. F. 2006 pg. 97. Ver bibliografia.

Ezra Pound formulou o método que serve como base de análise e produção poética relacionadas ao concretismo e aos poetas do paideuma concretista. Demonstrado principalmente nos *The Cantos*, o método ideogrâmico de Pound "permite agrupar coerentemente, como um mosaico, fragmentos de realidades díspares" (Campos, A. 2014, p. 56). O ideograma acessa o objeto diretamente pela definição precisa e relaciona as diferentes dimensões do verbal, visual e sonoro para fornecer uma ideia elementar sem propor

sucessivos conceitos e abstrações (Campos, H. 2014, p. 53, 1960, p. 8; Pignatari 2014, p. 95; Pound 2006, p. 25-27). A partir da condensação da linguagem, que tem a sua concentração máxima na poesia, Pound postula o método ideogrâmico como o processo de composição poética que contempla os diferentes modos de significação que as palavras carregam (Pound 2006, p. 40-41). No processo de composição ideogrâmico, os elementos poéticos exibem suas relações fundamentais a partir das associações verbais, visuais e sonoras (Pound 2006, p. 40-41; Campos, A. 2014, p. 39). A relação ideogrâmica entre os elementos poéticos é apresentada por Ernest Fenollosa: "neste processo de composição, duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma relação fundamental entre ambas" (apud Campos, H. 1960, p. 8-9). Segundo Pound, os modos de significação poética são:

a melopeia, aquela em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo) que orienta seu significado; a fanopeia, um lance de imagens sobre a imaginação visual; e a logopeia, a dança do intelecto entre as palavras, que trabalha no domínio específico das manifestações verbais e não se pode conter em música ou em plástica. (apud Campos, A. 2006, p. 11).

Portanto, o processo de composição ideogrâmico é fundado nas relações e na estrutura sintética e dinâmica dos modos de significação poética.

O processo ideogrâmico de Pound pode ser identificado na composição dos outros autores do paideuma concretista, que, embora não tenham seguido diretamente os parâmetros expostos por Pound, as suas obras apresentam características do método ideogrâmico. Em *Un Coup de Dés*, por exemplo, o método ideogrâmico está presente no uso do espaço em branco da página como elemento constitutivo da significação poética e a disposição das palavras no espaço gráfico. Já em *Finnegans Wake*, o ideograma está no nível lexical, na atomização da linguagem, nas unidades lexicais das palavras-metáfora que Joyce cria pelo método de palimpsesto (Campos, H. 2014, p. 74). Na poesia de Cummings, podemos observar que o ideograma está no nível da letra, pontuação e dos recursos tipográficos (Campos, H. 2014, p. 51; Pignatari 2014, p. 97). Os elementos poéticos de Cummings estão dispostos no espaço gráfico de modo que o branco da página também faz parte do ideograma e das relações de significação entre as unidades (Campos, A. 2014, p. 40).

Com base nos poetas do paideuma concretista, podemos identificar então as características da poesia concreta. Uma característica marcante da poesia concreta é o uso do

espaço gráfico, que retoma a proposta de Mallarmé. O processo ideogrâmico adotado pelos concretistas promove o espaço gráfico como parte da estrutura dinâmica e funcional do poema concreto (Campos, A. 2014, p. 55, 72). A significação dos elementos do poema concreto, seja ela lexical, visual ou sonora, ocorre pelas relações que a estrutura proporciona no espaço. Dessa forma, o processo de composição espacial do poema concreto não segue a organização convencional do verso (Campos, A. 2014, p. 72; Pignatari 2014, p. 67). A partir das relações entre os elementos verbicovisuais e da composição ideogrâmica do significado, o poema realiza a síntese crítica e isomórfica do seu conteúdo e de sua forma (Campos, A. 2014, p. 72; Pignatari 2014, p. 67). Indo além do que Pound propôs com o ideograma, a poesia concreta faz do poema um ideograma com "o espaço como elemento substantivo da estrutura poética: desse modo, cria-se uma nova realidade rítmica, espaçotemporal." (Pignatari 2014, p. 95). Portanto, a espaçotemporalidade da poesia concreta e os elementos verbicovisuais fazem da estrutura do poema um ideograma isomórfico (Campos, A. 2014, p. 72; Campos, H. 2014, p. 75).

Outra característica do concretismo é o uso da palavra como objeto. Para eficácia do uso poético da linguagem, o poeta concretista utiliza a palavra como um objeto para comunicar formas (Campos, H. 2014, p. 106). Admitindo a palavra como comunicação de formas, o poema concreto cria uma realidade própria, estruturalmente isomórfica, sobre o uso da língua para acessar o mundo dos objetos (Campos, H. 2014, p. 106, 108). Portanto, devido a estrutura isomórfica do poema, a palavra adquire a posição de material de composição para criar formas e "não como veículo de interpretações do mundo objetivo, sua estrutura é seu verdadeiro conteúdo." (Campos, H. 2014, p. 109). Esse aspecto do uso da palavra como material de composição de formas não estabelece que as palavras estão desprovidas de sua carga de conteúdo, mas que o conteúdo das palavras se relaciona com os outros elementos estruturais do poema (Campos, H. 2014, p. 109, 110).

Para demonstrar o uso do espaço gráfico e da palavra como objeto na poesia concreta, vamos considerar a análise de Haroldo de Campos do poema *Terra*, de Décio Pignatari. Na estruturação do poema *Terra*, Pignatari utiliza o processo de retroalimentação (ou *feedback*), que consiste de repetições de frações do elemento inicial (Campos, H. 2014, p. 112). A retroalimentação é um processo recorrente na produção dos poemas concretos por demonstrar as relações dos materiais sugeridos pelo número temático (Campos, H. 2014, p. 111).

Figura 4 - Poema *Terra* de Décio Pignatari (1956)

**ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
araterra ter
raraterra te
rraraterra t
erraraterra
terraraterra**

Fonte: <https://ditirambospoesia.wordpress.com/2012/08/20/decio-pignatari-terra-2/>

Acessado em: 30 de maio de 2018

O número temático é proposto pela unidade a ser retroalimentada e, no caso de *Terra*, a unidade é a palavra *terra*. Com o número temático, as associações decorrentes da retroalimentação são delimitadas pelo número temático e, portanto, "elimina os elementos que entrem em contradição com sua estrutura rigorosa." (Campos, H. 2014, p. 115). Logo, temos as unidades pertinentes ao poema *Terra*: *terra, erra, ara, rara*; e as subsequentes associações, *ara terra, rara terra, erra ara terra, terra ara terra*. A distribuição das frações do número temático no espaço gráfico remete ao próprio objeto do poema: os sulcos da terra arada. Portanto, a espaçotemporalidade do poema produz uma relação isomórfica entre a estrutura verbal e visual (Campos, H. 2014, p. 117).

2.2 A Transcrição

Fundamentados nos elementos que constituem a estética do concretismo, passemos à exposição do processo crítico de recriação para a tradução dos *Poemóviles* de Augusto de Campos e Julio Plaza (1974). Como visto anteriormente, as principais características de uma obra concretista são: o uso do espaço gráfico como elemento constitutivo da significação poética; o emprego da palavra como objeto, tendo em vista a dimensão verbal, visual, espacial e sonora da palavra; a forma isomórfica do poema concreto como consequência da composição pelo método ideogrâmico, que coloca em evidência as funções e relações dos elementos constitutivos. Para traduzir as diferentes dimensões da palavra da poesia concreta, o método a ser utilizado na tradução é o da transcrição.

A ideia de tradução pela transcrição de Haroldo de Campos se baseia na intraduzibilidade da poesia formulada por Albercht Fabri e Max Bense. Em Fabri, a poesia como sentença absoluta é intraduzível devido à deficiência da sentença, que Campos explica: "a tradução operaria sobre o que não é linguagem em um texto, ou seja, sobre o resíduo não linguístico do processo de significações..." (2013, p. 84); e "A tradução apontaria, para Fabri, o caráter menos perfeito ou menos absoluto (menos estético, poder-se-ia dizer) da sentença..." (1992, p. 32). Em Bense, a intraduzibilidade da poesia é devido à fragilidade da informação estética, que Campos descreve: "A informação estética é, assim, inseparável de sua realização... de sua 'realização singular'." (1992, p. 33).

Embora Jakobson também postule a intraduzibilidade da poesia (1982, p. 72), Campos nota que Jakobson propõe a traduzibilidade da função referencial ou cognitiva da linguagem (2013, p. 88), que "exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução." (Jakobson 1982, p. 70). Segundo Jakobson, a possibilidade de tradução da função poética da linguagem só é possível pela transposição criativa (1982, p. 72). Sobre a proposta de Jakobson, Plaza infere que a possibilidade de tradução da função poética decorre da operação de substituição de um signo como ocorre na tradução da linguagem referencial: "condição, aliás, inalienável de toda interpretação: o sentido de um signo só pode se dar em outro signo." (2010, p. 27). Além disso, a substituição de um signo por outro na linguagem referencial "é uma operação metalinguística embutida na própria produção de linguagem..." (Plaza 2010, p. 27). Plaza indica que "na mensagem com função poética esta operação se exponencia." porque, na linguagem poética, os signos se organizam pela similaridade (2010, p. 27). Portanto, sobre a linguagem poética, Plaza aponta a possibilidade de tradução como "transcodificação criativa." (2010, p. 26)

A proposta de Haroldo de Campos para lidar com a intraduzibilidade da poesia decorre da característica inerente à linguagem de operar como metalinguagem. Se considerarmos a estética da poesia como um tipo de metalinguagem (Campos, H. 1992, p. 46), a tradução da função poética se baseia na crítica e recriação estética dos elementos que compõem a forma da obra. Dessa maneira, o poema original e o traduzido estão conectados com base na sua relação de isomorfia da informação estética, mas esses seriam necessariamente diferentes enquanto linguagem (Campos, H. 1992, p. 34). A fragilidade da informação estética que Bense postula é reconhecida na proposta de Campos com a introdução da relação isomórfica entre informações estéticas diferentes e autônomas que, "como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema." (Campos, H. 1992, p. 34).

Na recriação poética, ou transcrição, a relação isomórfica entre a tradução e o original não é de igualdade, mas de "produção simultânea da diferença." (Campos, H. 2013, p. 85). Portanto, Campos indica que quanto mais o texto apresenta concentração da função poética e dificuldades na tradução da linguagem, mais possibilidades de recriação ele permite (1992, p. 35; 2013, p. 85). A tradução pela transcrição requer a identificação dos elementos que compõem a forma da obra, ou seja, identificação dos padrões estéticos pela leitura crítica. Então, a crítica seria paralela ao processo de tradução (Campos, H. 1992, p. 46). Baseado no conceito de que tradução é uma forma de Walter Benjamin, Campos descreve o processo crítico da transcrição:

Traduzir a forma, ou seja, o 'modo de intencionalidade' (*Art des Meinens*) de uma obra - uma forma significativa, portanto, intracódigo semiótico - quer dizer, em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor, para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário. (1981, p. 181).

Uma proposta de tradução da poesia concreta precisa contemplar os aspectos visuais, espaciais e tipográficos que estruturam os meios de significação da obra. Os traços pansemióticos da linguagem (Jakobson 1982, p. 119) adquirem nível máximo no poema concreto com a soma da função poética e a concentração de informação visual do ideograma, que, nos *Poemóbiles*, inclui um signo icônico tridimensional como nas artes plásticas. A

poesia concreta é um exemplo de linguagem poética com ênfase na forma e, portanto, a transcrição é o processo tradutório mais adequado para a tradução dos *Poemóviles*, como Ronilson Ferreira de Melo comenta sobre a transcrição: "instrumento primordial para a tarefa de traduzir... os poemas que têm em suas estruturas aspectos formais que valorizam o perfil sensível da mensagem contido na forma." (2006, p. 12).

Vale ressaltar a indicação de Campos de que, no processo de transcrição, o "*medium*" passa "a ser a própria 'iconicidade' do estético" (2013, p. 85). Campos considera o signo icônico na definição peirceana de que é "aquele que é de certa maneira similar àquilo que ele denota." (2013, p. 85), e que a iconicidade se encontra na poesia no significante da linguagem, ou nas "propriedades do significante, abrangendo este, no meu entender, tanto as formas fono-prosódicas e grafemáticas da expressão, como as formas gramaticais e retóricas do conteúdo." (2013, p. 85). Para analisar as formas significantes, ou os signos icônicos que se manifestam nas esculturas das páginas dos *Poemóviles*, a abordagem semiótica peirceana a ser utilizada no presente trabalho é a de Lucia Santaella. Santaella aponta que, segundo Peirce, a relação de semelhança do signo icônico com o seu objeto é pelas qualidades que "excitam sensações análogas na mente para o qual é uma semelhança.", e que o signo "participa 'do caráter do objeto'. (CP 4.531, 1905)" (Santaella 2017, p. 52)

A tradução intersemiótica, como postulada por Jakobson, "consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais." (1982, p. 65). Como a estrutura ideogrâmica do poema concreto apresenta relações dinâmicas entre signos verbais e não-verbais, a interpretação e análise intersemiótica é inevitável. Haroldo de Campos nota esse aspecto sobre a tradução poética:

O tradutor traduz não o poema (seu "conteúdo" aparente), mas o *modus operandi* da 'função poética' no poema, liberando na tradução o que nesse poema há de mais íntimo, sua intenção "intra-e-intersemiótica": aquilo que no poema é "linguagem", não meramente "língua"... (2013, p. 102).

