



Universidade de Brasília – UnB  
Instituto de Letras – IL  
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – LET  
Curso de Graduação em Letras Tradução – Espanhol

RAUL DIAS MIRANDA CARDOSO

**CAMINANDO EN LOS SIGNOS:  
UMA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE  
*PROVERBIOS Y CANTARES***

Brasília - DF

2025

Raul Dias Miranda Cardoso

**CAMINANDO EN LOS SIGNOS:  
UMA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE  
*PROVERBIOS Y CANTARES***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília, como requisito à obtenção do grau de Bacharel em Letras/Tradução Espanhol.

Orientador:

Prof. Dr. Pablo Cardellino Soto

Brasília-DF

2025

**CAMINANDO EN LOS SIGNOS:  
UMA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE  
*PROVERBIOS Y CANTARES***

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado no Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília, como requisito à obtenção do grau de Bacharel em Letras/Tradução Espanhol, avaliado pela seguinte comissão examinadora:

---

Raul Dias Miranda Cardoso (Candidato)

**BANCA**

---

Prof. Dr. Pablo Cardellino Soto (Orientador)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Lily Martinez Evangelista (Avaliadora)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Sandra María Pérez López (Avaliadora)

## AGRADECIMENTOS

À minha família, que sempre esteve presente me apoiando em todo esse processo e me incentivando a crescer.

A meus amigos Rebecca e Matheus, que ao longo da graduação me apoiaram e me encorajaram a todo momento. Obrigada por tantos momentos. Obrigada por sempre acreditarem que eu posso ser maior, que posso fazer mais.

À Escola de Dança Étoile e a Paula Abreu, que me apoiou com espaço para a produção da parte coreográfica desse projeto.

À minha professora, Mar (*in memoriam*), que me auxiliou ao longo da graduação, não só com ótimos ensinamentos, mas também com palavras de apoio e de conforto.

A meu professor orientador, Pablo, que aceitou compartilhar a construção deste projeto e me auxiliou para que o trabalho saísse da melhor maneira possível.

## RESUMO

Este trabalho investiga o processo de tradução intersemiótica na criação coreográfica a partir dos “Proverbios y cantares”, de Antonio Machado, mediados pela canção interpretada por Joan Manuel Serrat, refletindo sobre as possibilidades de transposição da linguagem verbal e musical para a linguagem corporal. Trata-se de uma pesquisa de natureza qualitativa, fundamentada em uma abordagem artístico investigativo que articula análise teórica e prática criativa, envolvendo leitura e análise do poema e da canção, experimentações corporais, improvisação e composição coreográfica. O estudo dialoga com os conceitos de tradução intersemiótica, semiótica peirceana e reflexividade do intérprete/tradutor, compreendendo a dança como sistema de signos capaz de operar de modo de ícone, índice e símbolo. Os resultados indicam que a tradução intersemiótica na dança não se configura como reprodução literal, mas como processo criativo e interpretativo no qual o corpo traduz pensamento sensível, evidenciando a dança como linguagem legítima de tradução e produção de conhecimento. Para tal fim, contamos com o apoio teórico de Jakobson (2010), Peirce (2005), Berman (2010), Eco (2001) e Plaza (2010).

**Palavras-chave:** Tradução intersemiótica; Dança, Signos; “Provérbios e cantares”; Caminho.

## RESUMEN

Este trabajo investiga el proceso de traducción intersemiótica en la creación coreográfica a partir de los “Proverbios y cantares”, de Antonio Machado, mediada por la canción interpretada por Joan Manuel Serrat, reflexionando sobre las posibilidades de transposición del lenguaje verbal y musical al lenguaje corporal. Se trata de una investigación de naturaleza cualitativa, fundamentada en un enfoque artístico-investigativo que articula el análisis teórico y la práctica creativa, e involucra la lectura y el análisis del poema y de la canción, experimentaciones corporales, improvisación y composición coreográfica. El estudio dialoga con los conceptos de traducción intersemiótica, semiótica peirceana y reflexividad del intérprete/traductor, comprendiendo la danza como un sistema de signos capaz de operar en los modos de ícono, índice y símbolo. Los resultados indican que la traducción intersemiótica en la danza no se configura como una reproducción literal, sino como un proceso creativo e interpretativo en el cual el cuerpo traduce un pensamiento sensible, evidenciando la danza como un lenguaje legítimo de traducción y producción de conocimiento. Para tal fin, se cuenta con el apoyo teórico de Jakobson (2010), Peirce (2005), Berman (2010), Eco (2001) y Plaza (2010).

**Palabras clave:** Traducción intersemiótica; Danza; Signos; ”Proverbios y cantares”; Camino.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Frame de gravação de tela do autor.....	34
Figura 2 - Frame de gravação de tela do autor.....	35
Figura 3 - Frame de gravação de tela do autor.....	35
Figura 4 - Frame de gravação de tela do autor.....	37
Figura 5 - Frame de gravação de tela do autor.....	37
Figura 6 - Frame de gravação de tela do autor.....	37
Figura 7 - Frame de gravação de tela do autor.....	38
Figura 8 - Frame de gravação de tela do autor.....	38
Figura 9 - Frame de gravação de tela do autor.....	39
Figura 10 - Frame de gravação de tela do autor.....	39

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	7
CAPÍTULO 1: RECORTE HISTÓRICO E FUNDAMENTAÇÃO CULTURAL.....	10
1.1 Antonio Machado: contexto histórico e relevância literária.....	10
1.2 Joan Manuel Serrat: trajetória, contexto e impacto cultural.....	11
1.3 O provérbio e cantares: “Caminante, no hay camino” e a canção de Serrat.....	12
CAPÍTULO 2: REFERENCIAL TEÓRICO.....	20
CAPÍTULO 3: METODOLOGIA.....	24
3.1 Análise de “Proverbios y cantares” .....	24
3.2 O corpo como sistema de signos no processo tradutório .....	26
3.3 Reflexividade do intérprete/tradutor.....	27
3.4 Processo de criação da coreografia.....	29
3.5 Processo tradutório.....	31
3.6 o processo coreográfico como metodologia de pesquisa.....	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	43
REFERÊNCIAS .....	46

## INTRODUÇÃO

A arte, em suas diversas manifestações, constitui-se como um território fértil para a tradução, o diálogo e a reinvenção dos signos. Quando a palavra se transforma em gesto, som ou imagem, estabelece assim, um processo de transposição simbólica que ultrapassa as fronteiras da linguagem verbal e cria novos modos de percepção e também de sentido. É nesse contexto de atravessamentos e ressignificações que esse trabalho, cuja proposta se fundamenta na tradução intersemiótica, a passagem de uma forma de linguagem a outra, de um sistema de signos para outro, é criado.

A escolha por investigar a tradução intersemiótica não surgiu apenas da curiosidade acadêmica, mas de uma vivência pessoal e estética construída ao longo da minha formação. Sempre me sensibilizou a maneira como diferentes linguagens artísticas se encontram, se tocam e se transformam mutuamente. A dança, especialmente, sempre exerceu sobre mim uma força singular, pois nela fala aquilo que, muitas vezes, não cabe em palavras. De modo semelhante, a música sempre me marcou pela capacidade de condensar sentimentos em melodia, ritmo e voz. Perceber que a tradução pode aproximar esses dois universos despertou em mim o desejo de compreender mais profundamente como essas linguagens dialogam. Esse impulso pessoal, essa necessidade de explorar o encontro entre arte, emoção e interpretação, tornou-se a motivação principal para a realização deste estudo.

Ao longo da graduação, ficou evidente que traduzir não significa apenas transportar um conteúdo de uma língua para outra, mas sim, envolver-se em um processo sensível de reconstrução de sentido. A tradução intersemiótica, nesse contexto, permite ampliar o campo de significação, abrindo espaço para que o texto escrito encontre novas formas de existir por meio da música e do movimento. O que impulsiona este trabalho é justamente compreender como o corpo pode ser veículo tradutório, como ele lê, interpreta e devolve ao mundo aquilo que antes era apenas escrito.

A presente pesquisa propõe uma tradução intersemiótica da canção “Proverbios y cantares”, interpretada por Joan Manuel Serrat, para uma linguagem corporal coreográfica. A escolha dessa obra é justificada tanto por sua expressividade musical quanto por sua origem literária, pois esta canção foi criada a partir dos “Proverbios y cantares” de Antonio Machado, um dos mais emblemáticos poetas da literatura espanhola do início do século XX. Assim, este trabalho parte de uma obra poética que se converte em canção, já numa primeira transposição

intersemiótica, e encontra seu desfecho no movimento, percorrendo um trajeto que atravessa palavra, som e corpo.