Assim sendo, para traduzir com efetividade os elementos do poema concreto, vamos considerá-los elementos intersemióticos, ou verbicovisuais. A tradução intersemiótica será concomitante no processo tradutório interlingual do poema concreto, visto que, a respeito da poesia concreta, a palavra é "como centro imantado de uma série de relações inter e intrasemióticas." (Plaza 2010, p. 12). Se o poema concreto supõe mais informação intersemiótica, a tradução do poema concreto resulta na intensificação da forma porque: "O

que já é válido para a tradução poética como forma, acentua-se na tradução intersemiótica." (Plaza 2010, p. 30). Portanto, a tradução proposta no presente estudo será interlingual, do português para o inglês, com base na análise intersemiótica, considerando a forma e buscando a isomorfia.

3. Os *Poemóviles*

3.1 *Objetos, poemas-objeto e Poemóviles*

Os *Poemóviles* (1974) de Augusto de Campos e Julio Plaza é um livro-objeto composto de treze objetos (incluindo o poema-título) com poesia impressa em papéis sobrepostos e recortados. Ao abrir as páginas, os elementos recortados se projetam em direção ao leitor. A técnica de sobreposição de papéis para criar a tridimensionalidade em livros é conhecida como livro *pop-up*, e mais genericamente, em inglês, como *movable book*, ou livro móvel, porque os recortes podem ser incluídos em papéis que não são projetados pelas páginas e podem ser manuseados pelo leitor. A junção de poesia com a escultura *pop-up* foi chamada de poema-objeto (Campos, A. 2013, p. 82).

O poema-objeto surgiu da ideia do livro-objeto. A obra *Objetos* (1969) de Julio Plaza é um livro com páginas sobrepostas e recortadas que, ao se abrirem, projetam formas geométricas por meio de recortes nas cores azul, vermelho e amarelo. Segundo Augusto de Campos, a obra "ficava 'entre' o livro e a escultura" (2013, p. 82). Com a proposta de fazer um texto introdutório para *Objetos*, Campos produziu um poema em um dos "objetos" e, com isso, gerou a ideia que viria a ser o poema-objeto e, posteriormente, os *Poemóviles*.

Figura 5 - *Objetos* de Julio Plaza (1969)



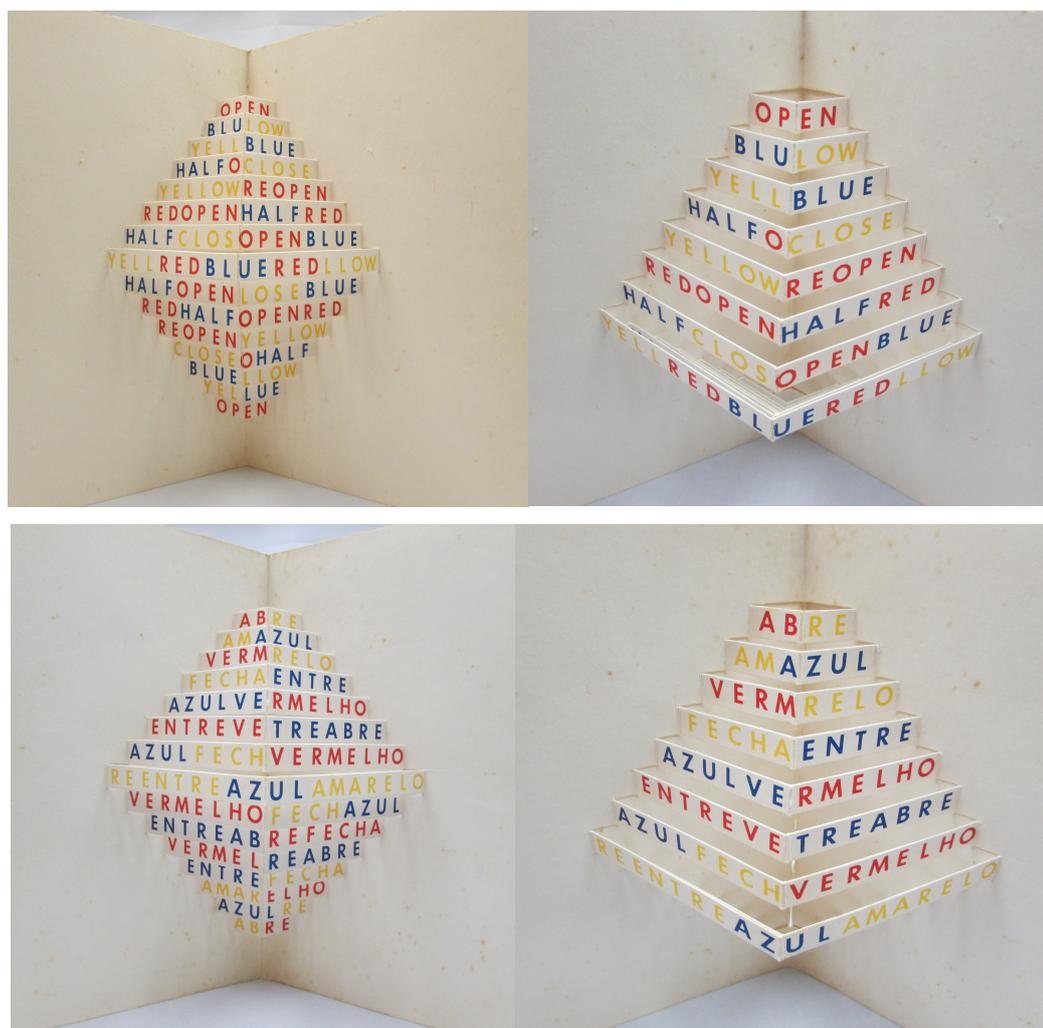
Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/julio-plaza-julio-plaza-objetos>

Acessado em: 17 de abril de 2018

O poema *Abre* e a sua tradução *Open*, para o inglês, foram os primeiros poemas-objeto e descreviam poeticamente a obra *Objetos* de Plaza. Nos poemas, Campos preenche as tiras de papel projetadas em formato de losango com palavras que demonstram o manuseio do

livro: *abre, fecha, entre*; e palavras que remetem às cores encontradas nas obras: *azul, amarelo, vermelho*. Dependendo do ângulo que o leitor segura o poema-objeto, é possível ver diferentes formas geométricas, como um quadrado, triângulo e pirâmide. Com isso, o poema-objeto produz sentido em diferentes planos da significação poética e visual.

Figura 6 - Poemas-Objeto *Abre e Open*



Fonte: Fotos do autor, poemas concedidos pela orientadora

A junção do livro-objeto da arte plástica de Julio Plaza com a poesia concreta de Augusto de Campos resultou nos *Poemóviles*. Com características de mídia escrita e escultura, os *Poemóviles* estão "entre as fronteiras da literatura e das artes visuais" (Gasparetti 2012, p. 65). Portanto, os *Poemóviles* podem ser considerados como intermídia. A intermídia é um conceito de Dick Higgins para obras que apresentam características interdisciplinares de diferentes áreas da produção artística (1966). Exemplos de intermídia na arte contemporânea

são os *happenings* e as instalações, que apresentam elementos de mídias diversas, como as visuais, sonoras, performáticas, entre outras.

O presente trabalho pretende analisar e traduzir cinco poemas-objeto dos *Poemóviles*, sendo eles: *Entre*, *Impossível*, *Luzcor*, *Luxo* e *Vivavaia*. Os cinco poemas podem ser agrupados em dois tipos de apresentação de diagramação e recorte do papel a respeito dos signos icônicos. Primeiro, os poemas-objeto que apresentam nos recortes um signo icônico, como nos poemas: *Entre*, que apresenta uma fenda que abre e fecha ao manusear a página, remetendo a um olho piscando e enfatizando os signos linguísticos *ver* e *entrever*; *Luxo*, onde as dobras das páginas fazem dois bolsos de papel para enfatizar a ideia do signo verbal *lixo*; e *Vivavaia*, que tem uma abertura similar a de *Entre*, mas que remete a uma boca. Já nos poemas *Impossível* e *Luzcor*, há uma estrutura múltipla de recortes que formam vários planos e, ao abrir a página, revelam sequencialmente os elementos escritos. Nesses casos, os recortes não são um signo icônico e enfatizam o efeito espaçotemporal da abertura e a apresentação sequencial dos signos linguísticos, que produzem significação poética por meio de similaridade e contraste nas relações de contiguidade (Jakobson 1982, p. 72).

Para analisar os *Poemóviles*, é preciso considerar os elementos de significação dos signos verbais em conjunção com os signos não-verbais da escultura e diagramação das páginas. Como a mídia da arte poética e das artes visuais têm diferentes maneiras de comunicar e produzir significação, é necessário reconhecer os signos e processos semióticos envolvidos na sua produção. Com intuito de análise crítica e proposta de tradução, os poemas-objeto serão tratados como obras de poesia intersemiótica, como sugerido por Augusto de Campos (2013, p. 80).

O objetivo na tradução pela transcrição dos poemóviles selecionados é traduzir os signos linguísticos, visando a leitura dos poemas-objeto em inglês, ou seja, uma tradução interlingual (Jakobson 1982, p. 65), mas buscando a relação de isomorfia com o poema original (Campos, H. 1981, p. 181). Os signos na diagramação e escultura das páginas também poderiam ser traduzidos para outros sistemas e mídias das artes visuais, como foi feito por Plaza nas traduções intersemióticas de *Luzcor* para a holografia e outra para o videotexto, nas quais não houve tradução do conteúdo verbal dos signos linguísticos (2010, p. 133). No presente trabalho, os elementos visuais serão analisados intersemioticamente e a tradução não irá alterar a mídia da escultura de papel. Portanto, iremos traduzir os signos verbais de modo a concordar com a proposta de poesia intersemiótica dos poemas-objeto, como foi feita na tradução interlingual de Augusto de Campos nos poemas-objeto *Abre* e *Open*.

3.2 O tempo e o espaço no espaçotempo do poema-objeto

No caso dos *Poemóbiles*, a mídia escrita e o papel como escultura utilizam a página como a poesia concreta propõe e também adicionam novos parâmetros de composição à poesia. Pela proposta poética do concretismo, podemos identificar o uso da palavra como elemento estrutural do poema (Campos, H. 2014, p. 119). O poema-objeto também apresenta a palavra como parte da sua estrutura não-verbal sem se abdicar das cargas de conteúdo das palavras (Campos, H. 2014, p. 119). Nos *Poemóbiles*, podemos verificar o uso da palavra como objeto e fazendo parte da estrutura não-verbal do poema, gerando a composição sintético-ideogrâmica indicada pelos concretistas (Pignatari 2014, p. 97; Campos, H. 2014, p. 107). No entanto, no poema-objeto, novos aspectos espaçotemporais são introduzidos na ideia de palavra como objeto e estruturação poética.

Sobre o uso da página do poema-objeto, podemos verificar que as palavras se deslocam ao abrir e fechar as páginas. Essa mudança espaçotemporal acontece porque as palavras na página superior (a página móvel) acompanham as dobras e recortes da folha de papel, e elas podem manter a sua forma morfológica no percurso, como no poema *Luzcor*. Outra característica que demonstra o uso da palavra como objeto é o fato das palavras poderem ser divididas em pedaços que não conservam os seus aspectos morfológicos e tipográficos no espaçotempo. O que delimita a divisão das palavras em alguns poemas-objeto é o recorte escultural das páginas. Esse tipo de divisão não mantém a forma convencional da palavra e ela é separada em elementos não-verbais, como é recorrente nos *Poemóbiles*. Por exemplo, em *Change*, a palavra presente na página superior está partida na horizontal ao abrir o poema, sem formar uma palavra, e depois, quando o poema-objeto está totalmente aberto, a união das duas secções de papel reproduzem o formato linguístico convencional da palavra.

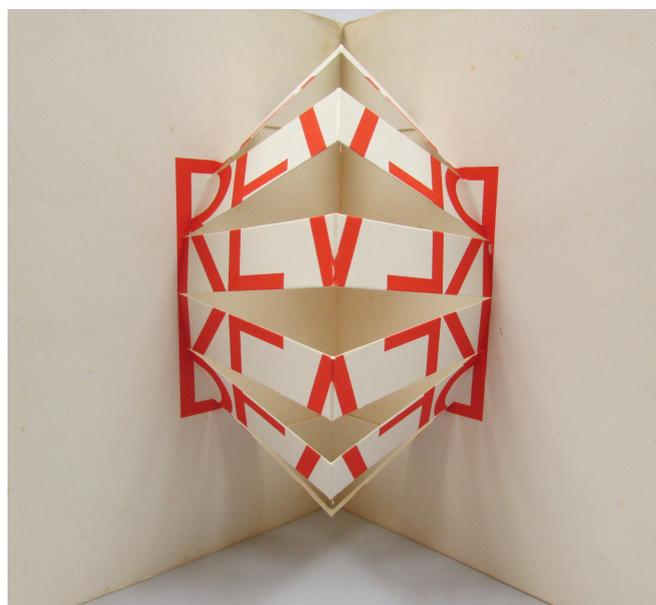
Figura 7 - Poema-objeto *Change*

Fonte: Fotos do autor, poemas concedidos pela orientadora

Outro exemplo do uso da palavra como objeto no poema-objeto se encontra no poemóbil *Rever*. Esse poema-objeto é uma tradução intersemiótica do poema *Rever*, em *Viva vaia: poesia 1949-1979* (2014) de Augusto de Campos. No poema-objeto, a palavra é espelhada horizontalmente e apresenta vários recortes horizontais ao longo da página. Ao abrir o poema, a palavra está seccionada em seis tiras de papel que se juntam para formar a unidade verbicovisual do poema. Nesse caso, a construção da significação muda

temporalmente, partindo das divisões da folha seccionada sem elementos linguísticos e chegando a um elemento linguístico sintético-ideogrâmico verbicovisual.