Antonio Machado, foi um dos principais representantes da Geração de 98, grupo de poetas e intelectuais espanhóis que, em meio à crise política e moral da Espanha no final do século XIX, buscou renovar a literatura e repensar a identidade cultural do país. Sua obra reflete uma profunda sensibilidade filosófica e existencial, marcada pela introspecção, pela consciência do tempo e pela metáfora do caminhar como processo de autoconstrução. Em seus versos, Machado convida o leitor a refletir sobre o movimento da vida, a efemeridade das coisas e o constante desenvolvimento do ser humano,

Ao propor transformar essa experiência literária e sonora em movimento, este trabalho busca compreender como o corpo pode traduzir os versos e os cantares por meio da dança. Trata-se de um exercício interpretativo em que o gesto se torna digno, não apenas representando a canção, mas respondendo a ela de maneira sensível e criativa. Essa perspectiva se aproxima dos estudos de Charles Sanders Peirce, que compreende o signo como uma relação triádica entre *representamen*, objeto e interpretante. Aqui, o movimento é assumido como interpretante, uma leitura que nasce no corpo, atravessada pela subjetividade e pela escuta.

Assim, este estudo insere-se nas pesquisas de tradução intersemiótica, especialmente nas interfaces entre literatura, música e dança, contribuindo para ampliar as possibilidades de leitura e interpretação entre texto, som e movimento. A proposta não é apenas realizar uma transposição de linguagens, mas compreender o percurso tradutor como experiência estética e sensível, em que o corpo também caminha e cria seu próprio trajeto no ato de traduzir.

Traduzir o caminhar, como sugerido por Antonio Machado e cantado por Serrat, é também caminhar na tradução. É permitir que cada passo seja atravessado por camadas de sentido, memórias, por escutas e por gestos que se desdobram em outras formas de expressão. Traduzir, nesse contexto, torna-se um percurso poético em que palavra, música e corpo se entrelaçam, produzindo uma linguagem híbrida que nasce do encontro entre aquilo que foi escrito, aquilo que foi cantado e aquilo que se corporifica no movimento. Caminhar na tradução é aceitar que o sentido não está fixo: ele se constrói a cada escolha, a cada gesto, a cada respiração que transforma o texto e o renova em outro meio.

É justamente nesse entrelaçamento, entre o rigor da pesquisa e a sensibilidade que move a criação artística, que este trabalho encontra sua força. A investigação aqui apresentada nasce do desejo de compreender a tradução como atravessamento e como experiência, como um caminho que não se percorre sozinho, mas acompanhado pelas vozes que inspiram, pelos versos que orientam e pelo corpo que responde. Assim, este estudo se consolida como um percurso

que une teoria e prática, reflexão e criação, revelando que traduzir é também criar caminhos possíveis para que o sentido continue a se mover.

Cabe ainda destacar que as leituras apresentadas ao longo do trabalho não pretendem oferecer interpretações definitivas do texto de Machado ou da canção de Serrat. As escolhas realizadas refletem uma perspectiva artística específica, atravessada pela experiência corporal do intérprete-criador e pelas condições concretas do processo de criação. A pesquisa assume, portanto, o caráter parcial e situado de toda tradução, compreendendo-a como resultado de uma escuta sensível e de decisões estéticas tomadas ao longo do percurso.

Por meio desse recorte, o estudo reafirma a dança como um campo legítimo de reflexão e produção de conhecimento. Ao deslocar poesia e música para o espaço do corpo em movimento, a pesquisa evidencia a criação coreográfica como um modo de pensamento sensível, no qual a tradução, interpretação e invenção se articulam sem a pretensão de esgotar os sentidos, mas de expandi-los.

## CAPÍTULO 1: RECORTE HISTÓRICO E FUNDAMENTAÇÃO CULTURAL

### 1.1 Antonio Machado: contexto histórico e relevância literária

Antonio Machado (1875-1949) integra a chamada Geração de 98, grupo formado por escritores, filósofos e intelectuais que procuraram repensar a identidade cultural, política e espiritual da Espanha após a crise de 1898, quando o país perdeu suas últimas colônias ultramarinas. Este episódio desencadeou um sentimento coletivo de decadência, desorientação e urgência reformista, contexto em que Machado emergiu como uma das vozes mais significativas do movimento (GONZÁLEZ, 2001; BENNASSAR, 1996). Sua obra poética dialoga com esse cenário de instabilidade, ao mesmo tempo em que constrói uma reflexão profunda sobre o sujeito, o tempo e o sentido da existência.