Figura 8 - Poema-objeto *Rever*



Fonte: Fotos do autor, poemas concedidos pela orientadora

A poesia concreta, que funde o método ideogrâmico de Ezra Pound e a organização espaçotemporal de Stéphane Mallarmé, propôs o espaço e o branco da página como elemento substantivo da estrutura poética (Pignatari 2014, p. 95, 96; Campos, A. 2014, p. 32) e a estrutura espaçotemporal do ideograma como processo isomórfico na poesia (Campos, H. 2014, p. 107). No entanto, de acordo com a proposta poética concretista, os

Poemóviles se manifestam no espaço com características diferentes dos outros poemas concretos, mas mantendo a estrutura espaçotemporal do ideograma e estruturação poética similar aos poemas concretos. Sendo o poema-objeto uma intermídia que utiliza a projeção do papel como elemento de significação, a sua natureza tridimensional promove outro uso do espaço. O espaço do poema-objeto utiliza o branco da página e requer também o espaço físico tridimensional em frente as duas páginas do poema. As duas páginas são o suporte para o espaço que o poema ocupa. Sem o apoio de duas páginas, o efeito tridimensional do poema-objeto não seria possível pois ele requer duas superfícies para sustentar e mover a escultura. Logo, a junção do poema concreto bidimensional, já intersemiótico por sua vez, com a escultura das páginas resulta no poema-objeto. Como nota Gasparetti, o poema-objeto "somente existe porque existe o livro como objeto." (2012, p. 90). De fato, a representação dos *Poemóviles* em qualquer outra mídia que não fosse a mídia escrita em papel esculpido e que não fosse manuseada temporalmente pelo leitor não teria os mesmos elementos de significação necessários para a reprodução da obra. No caso do poema-objeto, a tentativa de recriar o poema em apenas uma página seria uma tradução intersemiótica, como é o caso dos poemas *Rever*, *Vivavaia* e *Luxo*, que têm versões impressas em página bidimensional - todos publicados em *Viva vaia: poesia 1949-1979* (2014).

Além da necessidade física da mídia visual nas esculturas dos *Poemóviles*, o uso especial do espaço ou seja, das folhas, é reconhecido na ideia concretista de que:

as palavras formam um todo e ao mesmo tempo se separam em dois grupos, à direita e à esquerda da prega central... como se a prega central fosse uma espécie de ponto de apoio para o equilíbrio de dois ramos de palavras-pesos. (Campos, A. 2014, p. 33).

Nos poemas-objeto, essa proposta é muito bem representada pelas duas folhas de papel apoiando as extremidades dos elementos projetados ao leitor. Como analogia, apresento os mecanismos de reprodução das mídias sonoras que adicionam dimensão espacial a uma obra. Na produção musical, os sistemas de reprodução monofônicos, onde há apenas uma fonte de reprodução de áudio, apresentam a dimensão de profundidade proveniente dos volumes dos sons. Uma reprodução de um som baixo estaria longe, enquanto um som alto estaria mais perto. Nos sistemas estéreo-fônicos, com duas fontes de reprodução de áudio, é possível produzir um som de apenas um lado do ouvinte, criando a dimensão de lateralidade, ou distância lateral até o som. Do som monofônico para o estéreo-fônico, uma dimensão foi

adicionada à percepção do ouvinte, mas a mídia continua a mesma. O paralelo com o poema e o poema-objeto é feito com o espaço que a poesia ocupa. Na poesia bidimensional, onde a página é plana, o leitor tem as dimensões de largura e altura na folha, enquanto na poesia tridimensional a página tem elementos com profundidade projetados por duas folhas. No entanto, a adição de elementos tridimensionais na obra faz com que o poema-objeto seja também uma escultura e logo, uma intermídia e poesia intersemiótica.

Considerando o espaçotempo do poema-objeto, a sua relação com o concretismo e a proposta de tradução do presente trabalho, proponho que as transcrições dos *Poemobiles* também ocupem o espaçotempo da mesma maneira que os originais. Além do espaço bidimensional, o branco da página e os elementos linguísticos, uma tradução dos *Poemobiles*, sendo ela na mesma intermídia do original, deverá contemplar as características esculturais e tridimensionais do poema-objeto. Propor uma tradução dos *Poemobiles* sem a tridimensionalidade também é possível, mas acarreta na mudança da mídia visual e retira a característica de poesia intersemiótica do poema-objeto. Portanto, a análise de cada poema-objeto será acompanhada de imagens dos originais e a proposta de tradução acompanhada de fotografias da tradução feita em papel com formato tridimensional. No decorrer do texto, os elementos visuais importantes para a tradução vão ser mencionados e, posteriormente, esses elementos também vão ser expostos na sua tridimensionalidade com o auxílio de imagens.

4.1 Crítica e Transcrição - *Poemóbiles* selecionados

4.1.1 Crítica e Transcrição: *Impossível*

Os primeiros *Poemóbiles* a serem analisados e traduzidos são *Luzcor* e *Impossível*. A escolha da análise conjunta desses dois poemas é devido à semelhança nas suas estruturas múltiplas de vários planos de recortes e dobras que revelam sequencialmente os elementos linguísticos. No caso desses poemas-objeto, os recortes e dobras na página não produzem um sinsigno icônico, mas promovem relações entre as formas geométricas e os elementos verbais; diferente do caso de outros poemas-objeto. Para exemplificar a iconicidade que não está presente em *Luzcor* e *Impossível*, em *Vivavaia*, a escultura das folhas é um signo icônico de uma boca que abre e fecha ao manusear as páginas. Dessa maneira, o poema-objeto utiliza o signo icônico como estrutura do conteúdo das palavras *viva* e *vaia*, que são usadas pelo seu significado e também como objetos que se encaixam nas dobras do papel.

Em *Luzcor* e *Impossível*, os recortes e as dobras no papel exercem a função de justaposição e sequenciação entre as palavras, gerando a significação poética ao contrastar as relações de contiguidade (Jakobson 1982, p. 72). Ao abrir a página, há uma ordem na sequenciação das palavras e o leitor visualiza algumas palavras antes do que as outras. Um aspecto importante dos *Poemóbiles* com múltiplos planos é o ângulo que o poema-objeto está posicionado diante do leitor. Se o leitor visualizar o poema-objeto por cima ou por baixo, os planos superiores podem cobrir as palavras contidas no meio e extremidades da página. Se visualizado de lado, apenas as palavras nas dobras projetadas podem ser vistas. Quando as páginas estão totalmente abertas, as dobras da página não criam as projeções de papel e só é possível ver as palavras da folha superior do poema-objeto. Essa é a posição usual de leitura para livros com elementos bidimensionais e, no poema-objeto, cria apenas um plano com todas as palavras da folha superior à mostra. Em alguns *Poemóbiles*, como *Impossível*, *Entre* e *Change*, a posição das páginas totalmente abertas juntam as palavras previamente seccionadas pelas tiras de papel. Ao abrir o poema-objeto, no caso de *Impossível*, a palavra *impossível* não estava na sua forma linguístico-tipográfica convencional. Quando totalmente aberto, as palavras da página superior estão visíveis ao leitor e em sua forma completa e nesse momento é introduzido o número temático do poema-objeto (Campos, H. 2014, p. 114). Depois de totalmente aberto, é natural que o leitor feche e abra o poema-objeto novamente para poder visualizar as palavras contidas na folha inferior e ver as projeções de papel se moverem. Ao expor as palavras da página inferior, os poemas-objeto introduzem novas

palavras e outras relações entre as palavras e isso gera o processo de retroalimentação, ou *feedback*, como observado na poesia concreta (Campos, H. 2014, p. 112). Para o poema-objeto, a retroalimentação na página inferior é um complemento ao processo de retroalimentação das palavras em uma página bidimensional como previsto pelo concretismo porque as palavras na página inferior do poemóble adicionam mais uma dimensão para o processo de retroalimentação como recurso estrutural do poema (Campos, H. 2014, p. 112).

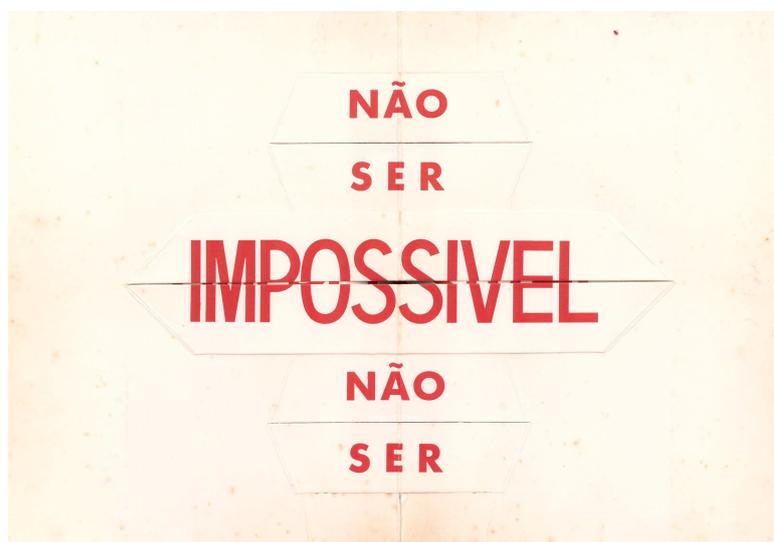
As relações de retroalimentação entre a página superior (número temático e retroalimentação) e a página inferior (retroalimentação) podem se manifestar de duas maneiras para o leitor. A primeira é pela angulação que o poema-objeto se encontra na visão do leitor. Nesse caso, alguns elementos do poema ficam cobertos pela projeção do papel e a relação só pode ocorrer entre as palavras visíveis. Por exemplo, em *Luzcor*, se o leitor observar de cima com o poema entreaberto, ele poderá ver as unidades *mudaluz*, *luzmente*, *mudacor* e *mentecor*. Visto de baixo, o poema gera as unidades: *cormente*, *cormuda*, *menteluz* e *luzmuda*. A segunda relação é pelo contraste entre diferentes palavras da página inferior e superior que ocupam o mesmo ponto no espaço do poema, mas não ao mesmo tempo. Por exemplo, em *Impossível*, a palavra *impossível* na página superior ocupa o mesmo ponto que *um possível* na página inferior. O contraste ocorre quando a folha se movimenta e mostra a justaposição das duas palavras. Portanto, além do processo de retroalimentação das palavras impressas em formato bidimensional (Campos, H. 2014, p. 112), os poemas-objeto também promovem o uso desse processo no espaçotempo tridimensional de acordo com a visão do leitor e a justaposição de palavras em diferentes planos.

Quando o poema *Impossível* se encontra totalmente aberto, podemos verificar as três palavras: *impossível*, *não* e *ser*. Com essas três palavras, temos o número temático do poema e também, por meio de suas relações, as unidades verbicovisuais. Cada palavra ocupa uma linha ou tira de papel, exceto *impossível*, que ocupa duas tiras de papel e é seccionada horizontalmente. As palavras lidas de cima para baixo formam as sequências: *não ser impossível não ser*, ou também, *não ser impossível*, e *impossível não ser*. Nessas possibilidades de encadeamento das palavras, podemos observar que a estrutura verbicovisual gera significação por meio da carga semântica e disposição espaçotemporal de cada palavra, mas não usa as palavras na sua forma morfossintática usual, que seria *não é impossível*, ou *impossível não é*. A sugestão da carga semântica e sequencial dessa primeira estrutura é a negação da palavra *impossível*.

É importante ressaltar que as unidades verbicovisuais apontadas pelo presente trabalho não se baseiam apenas nos aspectos semânticos e morfossintáticos. Para identificar

as unidades verbicovisuais, os elementos linguísticos serão analisados como parte da estrutura sintético-ideogrâmica do poema e o poema como isomórfico. A estrutura isomórfica do poema-objeto decorre da conjunção dos elementos verbais, visuais, sonoros e associativos empregados pela função poética da linguagem, ou seja, as palavras com carga linguística em conjunção com o uso pela similaridade da forma, que é produzido pelo posicionamento bidimensional na página e tridimensional no espaço em frente ao leitor, o uso da cor e tamanho da fonte e o uso do branco da página e espaço entre as projeções de papel (Campos, A. 2014, p. 32, 33, 56, 72; Pignatari 2014, p. 95, 96; Campos, H. 2014, p. 74).

Figura 9 - Poema-objeto *Impossível* aberto



Fonte: Fotos do autor, poemas concedidos pela orientadora

No fechamento parcial das páginas, o poema-objeto *Impossível* revela a sua folha inferior com as palavras *possível* e *um possível*. De acordo com a Figura 10 podemos observar que *possível* aparece entre as tiras de papel com as palavras *não* e *ser*, e *um possível* está no mesmo ponto onde *impossível* se encontrava. No processo de fechamento, há a justaposição de *impossível* com *um possível*, onde, por meio da troca de uma letra e o acréscimo de um espaço, a expressão *um possível* produz um conceito com significação oposta ao proposto por *impossível*. Além da justaposição desses elementos, temos também a palavra *possível* criando encadeamentos diversos com os elementos dos dois planos. As unidades verbicovisuais são: *não possível ser*, *não possível ser um possível*, *um possível não possível ser* e a junção de todos elementos, *não possível ser um possível não possível ser*.

Figura 10 - Poema-objeto *Impossível* entreaberto

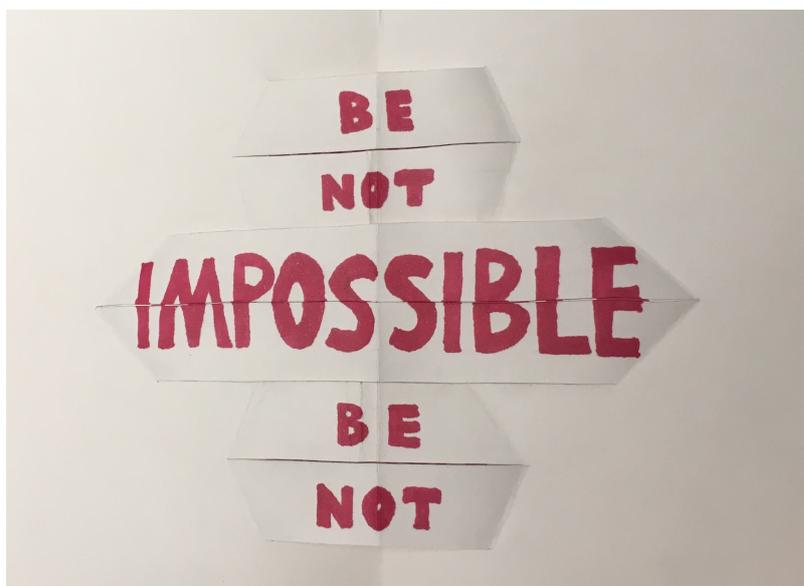
Fonte: Fotos do autor, poemas concedidos pela orientadora

As associações entre as palavras dos dois planos sugerem uma interpretação de negação e afirmação que, no plano superior, nega *impossível*, e no plano inferior, nega *não possível* (remetendo a *impossível*) com *não possível ser um possível*, afirmando o conceito de *um possível*, para depois negar *um possível* com a estrutura *um possível não possível ser*. *Um possível* e *impossível* têm sentidos opostos e, ao se relacionar com os elementos do poema, geram a negação uma da outra, levando a interpretação do leitor variar entre as associações com a página totalmente aberta e a página parcialmente fechada. Um outro elemento que estimula a negação é o uso da cor vermelha na fonte das palavras. Esse uso do vermelho remete à sinalização e avisos que negam ações (cuidado ou perigo) e é algo que será mantido na tradução.

As palavras da página superior, *impossível*, *não* e *ser*, serão traduzidas respectivamente por: *impossible*, *not*, e *be*. Inicialmente, a expressão *to be* foi escolhida para traduzir *ser*. Embora essa tradução apresente relações morfossintáticas favoráveis à linguagem do poema, a adição da preposição *to* a *be*, resulta em duas unidades, *to be*, e gera um problema para a forma poética sintética presente na estrutura do poema. O poema original apresenta uma palavra por tira de papel (com exceção de *impossível*, que ocupa duas) e, na tradução, a inclusão de duas palavras em uma tira de papel acarreta na quebra da simetria da

estrutura visual do poema-objeto. A escolha da palavra *be* mantém a forma de apenas uma unidade por tira de papel. A palavra *not* foi escolhida em detrimento de *no* para manter a função de advérbio de negação, produzindo mais facilmente as associações entre unidades. *Be* deixou do infinitivo em português para o imperativo em inglês, mas mantém relações morfossintáticas e associativas proveitosas com os outros elementos do poema. Vamos trocar a ordem que esses elementos aparecem no original para promover as seguintes combinações: *be not impossible*, *impossible be not* e *be not impossible be not*. Embora temos a diferença sintática entre *não ser possível* e *be not impossible*, as duas expressões não são convencionais nas respectivas línguas e as relações entre as palavras produzem efeito de negação do conceito de *impossível* - *impossible*, que é a intenção da página superior no poema original.

Figura 11 - Transcrição de *Impossível* - *Impossible* aberta



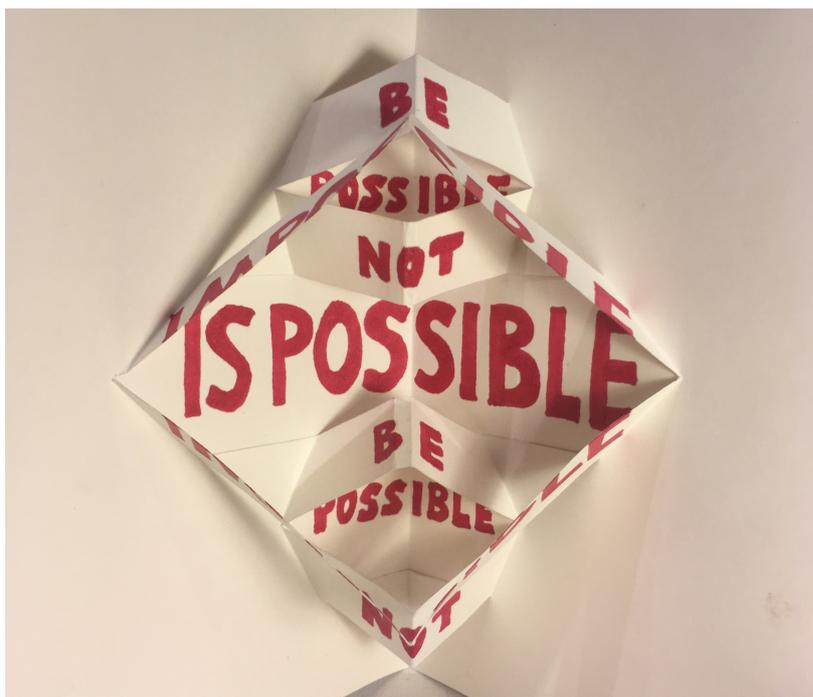
Fonte: Fotos do autor

As unidades da página inferior *possível* e *um possível* serão traduzidas por *possible* e *is possible*. Outro problema para manter a forma do poema original seria a escolha de *a possible* como tradução de *um possível*. Em português, a unidade *um possível* tem duas letras na primeira palavra, enquanto a primeira palavra da unidade em inglês *a possible* tem apenas uma letra. Com a expressão *um possível*, a intenção do original é mostrar que, a partir da forma, a mudança de uma letra na palavra *impossível* induz a carga semântica da expressão para um conceito oposto. Portanto, o uso na tradução do artigo *a* diverge da forma do poema original. Para uma tradução puramente linguística, seria necessário um artigo indefinido com duas letras e a segunda sendo a letra *m*, mas tal artigo não existe em inglês. Como temos a

palavra *be* na tradução da página superior, podemos utilizá-la para retroalimentar a página inferior com outra conjugação. O que eram em português as formas *im-*, na página superior, e *um* na página inferior, foi transcrito por *im-* e *is*, respectivamente. A palavra *is* é ideal para manter as relações entre as palavras porque, em relação a *um*, estamos mudando apenas uma letra e mantendo a forma do original e, em relação a *possible*, estamos preservando a afirmação do conceito. Logo, na sobreposição das unidades *impossible* e *is possible*, a tradução remonta o mesmo espaço que as unidades do poema original ocupam e promovem o contraste de formas e conceitos.

As combinações entre as unidades traduzidas nos planos das duas páginas promovem as relações sequenciais de negação e afirmação dos conceitos *impossible*, *is possible* e *possible*, como em: *be possible not*, *be possible not is possible*, *is possible be possible not*; e a junção de todas as unidades, *be possible not is possible be possible not*. A alteração da sequência das palavras *not* e *be* na página superior se mostrou produtiva para as associações entre as sequências dos dois planos porque eliminou a possibilidade de *be* e *is* ficarem seguidas e gerar uma sequência associativa inprodutiva. A palavra *not* antes de *is possible* produz a negação, enquanto, nesse caso, a unidade *be* seria redundante. Considerando todas as combinações entre as unidades traduzidas, a transcrição promove as relações de negação e afirmação propostas pelo poema-objeto original.

Figura 12 - Transcrição de *Impossível - Impossible* entreaberta



Fonte: Fotos do autor

4.1.2 Crítica e Transcrição: *Luzcor*

No poema-objeto *Luzcor*, não há a justaposição de uma unidade verbal seccionada pelo recorte das folhas com outra unidade que ocupa o mesmo ponto no espaço para contrastar as significações como foi visto com *impossível* e *um possível* no poema-objeto *Impossível*. Em *Luzcor*, todas as palavras expostas com as páginas totalmente abertas são mantidas em sua totalidade no fechamento das páginas. Nesse aspecto, o processo de retroalimentação é aplicado à todas as palavras nas duas folhas de papel e é mais parecido com o processo de composição dos poemas concretos bidimensionais. Dependendo do ângulo, todas as palavras do poema sugerem associações pela significação espaçotemporal e de contraste entre os planos.

Na folha superior, temos o número temático: *cor, mente, luz, muda*. Na folha inferior, temos as unidades *muda* e *luz*, mas em ordens diferentes do que na página superior. Cada palavra do poema está em uma cor diferente da palavra adjacente, exceto por algumas unidades que têm a dobra da página separando-as. As palavras da página superior também estão em cores diferentes das palavras que ocupam o mesmo ponto na página inferior. Por exemplo, a palavra *cor* em azul escuro (primeira palavra da página superior) contrasta com *muda* em amarelo (primeira palavra da página inferior). O contraste pela sequência consecutiva ou justapositiva das cores corporifica visualmente um recurso pertinente do poema-objeto: o contraste de ideias e relações verbais que, segundo Plaza, produz a ambiguidade (2010, p. 132). Portanto, o processo ideogrâmico de significação poética coloca em evidência o caráter isomórfico do poema: as relações entre as unidades verbicovisuais (associação conceitual, sonora e espacial da palavra) e as características visuais e espaçotemporais (a cor da fonte e diposição no espaço).

Figura 13 - Poema-objeto *Luzcor*

Fonte: Fotos do autor, poemas concedidos pela orientadora

Podemos observar na sequência das palavras do poema as cores amarela e azul escuro geralmente intercaladas. Mesmo sem espaçamento entre as palavras *luz* e *mente*, é possível diferenciar as unidades morfológicas pelo uso das cores que contrastam entre claro e escuro. Além do uso da cor, a dobra das páginas desempenham a função de distinguir as palavras, como em *mente* e *muda* (na página superior), que têm as mesmas cores, mas estão separadas por uma dobra no papel. A dobra do papel fica mais aparente quando as páginas são fechadas parcialmente, mas quando as páginas estão totalmente abertas, as dobras não promovem essa relação.

As unidades verbicovisuais do poema são apresentadas em grupos de duas palavras que propõem contraste de ideias e cores. Por exemplo, a unidade *cormente* com duas

palavras sem espaçamento e distinguidas no interior da unidade por cores diferentes: *cor* (azul) e *mente* (amarelo). Quando o poema é fechado parcialmente, há uma desconstrução da unidade, principalmente se o poema-objeto for observado lateralmente, onde só é possível ver uma das palavras e, nesse momento, o leitor efetua a associação com outras unidades visíveis.

Na página superior, temos as unidades verbicovisuais: *cormente*, *luzmente*, *mudacor*, *cormuda*, *menteluz* e *mentecor*. Embora as palavras *mente* e *muda* tenham a mesma cor, produzindo a unidade *luzmentemudacor* ou *cormudamenteluz*, elas são separadas por uma dobra no papel e, ao fechar a página parcialmente, podemos observar unidades verbicovisuais distintas: *luzmente*, *mudacor*, *cormuda* e *menteluz*. A carga semântica das palavras promovem significação no poema quando os elementos verbais das estruturas verbicovisuais se relacionam na estrutura ideogrâmica. Por exemplo, como Plaza demonstra, *muda* é um verbo nas unidades *mudaluz*, *mudacor* e *mudamente*, mas adquire função de adjetivo nas unidades *luzmuda* e *cormuda* e os substantivos *luz* e *cor* são usados como adjetivos nas unidades *menteluz* e *mentecor* (2010, p. 132).

Na página inferior, temos as unidades verbicovisuais: *mudaluz* e *luzmuda* logo abaixo do ponto onde *cormente* e *mentecor* se encontram na página superior. Logo, por serem diferentes elementos sobrepostos, também produzem contraste pela relação espacial. Os elementos da página inferior tem a cor oposta ao elemento logo acima na página superior e essa relação acentua o contraste visual.