Nascido em Sevilha, Machado cresceu em um ambiente intelectual ligado à Institución Libre de Enseñanza, que defendia uma educação voltada à crítica, à observação e ao pensamento humanista. Essa formação marcou toda a sua produção literária, caracterizada por uma espiritualidade laica, uma ética da simplicidade e uma busca contínua por sentido em meio às incertezas do mundo moderno (TRAPIELLO, 2020). A poesia de Machado não se isola da realidade, pelo contrário ela se constrói na tensão entre o indivíduo e a história, entre a interioridade e as transformações sociais que atravessaram a Espanha de sua época.

Durante sua vida, Antonio Machado testemunhou eventos decisivos: a lenta modernização do país, os conflitos entre regionalismo e centralização estatal, o avanço das ideias progressista e republicanas, além das tensões que antecederam a Guerra Civil Espanhola (1936 - 1939) (BENNASSAR, 1996). O conflito levou-o ao exílio na França, onde morreria pouco depois, em 1939. Essa trajetória reforçou sua imagem como poeta da consciência crítica e da memória, alguém que vivenciou na própria carne a fragilidade das instituições e a violência da história (TRAPIELLO, 2020). Sua obra, assim, transcende o campo literário e se projeta como documento sensível de uma época marcada por rupturas e reconstruções.

Entre suas produções, *Campos de Castilla* (1912) representa um marco fundamental em sua maturidade poética. Nesse conjunto, Machado volta seu olhar para a paisagem castelhana árida, austera e simbólica, utilizando-a como metáfora da alma espanhol e das contradições do país. Diferentemente de seus primeiros poemas, mais influenciados pelo simbolismo intimista, o poeta assume aqui um mais direto, reflexivo e meditativo, alinhado às preocupações éticas de sua geração. O livro também inclui os célebres “Proverbios y cantares”, textos breves que

condensam de maneira rigorosa seu pensamento filosófico sobre o tempo, o caminhar humano e a construção da própria trajetória (MACHADO, 1975).

Nesse contexto, Antonio Machado permanece como figura essencial da literatura espanhola moderna, não apenas por sua relevância histórica, mas por sua capacidade de captar o movimento da vida e transformá-lo em poesia. Sua reflexão sobre o caminhar humano, sobre a transitoriedade e sobre a construção do sentido continua ressoando ao longo das gerações, reafirmando sua importância tanto para a crítica literária quanto para práticas artísticas que dialogam com múltiplos sistemas de signos (GARCÍA MONTERO, 2008; TRAPIELLO, 2020).

## **1.2 Joan Manuel Serrat: trajetória, contexto e impacto cultural**

Joan Manuel Serrat, nascido em 1943, tornou-se uma das figuras emblemáticas da música espanhola contemporânea, cuja trajetória se entrelaça com momentos decisivos da história sociopolítica da Espanha. Seu crescimento artístico na década de 1960 ocorreu em um contexto de censura, em que o controle cultural e a repressão às línguas regionais moldavam a produção artística do país. É nesse cenário que Serrat se integra à Nova Canção Catalã, movimento cultural que buscava preservar a língua catalã e denunciar, de forma artística, as restrições impostas pelo regime (TERRÓN, 1984; CRUZ, 2015).

A Nova Canção Catalã foi muito mais que um movimento musical, constituiu-se como forma de resistência e afirmação identitária em um Estado que tentava homogeneizar cultural e linguisticamente seus territórios. Serrat, ao cantar em catalão e defender abertamente o uso da língua, tornou-se um dos rostos mais visíveis dessa resistência. Em diversos momentos, enfrentou censura direta, teve músicas proibidas e chegou a ser vetado de festivais oficiais quando se negou a apresentar sua obra somente em castelhano. Sua postura consolidou seu papel de artista comprometido com a liberdade de expressão e com a pluralidade cultural da Espanha (TERRÓN, 1984; CRUZ, 2015).