O efeito sonoro das palavras também é essencial para a composição isomórfica em *Luzcor*. Por exemplo, um aspecto a se notar no presente poema é que todas unidades verbicovisuais têm duas palavras e sempre uma palavra é monossilábica e a outra é dissilábica. Outro fator sonoro relevante no poemóbil é o uso de duas palavras com o mesmo som inicial (*mente* e *muda*) que geram uma aliteração. A composição sonora das palavras também reflete no preenchimento do espaço porque palavra monossilábicas ocupam menos espaço que palavras dissilábicas. Em *Luzcor*, as palavras monossilábicas *luz* e *cor* têm três letras, a palavra dissilábica *muda* tem quatro letras e a palavra dissilábica *mente* tem cinco letras. A combinação sucessiva de palavras monossilábicas e dissilábicas contribui para a estrutura isomórfica do contraste de elementos no poema-objeto.

A combinação de unidades verbicovisuais em cada plano promove o contraste por meio de novas possibilidades na sequência e, conseqüentemente, novas associações entre as unidades. Por exemplo, nas duas maiores tiras de papel formando os planos mais altos: *luzmente* seguido de *mudacor*, e *cormuda* seguido de *menteluz*. Duas outras combinações entre as tiras de papel menores da página superior e a página inferior seriam: *mudaluz* e

cormente, e também *mentecor* e *luzmuda*. Segundo Plaza, as possíveis combinações associativas sugerem significações discursivas do tipo: "a **mente** é **luz** que **muda** a **cor**" (das unidades *luzmente* e *menteluz* com *mudacor* e *cormuda*); "a **mente** é **cor** que **muda** com a **luz**" (das unidades *cormente* e *mentecor* com *mudaluz* e *luzmuda*) (2010, p. 132). Outras combinações também podem ser efetuadas entre os três planos com o poema-objeto em outros ângulos, como mostrado na figura 14.

Figura 14 - Perspectivas do poema-objeto *Luzcor*



Fonte: Fotos do autor, poemas concedidos pela orientadora

Feita a análise crítica do poema *Luzcor*, podemos identificar três pontos de partida para a tradução. O primeiro ponto é que a tradução tem que propor uma estrutura de relações associativas entre os conceitos como foi feito no poema original. Plaza explica os conceitos:

mente, "que designa intelecto, pensamento, concepção, imaginação e intenção..."; *cor*, "que designa uma qualidade"; *luz*, "que designa a própria substância..."; e *muda*, "que designa imperativamente a ação de mudar" (2010, p. 132). O segundo ponto é que as palavras traduzidas têm que observar a forma do poema originário com o preenchimento das palavras no espaço-tempo, no que diz respeito à extensão da palavra, número de letras e posicionamento na página. O terceiro ponto é que as palavras traduzidas têm que criar as mesmas relações sonoras propostas no poemóble original, como a aliteração e a distribuição de sílabas nas unidades verbicovisuais.

A partir do conceito das palavras, podemos traduzir as palavras *luz*, *mente*, *muda* e *cor*, por, respectivamente: *light*, *mind*, *change* e *color*. Embora todas essas traduções apresentem com efetividade o nível semântico do poema original, elas não expressam a forma. *Color* e *light*, por exemplo, têm duas sílabas e cinco letras e estariam traduzindo respectivamente as palavras *cor* e *luz*, de uma sílaba e três letras. A tradução de *muda* para *change* também é um problema porque contém seis letras e não forma aliteração com *mind*, como acontece entre *mente* e *muda*. Como tradução, apenas *mind* apresenta a tradução do conceito e também abrange os aspectos visados para integrar a forma de maneira adequada.

Procurando manter a aliteração e o número de letras do original, proponho que a tradução para *muda* tenha um conceito paralelo ao original, mas remeta a ideia de **mudar**. O conceito da ação **mudar** é sinônimo de *alterar*, *modificar* e *transformar*. Para remeter a esse conceito e suas significações paralelas, sugiro uma palavra que exponha a ideia de alteração e transformação da sequência das palavras no poema: *misturar*. Em inglês, o verbo *to meld* é uma tradução possível do conceito **misturar**. Além de conjugar bem com a ideia de *cor* e *luz* que, se misturadas, promovem novas relações entre cores e qualidades, a palavra *meld* apresenta aliteração com *mind* e tem um número de letras e sílabas igual ao da palavra no poema original.

A tradução de *cor* também vai mudar no nível semântico para chegar em uma palavra que se encaixe na estrutura do poema-objeto. Um sinônimo possível de *color* é *hue*. A palavra *hue* tem o mesmo número de letras que *cor*, mas diverge um pouco no sentido, visto que *hue* pode ser um tipo particular de coloração e o seu uso na língua inglesa é literário (Longman Dictionary of Contemporary English, 5a ed., 2009). Mesmo apresentando um sentido mais específico do que proposto no poema original, a palavra *hue* se encaixa nos parâmetros visuais e estéticos da estrutura do poema-objeto.

O conceito de *luz* apresentou dificuldades na busca por um sinônimo ou palavra que remeta a sua ideia e tenha três letras e uma sílaba em inglês. No tesouro (KIPFER, B. A,

2010), as palavras possíveis foram *ray* e *sun*. Se considerarmos palavras com quatro letras, temos também *beam*, *glow* e *halo*. Nenhuma dessas palavras proporciona um conceito similar ao de substância da luz e apenas remetem a reprodução e como a luz é apresentada. As palavras pesquisadas focam em conceitos inprodutivos para o poema porque é essencial que o conceito de *luz* contraste com o conceito de *cor*. Se considerarmos o verbo *light* e seu particípio passado *lit*, teremos uma palavra de três letras que remete mais objetivamente à substância da luz e o efeito que ela causa, produzindo o conceito **iluminado**. A palavra *lit* se mostra versátil na tradução porque pode desempenhar função de adjetivo, como na forma *litmind* e *mindlit*. Uma consequência do uso dessa palavra é que no original a palavra *luz* é um substantivo e *lit* é um verbo no particípio passado que pode desempenhar função de adjetivo, então as combinações gramaticais em *meldlit* e *litmeld* vão divergir das utilizadas no poema original. No entanto, as possibilidades de interpretação dessas unidades ainda está de acordo com *mudaluz* e *luzmuda* porque remetem aos conceitos **mudar** e **substância da luz**.

Figura 15 - Transcrição de *Luzcor - Lithue*



Fonte: Fotos do autor

4.2 Poemóviles - Signo Icônico, Iconicidade e Indexicalidade

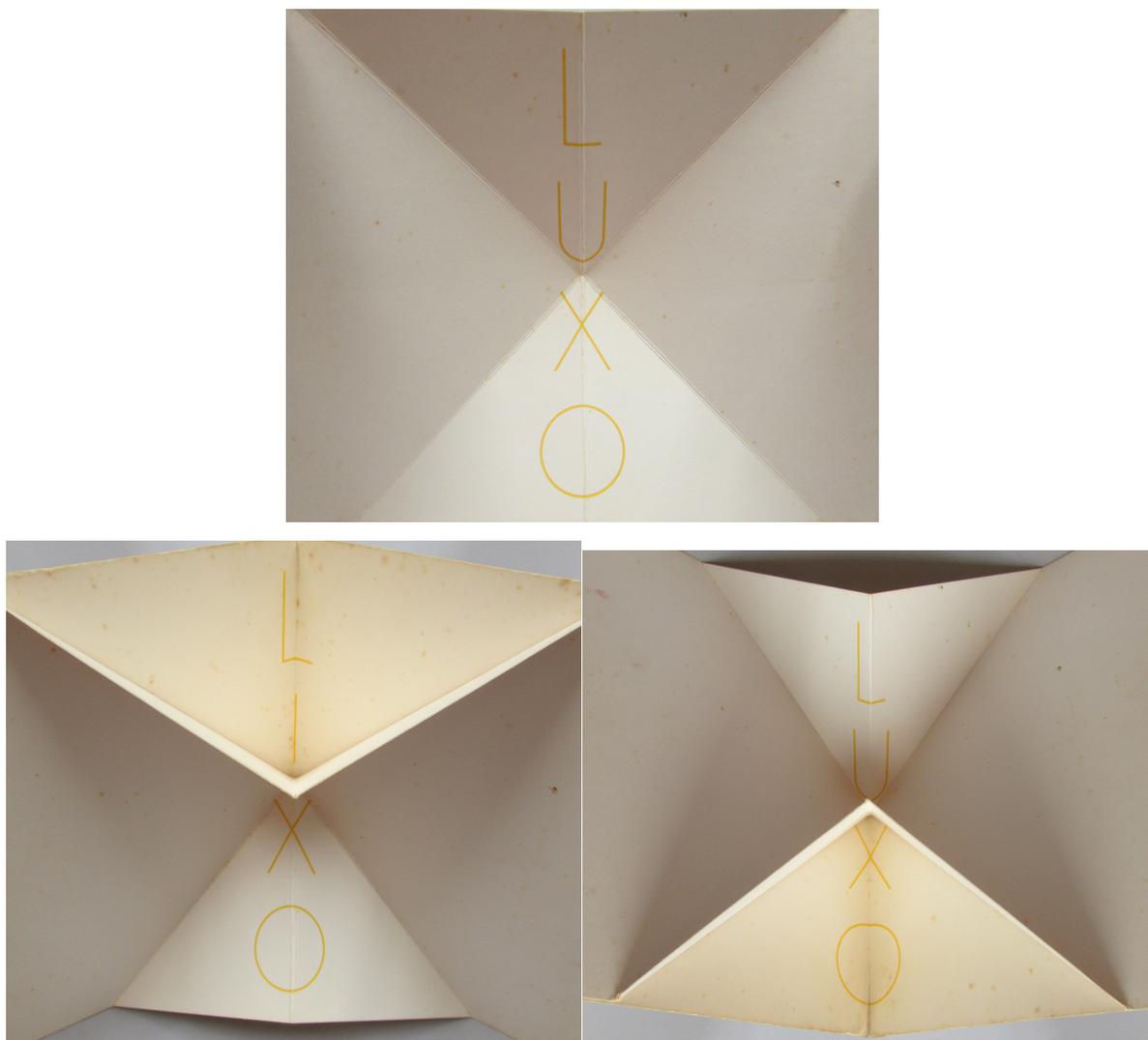
4.2.1 Crítica e Transcrição: *Luxo*

A análise conjunta dos poemas-objeto *Vivavaia*, *Luxo* e *Entre* é devida aos signos icônicos que se manifestam na escultura das páginas. Como visto na análise de *Luzcor* e *Impossível*, as esculturas de papel criam uma realidade espaçotemporal de planos que produzem tridimensionalidade nas palavras impressas, gerando significação entre os elementos verbais e visuais. Na análise dos seguintes poemas-objeto, as características espaçotemporais também estão presentes e acompanhadas de uma escultura que é um signo icônico e adiciona mais um nível de significação na poesia intersemiótica.

Em *Vivavaia*, *Luxo* e *Entre*, os signos icônicos produzidos pelos recortes das folhas de papel fazem referência a objetos que contribuem para a significação poética na estrutura de relações do ideograma e na isomorfia do poema. É necessário considerar a totalidade de cada poemóvil em sua síntese ideogrâmica e isomórfica para analisar adequadamente a função dos signos icônicos na escultura do papel (Pignatari 2014, p. 97, 99). Se considerarmos as esculturas como signos icônicos isolados dos elementos verbais da página, não teremos os mesmos objetos propostos nos poemóviles porque as possibilidades de referência são inúmeras (Santaella 2016, p. 36, 48). Nos poemas-objeto, os signos icônicos dependem das relações estabelecidas pela estrutura ideogrâmica para remeter singularmente ao seu objeto e isso demonstra o seu aspecto de sinsigno icônico (Santaella 2016, p. 48; Santaella 2017, p. 51). Por exemplo, as esculturas das páginas em *Vivavaia* e *Entre* apresentam poucas diferenças no recorte do papel, mas produzem signos distintos por meio da relação estabelecida com os elementos verbais e visuais do poema. No caso desses signos, o que diferencia os seus objetos é a relação estrutural entre escultura (substrato icônico) e unidades verbicovisuais do poema (substratos simbólico, indicial e icônico); processo que acaba em uma associação lógica de denotação (Santaella 2016, p. 49). Em *Vivavaia*, o signo icônico remete a uma boca (ou também à lábios) e a associação com o conteúdo verbal (as palavras *viva* e *vaia*) indica que o signo icônico faz referência ao objeto **boca**. Em *Entre*, o signo icônico remete a um olho e a associação com o conteúdo verbal (as palavras *entrever* e *ver*) indica que o signo icônico denota o objeto **olho**. Logo, o substrato indicial dos elementos verbais (símbolos) na linguagem poética são essenciais na estrutura ideogrâmica do poema-objeto, pois são esses elementos e suas relações estruturais que delimitam o objeto do signo icônico.

O uso do sinsigno icônico no poema-objeto e as relações estruturais com a linguagem podem ser considerados como corporificação do sentido e como um traço da função poética da linguagem, sobretudo na indexicalidade, para constituir a iconicidade de um signo não-verbal (Santaella 2004, p. 133). Em outras palavras, a linguagem poética se manifesta poético-visualmente no poema-objeto, reproduzindo linguagem e forma simultaneamente para indicar o objeto do signo icônico. Os signos presentes nos poemas-objeto estão relacionados ao potencial icônico da linguagem e se considerarmos o poema todo como um signo, veremos que a sua característica de ícone também é dominante sobre o aspecto simbólico e referencial da linguagem (Santaella 2004, p. 133). Noto a sugestão de Santaella sobre a relação entre ideograma e iconicidade: "É a forte presença da iconicidade na poesia que também levou Fenollosa a propor o ideograma como um meio para a poesia." Portanto, a análise semiótica dos signos icônicos será realizada pela síntese crítica do poema-objeto como um ideograma e pela relação isomórfica entre signos visuais não-verbais e verbais (Pignatari 2014, p. 68, 99; Campos, H. 2014, p. 108, 117).

No poemóbil *Luxo*, temos na página superior a palavra *luxo* e na página inferior *lixo*. Pela sobreposição de páginas, as palavras ocupam um mesmo ponto no espaço, mas, com o poema-objeto totalmente aberto, só é possível ler a palavra *luxo*. Ao fechar parcialmente o poema, o resultado é diferente do que observado em outros poemóbilis. As dobras das folhas criam abas de papel na parte de cima e de baixo da página superior e remetem a compartimentos. Essas abas seccionam a página inferior do poema em duas partes e também a palavra *lixo*: a parte de cima com o segmento *li-* e a parte de baixo com o segmento *-xo*. Pela abertura das abas e angulação do poema-objeto, o leitor consegue visualizar os segmentos da palavra *lixo*.

Figura - 16 Poema-objeto *Luxo*

Fonte: Fotos do autor, poemas concedidos pela orientadora

Como foi visto em *Impossível* e *Luzcor*, a justaposição de palavras em um mesmo ponto no espaço entre os dois planos do papel gera o contraste semântico e visual das unidades. Em *Luxo*, as palavras *luxo* e *lixo* são similares, têm apenas uma letra de diferença e a retroalimentação é sutil. No entanto, as palavras *lixo* e *luxo* têm significações divergentes e, pelo contraste de significação e justaposição na página, o poema cria uma comparação similar a encontrada no poema bidimensional *Luxo*, em *Viva vaia: poesia 1949-1979* (Campos, A. 2014). No poema original, as várias unidades da palavra *luxo* compõem a palavra *lixo* pelo arranjo no espaço bidimensional e criam o contraste de significação para comparar os conceitos **luxo** e **lixo**, que são conceitos divergentes e com pouca diferença na escrita e sonoridade. A sugestão de interpretação do poema é feita pela composição do conceito de **luxo**, que, embora não leve logicamente ao conceito de **lixo**, ao se organizar no espaço, leva

fisicamente a palavra *lixo*. Na tradução intersemiótica de *Luxo*, a relação entre a composição do conceito de **lixo** a partir de **lixo** é mantida pelo contraste espacial entre as palavras, embora a retroalimentação não ocorra da mesma maneira.

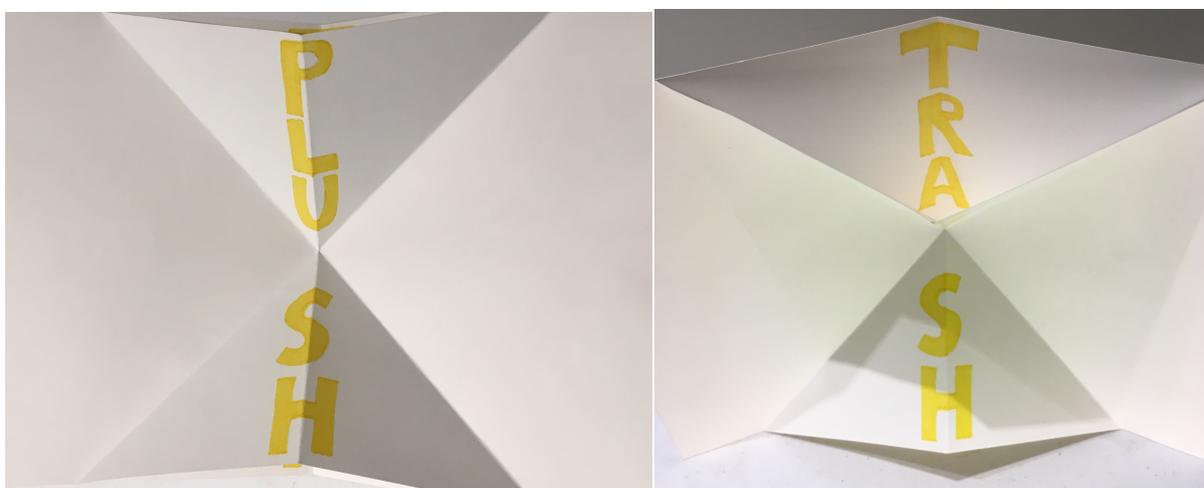
No poema-objeto *Luxo*, além da similaridade de escrita e sonoridade, a justaposição das palavras em diferentes planos efetua a comparação entre os conceitos. Como possibilidade de interpretação, a palavra *lixo* está atrás de *luxo* e sugere fisicamente que por trás de um conceito se encontra o outro. Esse aspecto de significação espaçotemporal no poema-objeto está relacionado ao signo icônico presente nas projeções de papel e que juntos formam a significação visual do poema-objeto. O sinsigno icônico em *Luxo* faz referência ao objeto **lixo** porque as abas de papel remetem a compartimentos de possíveis itens descartáveis. A referência não é exatamente sobre uma lata ou saco de lixo, mas sobre a noção de onde depositar o que é considerado **lixo**. A possibilidade de depositar itens luxuosos nos compartimentos é eliminada quando o leitor se depara com a palavra *lixo* indicando o que deve ser depositado entre as folhas de papel. Portanto, a palavra *lixo* define o objeto do signo icônico e o signo icônico corporifica tridimensionalmente o conceito de *lixo*.

Inicialmente, a tradução para o poema *Luxo* requer palavras que remetam aos mesmos conceitos de *luxo* e *lixo* e que também tenham apenas uma letra de diferença. Um aspecto importante é que *lixo* e *luxo* têm apenas quatro letras e elas se dividem em grupos compostos de duas letras em cada seção horizontal da página. Outro cuidado tem que ser dado a tradução para a palavra *lixo* porque ela indica o objeto do signo icônico na projeção de papel. A pesquisa para *lixo* no dicionário e no tesouro em inglês retornou os seguintes termos sinônimos ou de uso semelhante: *rubbish, garbage, trash, litter, waste, junk, scrap* e *dump*. Para *luxo*, foram considerados os seguintes termos: *luxury, rich, fancy, lavish, opulent, posh, classy, plush* e *lush*. Dos termos pesquisados, eliminaremos as palavras com mais de seis letras por não se enquadrarem no espaço entre as dobras da página e pela necessidade espacial e sintética do ideograma. Teremos então, para o termo *lixo*: *trash, litter, waste, junk, scrap* e *dump*; e para *luxo*: *rich, fancy, lavish, posh, classy, plush* e *lush*.

Dentre as palavras consideradas para tradução, nenhum termo de conceito semelhante a *lixo* apresenta apenas uma letra ou som de diferença com outro termo de conceito semelhante a *luxo*. Portanto, iremos abranger a busca dessa similaridade na forma para as sílabas com intuito de manter a estrutura sonora e visual. A possibilidade mais evidente de similaridade dos sons nas sílabas das palavras é entre *trash* e *plush*, ou também *trash* e *lush*. *Plush* será mantido por ter o mesmo número de letras que *trash*. Dessa maneira, a justaposição das duas palavras traduzidas ficará simétrica, com três letras na parte de cima e

com duas letras na parte de baixo das páginas. A característica sonora e visual de justaposição para o contraste de conceitos é mantida pela terminação silábica dos dois termos visto que o segmento *-sh* ficará na parte inferior das duas páginas. As diferenças sonoras e morfológicas entre *plush* e *trash* são nas primeiras sílabas, que têm consoantes e vogais diferentes. Mesmo com a primeira sílaba diferente, os termos *plush* e *trash* conseguem efetuar o processo associativo proposto pelos conceitos de *luxo* e *lixo* e também mantêm uma relação sonora e visual de similaridade. Portanto, as relações isomórficas dos elementos em português foi recriada em inglês na estrutura verbal e também produzem a indicação do signo icônico.

Figura 17 - Transcrição de *Luxo - Plush*



Fonte: Fotos do autor

4.2.2 Crítica e Transcrição: *Entre*

No poema-objeto *Entre*, a palavra *entre* está centralizada na página superior quando o poema está totalmente aberto. Ao abrir o poema, *entre* é seccionada pelo recorte horizontal da folha e a primeira palavra que o leitor pode observar da página inferior é *ver*. Quando o poema está parcialmente fechado, a palavra *entre* não está mais visível e temos as unidades *ter*, *ver* e *sub*. É importante notar o aspecto temporal do poema-objeto para a formação das unidades verbicovisuais. Inicialmente, com o poema totalmente aberto, somente a unidade *entre* está visível ao leitor e, depois, com o fechamento do poema, a junção das unidades *entre* e *ver* (*entrever*) está visível. No final da execução do movimento de fechamento, apenas as unidades da página inferior estão visíveis (*ter*, *ver*, *sub*), formando a unidade *subverter*. Portanto, pela sequenciação das palavras, identificamos as seguintes

unidades verbicovisuais relevantes para a significação no poema: *entre*, *entrever*, *ter*, *ver*, *sub*, *subverter*.

Figura 18 - Poema-objeto *Entre*



Fonte: Fotos do autor, poemas concedidos pela orientadora

De acordo com o percurso das significações do poema, a palavra *entre* está na forma imperativa e cria uma relação de ordem ao leitor. A desconstrução visual da palavra ocorre quando *entre* é seccionada pelo recorte da folha. Com a unidade *entrever*, o imperativo é substituído pelo verbo no infinitivo. A proposta de interpretação da unidade *entrever* é de exhibir ao leitor a singularidade na relação das palavras e, conseqüentemente, na relação entre o leitor e poema, que se torna mais ativa do que na relação passiva do imperativo proposto por *entre*. *Entrever* tem duas possibilidades de significação exploradas no poema. A primeira possibilidade é o conceito **ver indistintamente**, e a segunda é **pressentir**, ou **prever** (Dicionário Priberam). Como possibilidade de interpretação no fechamento da página, a disposição da folha (que cobre parcialmente a palavra *ver*) e a desconstrução da palavra *entre* (que já não está mais na sua forma tipográfica comum) são partes da corporificação do sentido e apoia a primeira aceção de *entrever*: ver indistintamente. Em seguida, as unidades *ter*, *ver* e *sub* são expostas na página inferior e a junção delas não forma outra palavra de cima para baixo, na vertical, o que seria a maneira usual de leitura. No entanto, se lidas de baixo para cima, as três palavras formam outra unidade do poema: *subverter*. A palavra *subverter* tem duas interpretações pertinentes para o poema-objeto: **voltar de baixo para cima**, **revolver**; e **revolucionar**. A ordem que as unidades *ter*, *ver* e *sub* estão dispostas corporifica a primeira significação de *subverter*. Outro aspecto que remete ao conceito **revolver** é a mobilidade do poema-objeto que, como meio de comunicação, apresenta movimentos repetitivos de ida e volta dos elementos verbais e visuais nas suas páginas. A segunda significação de *subverter* está relacionada aos elementos anteriores e à ordem que eles foram apresentados. Por exemplo, o leitor foi primeiramente ordenado pela palavra *entre*, depois a palavra *entrever* propôs uma reflexão entre imagem e língua e, na página inferior, a leitura das palavras é feita de baixo para cima para chegar à unidade *subverter*. Nesse processo, podemos observar que o leitor foi induzido à quebra dos padrões de uso da palavra, da leitura e da linguagem. A quebra dos padrões apoia a segunda interpretação de *subverter*: **revolucionar**. Partindo do conceito **revolucionar**, outros conceitos correlatos também suportam a significação de *subverter* no poema como, por exemplo, **revolta**, **reforma**, **transformação**, **perturbação moral** e **indignação**. Levando em conta as aceções derivadas de **revolucionar**, o poema-objeto sugere a subversão da arte, que, nos parâmetros da poesia concreta, consegue demonstrar novas possibilidades de comunicação e expressão. Outro aspecto notável da ideia de subversão artística no poema *Entre* é a situação política em que ele foi publicado. Na década de 70, a ditadura militar no Brasil censurava as formas de expressão artística que demonstravam qualquer subversão ao governo. Visto que o poema

sugere ideias de oposição, a noção da situação política brasileira também acrescenta na interpretação.

Em *Entre*, a relação singular que a escultura das páginas cria com os elementos verbicovisuais remete ao objeto **olho**. O uso dos verbos *ver* e *entrever* e o movimento de abertura e fechamento das folhas, que se assemelha ao das pálpebras, indicam o ógrão performático da ação. Outro aspecto de indicação do objeto do signo icônico é pelo fato do poema induzir o leitor a ler de maneiras não convencionais. Por meio da quebra na tipografia usual das palavras e no percurso de leitura, o poema indica o objeto **olho** em relação ao olhar do leitor.