Com a transição para a democracia após a morte de Franco, Serrat ampliou significativamente sua atuação artística e consolidou sua presença tanto na música catalã quanto na música espanhola de modo mais amplo. Sua obra se caracteriza por um diálogo constante entre música popular, crítica social e literatura. Ao longo da carreira, Serrat tornou-se reconhecido por suas adaptações musicais de grandes poetas como Antonio Machado, Miguel Hernández, Rafael Alberti e Mario Benedetti. Essas interpretações não representaram apenas homenagens, mas também formas de difusão cultural: ao transformar poemas em canções,

Serrat contribui para aproximar a literatura de públicos diversos, muitos deles distantes do ambiente acadêmico ou literário tradicional (CRUZ, 2015; ROMANO, 2020).

Entre esses marcos, destaca-se o álbum *Dedicado a Antonio Machado*. Longe de construir um simples exercício de musicalização, o disco opera uma autêntica tradução intersemiótica. Serrat mobiliza elementos como melodia, ritmo e interpretação vocal para reconfigurar a atmosfera poética machadiana, trazendo à canção nuances emocionais que ampliam a leitura dos textos originais. Ao transformar os versos dos “Proverbios y cantares” em canções, Serrat não apenas populariza, mas também lhes oferece novas camadas de significado, permitindo que a reflexão sobre o tempo, o caminhar e a existência ganhe uma dimensão sonora que ressoa em outro campo sensorial ( ROMANO, 2020; ARTOLA, 2022).

Por essa contribuição, Serrat é reconhecido não apenas como cantor e compositor, mas como uma importante ponte entre música, literatura e memória cultural. Sua obra demonstra a força da canção como espaço de resistência, diálogo e reinvenção estética, consolidando seu nome como uma das vozes mais influentes e significativas da cultura ibérica contemporânea (CRUZ, 2015).

### 1.3 O provérbio e cantares: “*Caminante, no hay camino*” e a canção de Serrat

O verso “*Caminante, no hay camino, se hace camino al andar*” tornou-se um dos versos mais reconhecíveis da poesia de Antonio Machado, e ao mesmo tempo, um provérbio moderno que ultrapassou seu contexto literário original. Inserido na seção “Proverbios y cantares”, parte do livro *Campos de Castilla* (1912), esse trecho sintetiza não apenas a sensibilidade poética machadiana, mas também uma visão filosófica de mundo que articula transitoriedade, liberdade e construção subjetiva do próprio destino. Em Machado, o provérbio não é uma sentença fechada, mas um convite à reflexão: o caminho, entendido como metáfora da vida, não existe previamente, ele se constrói no próprio ato de caminhar. Assim, o caminhar torna-se simultaneamente gesto, escolha e processo, sempre em movimento, sempre inacabado.

Na tradição dos provérbios, há a ideia de que a sabedoria popular se cristaliza em fórmulas breves, muitas vezes de autor anônimo. Machado subverte essa lógica ao criar provérbios literários, eles preservam a concisão e a força proverbial, mas carregam uma densidade poética própria, fruto de um sujeito lírico que observa o mundo com sensibilidade ética e metafísica. Essa apropriação renovada do provérbio faz com que “*Caminante, no hay camino*” circule entre dois domínios, o literário e o popular, favorecendo sua expansão enquanto

signo cultural. Sua recepção ampla se deve, em grande parte, a essa ambivalência entre reflexão íntima e universalidade, entre o gesto individual e a experiência coletiva.

Além do conteúdo filosófico, esses versos também dialogam com a biografia do autor. O caminhar, portanto, adquire ressonâncias históricas, o poeta pensa o deslocamento não apenas como metáfora existencial, mas também como condição concreta de um país em mudança, marcado pela necessidade de reconstruir identidades e trajetórias. Por isso, a permanência desses versos se justifica não só pela beleza formal, mas pelo poder simbólico de representar tempos incertos, em que falta um “caminho correto” que exige a invenção de novos percursos.