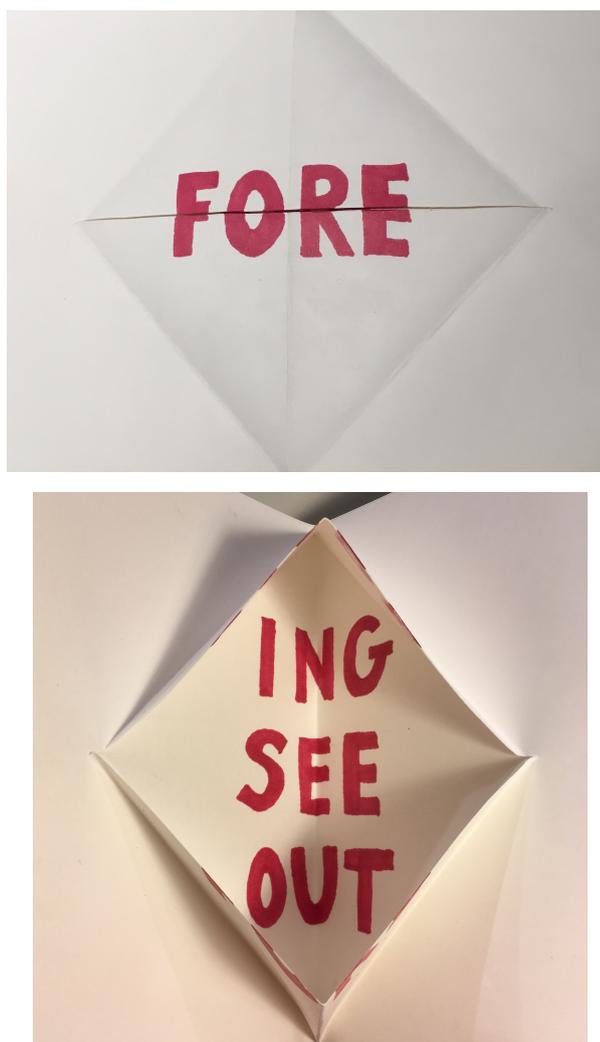
O objetivo na tradução do poema-objeto *Entre* é demonstrar a relação espaçotemporal e visual entre as unidades verbicovisuais, como o preenchimento do espaço e a indicação do signo icônico. Para a tradução das unidades *entre*, *ver*, e *entrever*, vamos considerar a palavra *foresee* porque ela expressa a segunda acepção de *entrever*. Se separarmos ela em duas unidades, *fore* e *see*, o resultado espaçotemporal é semelhante ao das unidades em português. Na primeira página, temos *fore* que, embora não é um imperativo, sugere a ação de ir em frente para o leitor. No fechamento parcial do poema, *fore* é seccionada e *see* fica visível ao leitor, criando a unidade *foresee*. *See* se encaixa no parâmetro de composição sintética pelo número de letras, que é menor do que em *fore* e igual ao de *ver*. *Foresee* exprime os conceitos **pressentir** e **prever** de *entrever*, mas não expressa a acepção **ver indistintamente**. A partir dessa escolha, a corporificação do sentido produzido pelo conceito de *entrever*, **ver indistintamente**, não consta na tradução, mas a indicação do signo icônico é mantida pela unidade *see* em *foresee*.

Com a escolha traduções das unidades verbicovisuais sendo *fore*, *see* e *foresee*, o poema exige que *see* seja a unidade de três letras com outras duas unidades de três letras abaixo e acima na página inferior. Na pesquisa para tal palavra, *unseemly* apareceu como uma boa solução para a significação de *subverter* (revolucionar) por remeter à perturbação moral e indignação. A acepção de *unseemly* encontrada foi: *not in accord with accepted standards of decency or morality* (The Free Dictionary). Embora é um termo que tem a significação de acordo com a proposta pelo poema, o número de letras não se encaixa na estrutura visual em português. A escolha ideal de tradução para o preenchimento do espaço na página inferior é uma palavra de nove letras que contém a palavra *see* no meio. Uma palavra que se encaixa no padrão visual do poema é *outseeing*, que será seccionada como os elementos originais de cima para baixo na vertical: *ing, see, out*. *Outseeing* não remete ao conceito **revolucionar** de *subverter*, mas promove relações poéticas com *foresee*, de acordo com as acepções *to see past*

or exceed in foresight, to surpass in power of vision or insight, to see beyond (Merriam Webster; The Free Dictionary).

A partir das seguintes propostas de tradução, *fore, see, foresee, ing, out, outseeing*, a relação entre os conceitos de *foresee* e *outseeing* enfatiza a questão da visão e indica o objeto do signo icônico da escultura em *Entre*. A relação isomórfica dos elementos verbais e visuais é mantida com o uso de *outseeing* e *see*, que têm como objeto performático o **olho**. Os elementos na página inferior promovem o percurso de leitura e preenchimento espacial encontrados no poema original, mas a palavra *outseeing* não corporifica o sentido **revolver** de *subverter*. O principal ponto de recriação dos conceitos do poema original está na relação entre *foresee* e *outseeing*, que se complementam e indicam o objeto do signo icônico, como em *entrever* e *subverter*. Portanto, a transcrição do poema-objeto *Entre* se baseou na relação de indexicalidade entre os signos verbais e o signo icônico.

Figura 19 - Transcrição de *Entre - Fore*



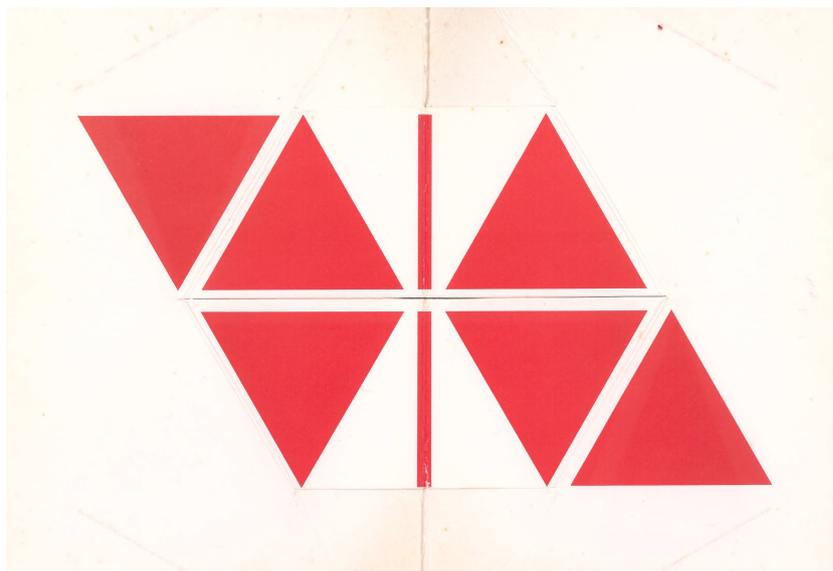
Fonte: Fotos do autor

4.2.3 Crítica e Transcrição: *Vivavaia*

O poema-objeto *Vivavaia* contrasta as palavras *viva* e *vaia*, que têm significações divergentes, mas com semelhanças sonoras e visuais. O conceito da palavra *viva* geralmente está relacionado às apresentações públicas e demonstra o encantamento e admiração dos espectadores. O conceito de *vaia* está relacionado à reação de desagrado e insatisfação do público ou dos espectadores com a apresentação, seja ela artística, política, comercial ou de aparição pública em geral. Portanto, as duas palavras demonstram reações opostas do público para com um apresentador; a reação positiva em *viva*, e a negativa em *vaia*. É importante notar que essas reações consistem de interjeições características proferidas sonoramente pelos espectadores. Para o ato de **vaiar**, os sons de motejo, apupo, chacota e zombaria são utilizados (Dicionário Priberam). Os sons característicos do ato de **viva** são os sons de aclamação, felicitação, aplauso e a própria interjeição *viva* (Dicionário Priberam). Apontamos também a possibilidade de interpretação que a sequência *viva vaia* promove. Nesse caso, a significação dos dois elementos é de **aclamar a vaia**.

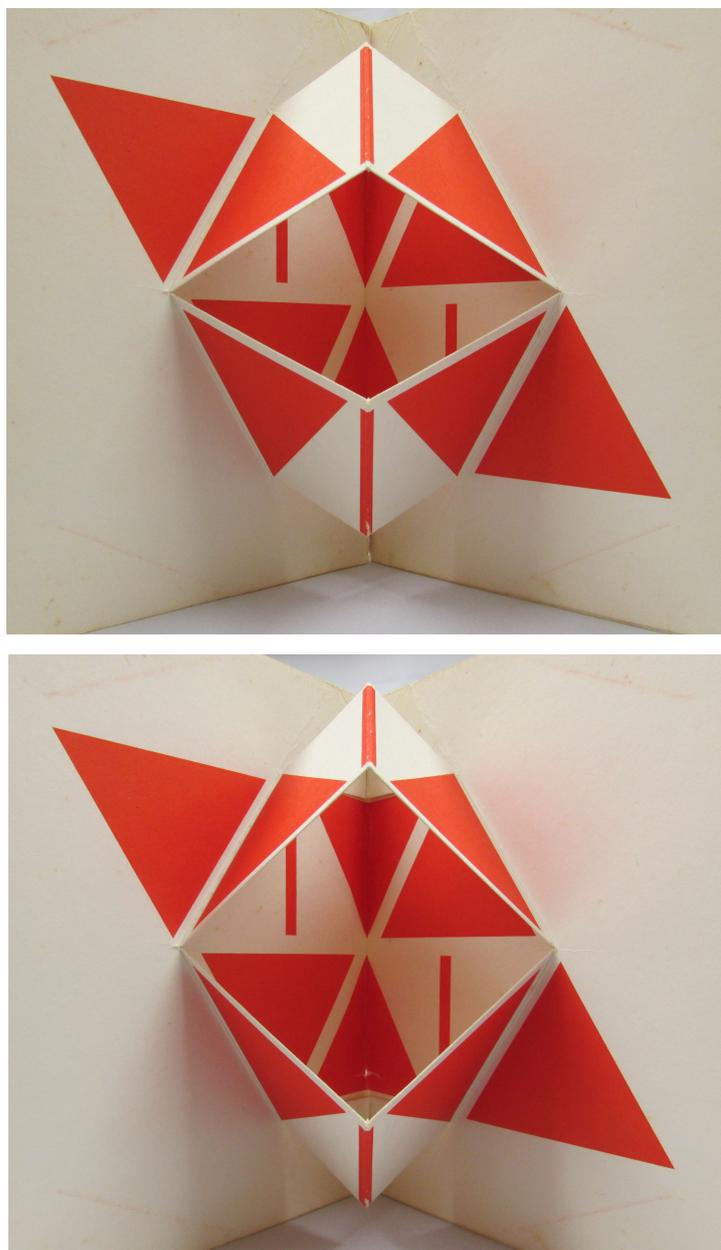
O poemóbile promove o contraste das palavras *viva* e *vaia* pela similaridade sonora e visual. Ambas palavras começam com a letra *v*, terminam com a letra *a*, têm a letra *i* e duas sílabas. Se compararmos a repetição das letras, podemos observar que a letra *v* aparece em *viva* duas vezes e a letra *a* aparece em *vaia* duas vezes. A tipografia comum das letras foi modificada para que as semelhanças morfológicas e visuais das palavras pudessem ser reproduzidas com efetividade poética. A tipografia da letra *a* foi modificada para não aparecer o traço que a secciona horizontalmente e a letra *v* foi preenchida para ter o mesmo formato que a letra *a*. Desse modo, as letras *a* e *v* têm a forma idêntica, mas com a orientação invertida. Se invertermos a orientação do poema, a letra *a* se torna a letra *v* e a letra *v* se torna *a*. A ausência do ponto sobre a letra *i* também é uma mudança na tipografia usual para a letra continuar a mesma se mudarmos a sua orientação. Portanto, dependendo da orientação do leitor em relação ao poema, as duas palavras são visualmente as mesmas, formando um ambigrama.

Figura 20 - Poema-objeto *Vivavaia* aberto



Fonte: Fotos do autor, poemas concedidos pela orientadora

O contraste visual e conceitual entre *viva* e *vaia* ocorre com a justaposição das palavras nas folhas de papel. Como foi visto em *Luxo e Impossível*, a sobreposição de duas palavras com conceitos divergentes promovem a reflexão poética do poema-objeto. No poema bidimensional *Viva vaia*, em *Viva vaia: poesia 1949-1979* (Campos, A. 2014), o contraste visual entre as palavras decorre do posicionamento nas duas páginas, que, embora não estejam sobrepostas, estão próximas no fecho central que une o livro. A justaposição no poemóbil *Vivavaia* está nos segmentos *-aia*, que sobrepõe *-iva*, e *viv-*, que sobrepõe *vai-*. Dessa maneira, a letra mesma letra pode completar cada par de segmentos sobrepostos: a letra *v* para *-aia* e *-iva*; a letra *a* para *viv-* e *vai-*. Os dois planos e as combinações possíveis dos elementos podem ser os mesmos dependendo da orientação do leitor em relação ao livro. No entanto, a ordem das palavras muda de acordo com a orientação do poema: se considerarmos os elementos da página superior, podemos observar a sequência *vaia viva*; e se lidos os elementos da página superior em conjunto com a página inferior, podemos ler *viva vaia*.