A atualização desse provérbio ganha uma nova dimensão quando Joan Manuel Serrat o transforma em canção no álbum *Dedicado a Antonio Machado, o poeta* (1969). Na voz de Serrat, o verso deixa de ser apenas um enunciado reflexivo e passa a se corporificar musicalmente. A interpretação vocal, o andamento, a instrumentação e o modo como a melodia se desenvolve reforçam o caráter processual do caminhar. O que antes era reflexão poética torna-se experiência sonora: Serrat não apenas declama, mas percorre o caminho com a voz, imprimindo para a circulação massiva desse enunciado, transformando-o em um símbolo da cultura hispânica e, mais amplamente da própria ideia de liberdade

Musicalmente, Serrat opera uma tradução intersemiótica, convertendo o ritmo interno da poesia machadiana em ritmo musical, reinterpretando a métrica, o tom meditativo e as pausas simbólicas dos versos. Ao fazer isso, não se limita a repetir o texto, ele o recria. A música, enquanto linguagem própria, adiciona uma camada emocional que intensifica o efeito filosófico do provérbio. A serenidade melódica contrasta com a profundidade existencial da letra, produzindo uma sensação de movimento suave, porém inevitável, como se a canção afirmasse que todos, inevitavelmente, seguimos caminhando, mesmo na incerteza.

É importante destacar que a canção não se configura como uma mera transposição musical dos poemas de Antonio Machado. Embora parte da letra seja construída a partir de versos de *Proverbios y cantares*, a segunda parte da canção, iniciada pelo verso “*Hace algún tempo...*”, corresponde a uma criação autoral de Serrat, inexistente no poemário machadiano. Esse procedimento evidencia um processo criativo concomitante ao processo de tradução intersemiótica, no qual o compositor não apenas traduz o texto literário para a linguagem musical, mas também o prolonga, o reinterpreta por meio de novos versos. Dessa forma, a canção se constitui como um espaço híbrido, em que tradução e criação se entrelaçam, ampliando o campo semântico do texto original.

A relevância cultural desses versos, tanto na literatura quanto na música, está justamente na capacidade de gerar identificação. “*Caminante, no hay camino*” tornou-se mantra, reflexão, provérbio e hino. Em contextos políticos, é evocada como chamada à resistência, em contextos pessoais, como estímulo à autonomia e à criação de sentidos. A fusão entre Machado e Serrat impulsionou esse alcance, pois a canção transportou a poesia para novos espaços de recepção, permitindo que diferentes públicos, mesmo aqueles distantes da literatura, se reconhecessem na mensagem.

Considerando a relevância histórica e simbólica dos “*Proverbios y cantares*” na obra de Antonio Machado, bem como sua posterior ressignificação no campo musical por meio da canção “*Cantares*”, interpretada por Joan Manuel Serrat, apresenta-se a seguir o poema que serve como base cultural e poética para reflexões desenvolvidas ao longo deste trabalho. A inserção integral do texto, visa situar o leitor quanto ao universo estético e ideológico que fundamenta as análises e traduções intersemióticas discutidas nos capítulos subsequentes.

## CXXXVI

(*Proverbios y cantares*)

Nunca perseguí la gloria  
ni dejar en la memoria  
de los hombres mi canción;  
yo amo los mundos sutiles,  
ingrávidos y gentiles,  
como pompas de jabón.

Me gusta verlos pintarse  
de sol y grana, volar  
bajo el cielo azul, temblar  
súbitamente y quebrarse.

## II

¿Para qué llamar caminos  
a los surcos del azar?...  
Todo el que camina anda,  
como Jesús, sobre el mar.

## III

A quien nos justifica nuestra desconfianza  
llamamos enemigo, ladrón de una esperanza.  
Jamás perdona el necio, si ve la nuez vacía  
que dio a cascar al diente de la sabiduría.

## IV

Nuestras horas son minutos  
cuando esperamos saber,  
y siglos cuando sabemos  
lo que se puede aprender.

## V

Ni vale nada el fruto  
cogido sin sazón...  
Ni aunque te elogie un bruto  
ha de tener razón.

## VI

De lo que llaman los hombres  
virtud, justicia y bondad,  
una mitad es envidia  
y la otra no es caridad.

## VII

Yo he visto garras fieras en las pulidas manos;  
conozco grajos mélicos y líricos marranos...  
El más truhán se lleva la mano al corazón,  
y el bruto más espeso se carga de razón.

## VIII

En preguntar lo que sabes  
el tiempo no has de perder...  
Y a preguntas sin respuesta,  
¿quién te podrá responder?

## IX

El hombre, a quien el hambre de la rapiña acucia,  
de ingénita malicia y natural astucia,  
formó la inteligencia y acaparó la tierra.  
¡Y aun la verdad proclama! ¡Supremo ardid de guerra!

## X

La envidia de la virtud  
hizo a Caín criminal.  
¡Gloria a Caín! Hoy el vicio  
es lo que se envidia más.

## XI

La mano del piadoso nos quita siempre honor;  
mas nunca ofende al darnos su mano el lidiador.  
Virtud es fortaleza; ser bueno es ser valiente;  
escudo, espada y maza llevar bajo la frente;  
porque el valor honrado de todas armas viste:  
no sólo para, hiere, y más que guarda, embiste.  
Que la piqueta arruine, y el látigo flagele;  
la fragua ablande el hierro, la lima pula y gaste;  
y que el buril burile, y que el cincel cincele,  
que la espada punce y hienda y el gran martillo  
aplaste.

## XII

¡Ojos que a la luz se abrieron  
un día para, después,  
ciegos tornar a la tierra,  
hartos de mirar sin ver!

## XIII

Es el mejor de los buenos  
quien sabe que en esta vida  
todo es cuestión de medida:  
un poco más, algo menos...

## XIV

Virtud es la alegría que alivia el corazón  
más grave y desarruga el ceño de Catón.  
El bueno es el que guarda, cual venta del camino,  
para el sediento el agua, para el borracho el vino.

## XV

Cantad conmigo en coro: Saber, nada sabemos;  
de arcano mar vinimos, a ignota mar iremos...  
Y entre los dos misterios está el enigma grave;  
tres arcas cierra una desconocida llave.  
La luz nada ilumina y el sabio nada enseña.  
¿Qué dice la palabra? ¿Qué el agua de la peña?

## XVI

El hombre es por natura la bestia paradójica,  
un animal absurdo que necesita lógica.  
Creó de nada un mundo y, su obra terminada,  
«Ya estoy en el secreto —se dijo—: todo es nada».

## XVII

El hombre sólo es rico en hipocresía.  
En sus diez mil disfraces para engañar confía;  
y con la doble llave que guarda su mansión,  
para la ajena hace gonzúa de ladrón.

## XVIII

¡Ah, cuando yo era niño  
soñaba con los héroes de la *Iliada*!  
Áyax era más fuerte que Diomedes;  
Héctor, más fuerte que Áyax,  
y Aquiles el más fuerte; porque era  
el más fuerte... ¡Inocencias de la infancia!

## XIX

El cascanueces vacías,  
Colón de cien vanidades,  
vive de supercherías  
que vende como verdades.

## XX

¡Teresa, alma de fuego,  
Juan de la Cruz, espíritu de llama,  
por aquí hay mucho frío, padres nuestros;  
corazoncitos de Jesús se apagan!

## XXI

Ayer soñé que veía  
a Dios y que a Dios hablaba;  
y soñé que Dios me oía...  
Después soñé que soñaba.

## XXII

Cosas de hombres y mujeres,  
los amoríos de ayer,  
casi los tengo olvidados,  
si fueron alguna vez.

## XXIII

No extrañéis, dulces amigos,  
que esté mi frente arrugada;  
yo vivo en paz con los hombres  
y en guerra con mis entrañas.

## XXIV

De diez cabezas, nueve  
embisten y una piensa.  
Nunca extrañéis que un bruto  
se descuene luchando por la idea.

## XXV

Las abejas de las flores  
sacan miel, y melodía  
del amor, los ruiseñores;  
Dante y yo —perdón, señores—,  
trocamos —perdón, Lucía—,  
el amor en Teología.

## XXVI

Poned sobre los campos  
un carbonero, un sabio y un poeta.  
Veréis cómo el poeta admira y calla,  
el sabio mira y piensa...  
Seguramente, el carbonero busca  
las moras o las setas.  
Llevadlos al teatro  
y sólo el carbonero no bosteza.  
Quien prefiere lo vivo a lo pintado  
es el hombre que piensa, canta o sueña.  
El carbonero tiene  
llena de fantasías la cabeza.

## XXVII

¿Dónde está la utilidad  
de nuestras utilidades?  
Volvamos a la verdad:  
vanidad de vanidades.

## XXVIII

Todo hombre tiene dos  
batallas que pelear:  
en sueños lucha con Dios;  
y despierto, con el mar.

## XXIX

Caminante, son tus huellas  
el camino, y nada más;  
caminante, no hay camino,  
se hace camino al andar.  
Al andar se hace camino,  
y al volver la vista atrás  
se ve la senda que nunca  
se ha de volver a pisar.  
Caminante, no hay camino,  
sino estelas en la mar.