Figura 21 - Poema-objeto *Vivavaia* entreaberto

Fonte: Fotos do autor, poemas concedidos pela orientadora

Os conceitos **viva** e **vaia** remetem a espectadores produzindo sons característicos com suas bocas de acordo com a sua reação positiva ou negativa, respectivamente, em relação a uma apresentação. O signo icônico da escultura das páginas em *Vivavaia* tem como objeto a **boca**, que é indicado pelos conceitos relacionados às palavras *viva* e *vaia*. O signo icônico demonstra sua semelhança com o objeto **boca** por meio dos traços no recorte das folhas, que têm uma abertura central horizontal com duas abas remetendo aos lábios, e nos movimentos produzidos pelos recortes das páginas; movimentos de abertura e fechamento análogo à boca

quando o leitor manuseia o poema-objeto. Portanto, o leitor nota a semelhança do signo icônico com o seu objeto a partir da relação singular que o signo estabelece com os elementos verbais e a espaçotemporalidade da abertura e fechamento das páginas.

Vivavaia apresenta outro nível de iconicidade da imagem no que diz respeito a tipografia do texto. Além da iconicidade da escultura das páginas, podemos identificar outro signo icônico na tipografia das letras. A tipografia das letras está representada como no poema bidimensional *Viva vaia* (Campos, A. 2014), que consiste no preenchimento da letra *v* e *a* para as duas poderem ter a mesma forma dependendo da orientação do leitor em relação ao livro. As duas letras adquirem características de sinsigno icônico ao remeterem ao objeto **boca**. A semelhança visual do signo com o objeto **boca** está na imagem triangular que *a* e *v* produzem e na coloração vermelha típica do lábio e da boca. A imagem triangular com uma reta em cima e duas vértices que se entrecruzam em baixo se assemelha ao formato dos lábios e queixo quando um locutor abre a boca e ao sorriso do público ao aprovar uma apresentação e é, portanto, o ícone que mais se manifesta em *viva*. A imagem triangular na orientação oposta se assemelha a uma boca de desaprovação com uma reta em baixo e duas vértices que se entrecruzam em cima. A possibilidade de interpretação do objeto **boca** no signo icônico do triângulo equilátero se manifesta a partir da relação criada com os conceitos das palavras *viva* e *vaia*. Dessa forma, a iconicidade da imagem que estava presente no poema bidimensional original foi mantida no poema-objeto *Vivavaia* e deve ser observada no processo de tradução.

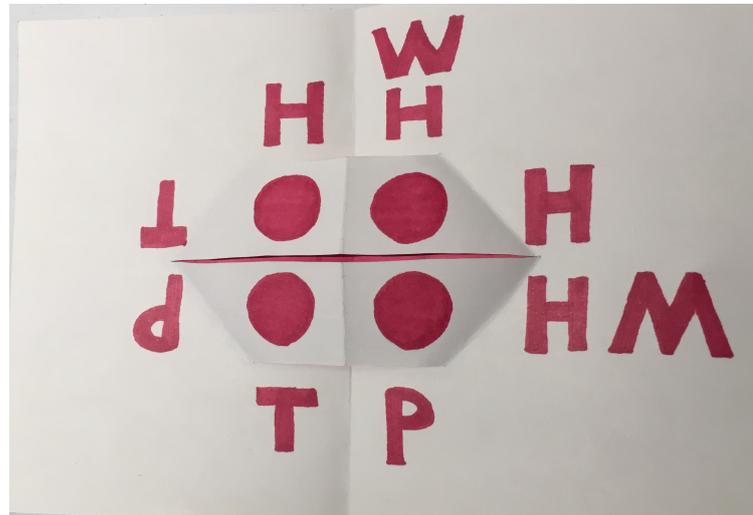
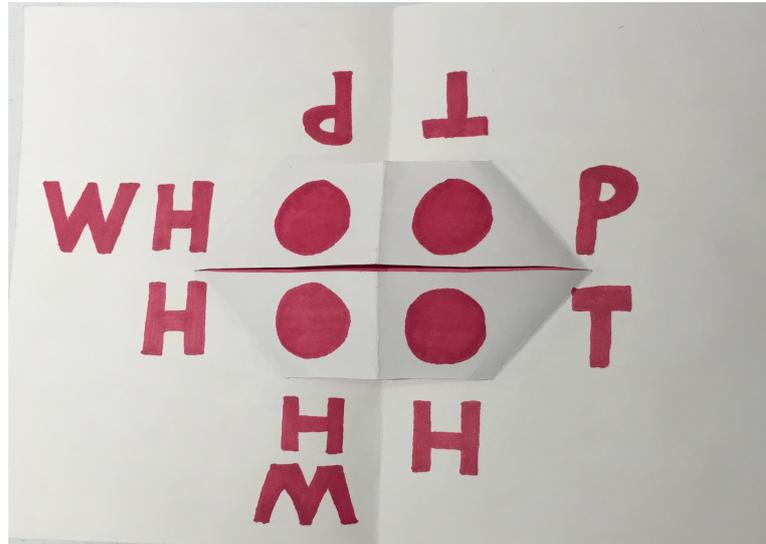
As seguintes palavras em inglês foram consideradas para tradução dos conceitos de *viva*: *hooray* e *hurrah*, *cheer*, *applaud* e *whoop*. Para a tradução de *vaia*, foram considerados as seguintes palavras: *boo*, *hiss*, *jeer*, *catcall* e *hoot*. *Hooray* e *boo* são interjeições e com a ideia da sonoridade mais próxima em português de *viva* e *vaia*, respectivamente. *Hooray* tem três letras a mais do que *boo*, tem sons diferentes e não é visualmente semelhante, com exceção da letra *o* que ocorre seguidamente nas duas palavras. Visto que um dos aspectos de similaridade e contraste entre *viva* e *vaia* é pela semelhança sonora e visual, não utilizaremos *hooray* e *boo* na tradução. Outra possibilidade seria *whoop* e *hoot*, que têm poucas diferenças visuais e sonoras e têm a repetição da letra *o*.

Na tradução de *Vivavaia*, a letra *o* exercerá papel de signo icônico como o da letra *a* e *v* no poema original. A letra *o* como signo icônico pode remeter ao objeto **boca** por meio do formato feito na abertura dos lábios no ato sugerido pelos conceitos **whoop** e **hoot**. Além disso, a letra *o* vai ser preenchida pela cor vermelha para distanciar a letra do uso simbólico e dar ênfase no uso icônico. Além da tipografia da letra *o*, o uso do vermelho no preenchimento serve para remeter à cor da boca e dos lábios. Outro ponto para utilização da letra *o* como

signo icônico é pelo fato da orientação da letra ficar igual independente da orientação do poema em relação ao leitor.

A partir da tipografia da letra *o*, temos então um signo icônico com o mesmo objeto que observamos nas letras *a* e *v*. As palavras *whoop* e *hoot* têm repetição da letra *o* que apoia o uso desse signo icônico. No entanto, é necessário verificar o posicionamento no espaço dos elementos da tradução nas páginas. No original, as palavras tinham o mesmo número de letras, e na tradução *whoop* tem uma letra a mais do que *hoot*. Para haver a justaposição de elementos e efetuar o contraste entre as palavras pelas similaridades, sugiro a sobreposição das letras *o* na página superior e inferior. Organizamos *whoop* horizontalmente na página superior de maneira que as letras *o* fiquem nas duas metades de papel dobrado e *hoot* com as letras *o* nas duas metades no papel de baixo. Para efetuarmos a sobreposição das palavras, vamos acrescentar mais elementos na página superior pela retroalimentação. De acordo com a proposta da interação entre orientação do poema-objeto e o leitor, as palavras *whoop* e *hoot* vão ser adicionadas verticalmente e na orientação contrária às palavras na horizontal. A orientação contrária é usada para o leitor virar o poema como poderia ser feito para o ambigrama de *Vivavaia*. Logo, teremos a repetição das palavras na página superior com os mesmos elementos em comum no centro, a letra *o*, demonstrando as similaridades visuais e sonoras de conceitos divergentes. Na página inferior, a letra *o* vai estar disposta da mesma maneira que na página superior, só que na cor branca e com o fundo em vermelho para adicionar um outro elemento visual de significação. O formato da letra *o* em branco com o fundo vermelho remete aos dentes na boca. Essa referência não é feita no poema original, mas complementa a indicação do objeto do signo icônico e, portanto, é uma associação possível nas relações visuais do ideograma. As letras e palavras da transcrição não reproduzem o ambigrama do original, mas o posicionamento invertido, inicialmente horizontal da esquerda para a direita, e posteriormente de cima para baixo na vertical, induz no leitor um reposicionamento na orientação do poema-objeto similar ao ambigrama.

Figura 22 - Transcrição de *Vivavaia - Hootwhoop*



Fonte: Fotos do autor

5. Considerações Finais

A informação estética dos *Poemóbiles* selecionados foi analisada criticamente para propor uma isoforma do original. Com a recriação dos poemas-objeto em inglês, os signos linguísticos foram evidentemente afastados de seu conteúdo semântico mas, a partir do substrato icônico e indexical da linguagem, a tradução conservou similaridades da forma poética por meio das relações estéticas. Conforme os levantamentos sobre o concretismo, a transcrição e os poemas-objeto, podemos verificar que os *Poemóbiles* foram transcritos com base na iconicidade e indexicalidade da linguagem.

A análise crítica dos poemas-objeto foi efetuada pelos parâmetros da estética concretista no entendimento das relações entre os elementos poéticos e também pela semiótica peirceana na compreensão da iconicidade e indexicalidade da linguagem e da escultura das páginas. A partir da crítica, podemos observar que os *Poemóbiles*, por serem intermídia e intersemióticos, apresentam interações entre signos verbais e não-verbais que se complementam na isomorfia do poema concreto.

Nos poemas analisados, o substrato icônico da linguagem proporcionou diversas relações ideogrâmicas entre os elementos poéticos pela similaridade visual e sonora. Nos poemas-objetos que apresentaram um sinsigno icônico na escultura das páginas, o substrato indexical da linguagem foi constatado como parte integrante das relações do ideograma.

No processo de transcrição dos *Poemóbiles*, a informação semântica do poema original foi considerada paralelamente às tentativas de recriar as relações poéticas da linguagem. Para recriar os poemas-objeto, os conceitos conexos foram escolhidos com base na similaridade da forma e da função poética. Nos poemóbiles que apresentam um signo icônico na escultura, os conceitos conexos foram mais restritos do que nos outros poemas porque foi necessário para a isomorfia da obra indicar o objeto que o signo icônico denota. Considerando o ideograma como processo básico de composição no ato de criação, os elementos constituintes da tradução foram contrastados e testados espaçotemporalmente para produzir as relações ideogrâmicas no poema e de isomorfia com o poema-objeto originário. Portanto, a transcrição se mostrou favorável à tradução de poesia por operar no nível icônico e indexical da linguagem e promover as relações estéticas contidas na forma.

Referências Bibliográficas

- CAMPOS, A.; PIGNATARI, D; CAMPOS, H. **Teoria da poesia concreta**. 5a ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- _____. **Viva vaia: poesia 1949-1979**. 5a ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- _____; PLAZA, J. **Poemóviles**. São Paulo: Edição de Autor, 1974.
- _____. Poesia "entre": de Poemóviles a Reduchamp. In: BARCELLOS, V. C. **Julio Plaza POETICA POLITICA**. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.
- CAMPOS, H. **Deus e o diabo no fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- _____. **Haroldo de Campos - Transcrição**. Orgs.: Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. **Metalinguagem & outras metas. Ensaios de teoria e crítica literária**. 4a ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- GASPARETTI, A. M. **Poemóviles: leituras em jogo**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) PUC-SP. São Paulo; 2012.
- HIGGINS, D. **Intermedia**. In: The something else newsletter, Nova Iorque, v. 1, n. 1, 1966.
- JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. Trad.: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 20a edição. São Paulo: Cultrix, 1982.
- JOYCE, J. **Finnegans Wake**. Londres: Wordsworth Editions Limited, 2012.
- KIPFER, B. A. **Roget's International Thesaurus**. 7a ed. Nova Iorque: Harper-Collins Publishers, 2010.
- MELO, R. F. **A gesticulação semiótica de e.e. cummings na tradução de Augusto de Campos**. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2006.
- PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- POUND. E, **ABC da Literatura**. 11a ed. Trad.: Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.
- POUND. E, **Cantares**. Trad.: Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação - MEC, 1960.
- SANTAELLA, L.; NOTH, W. **Introdução à Semiótica**. São Paulo: Paulus, 2017.

SANTAELLA, L. **O papel da iconicidade da língua na literatura**. In: SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 128-136, 1o sem. 2004.

_____. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2016.

Referências Online

www.priberam.pt/dlpo/entrever acessado em: 3 de maio de 2018

www.priberam.pt/dlpo/vaiar acessado em: 16 de maio de 2018

www.priberam.pt/dlpo/viva acessado em: 16 de maio de 2018

www.thefreedictionary.com/unseemly acessado em: 3 de maio de 2018

www.thefreedictionary.com/outseeing acessado em: 3 de maio de 2018

www.merriam-webster.com/dictionary/outsee acessado em: 3 de maio de 2018