## XXX

El que espera desespera,  
dice la voz popular.  
¡Qué verdad tan verdadera!  
La verdad es lo que es,  
y sigue siendo verdad  
aunque se piense al revés.

## XXXI

Corazón, ayer sonoro,  
¿ya no suena  
tu monedilla de oro?  
Tu alcancía,  
antes que el tiempo la rompa,  
¿se irá quedando vacía?  
Confiemos  
en que no será verdad  
nada de lo que sabemos.

## XXXII

¡Oh fe del meditabundo!  
¡Oh fe después del pensar!  
Sólo si viene un corazón al mundo  
rebosa el vaso humano y se hincha el mar.

## XXXIII

Soñé a Dios como una fragua  
de fuego, que ablanda el hierro,  
como un forjador de espadas,  
como un bruñidor de aceros,  
que iba firmando en las hojas  
de luz: Libertad — Imperio.

## XXXIV

Yo amo a Jesús, que nos dijo:  
Cielo y tierra pasarán.  
Cuando cielo y tierra pasen,  
mi palabra quedará.  
¿Cuál fue, Jesús, tu palabra?  
¿Amor? ¿Perdón? ¿Caridad?  
Todas tus palabras fueron  
una palabra: Velad.

## XXXV

Hay dos modos de conciencia:  
una es luz, y otra, paciencia.  
Una estriba en alumbrar  
un poquito el hondo mar;  
otra, en hacer penitencia  
con caña o red, y esperar  
el pez, como pescador.  
Dime tú: ¿Cuál es mejor?

## XXXVI

Fe empirista. Ni somos ni seremos.  
 Todo nuestro vivir es prestado.  
 Nada trajimos; nada llevaremos.

## XXXVII

¿Dices que nada se crea?  
 No te importe; con el barro  
 de la tierra haz una copa  
 para que beba tu hermano.

## XXXVIII

¿Dices que nada se crea?  
 Alfarero, a tus cacharros.  
 Haz tu copa y no te importe  
 si no puedes hacer barro.

## XXXIX

Dicen que el ave divina,  
 trocada en pobre gallina,  
 por obra de las tijeras  
 de aquel sabio profesor  
 (fue Kant un esquilador  
 de las aves altaneras;  
 toda su filosofía,  
 un sport de cetrería),  
 dicen que quiere saltar  
 las tapias del corralón,

y volar  
 otra vez hacia Platón.  
 ¡Hurra! ¡Sea!  
 ¡Feliz será quien lo vea!

## XL

Sí, cada uno y todos sobre la tierra iguales:  
 el ómnibus que arrastran dos pencos matalones,  
 por el camino, a tumbos, hacia las estaciones,  
 el ómnibus completo de viajeros banales,  
 y en medio un hombre mudo, hipocondríaco, austero,  
 a quien se cuentan cosas y a quien se ofrece vino...  
 Y allá, cuando se llegue, ¿descenderá un viajero  
 no más? ¿O habránse todos quedado en el camino?

## XLI

Bueno es saber que los vasos  
 nos sirven para beber;  
 lo malo es que no sabemos  
 para qué sirve la sed.

## XLII

¿Dices que nada se pierde?  
 Si esta copa de cristal  
 se me rompe, nunca en ella  
 beberé, nunca jamás.

## XLIII

Dices que nada se pierde  
 y acaso dices verdad;  
 pero todo lo perdemos  
 y todo nos perderá.

## XLIV

Todo pasa y todo queda,  
 pero lo nuestro es pasar,  
 pasar haciendo caminos,  
 caminos sobre la mar.

## XLV

Morir... ¿Caer como gota  
 de mar en el mar inmenso?  
 ¿O ser lo que nunca he sido:  
 uno, sin sombra y sin sueño,  
 un solitario que avanza  
 sin camino y sin espejo?

## XLVI

Anoche soñé que oía  
 a Dios gritándome: ¡Alerta!  
 Luego era Dios quien dormía,  
 y yo gritaba: ¡Despierta!

## XLVII

Cuatro cosas tiene el hombre  
 que no sirven en la mar:  
 ancla, gobernalle y remos,  
 y miedo de naufragar.

## XLVIII

Mirando mi calavera  
 un nuevo Hamlet dirá:  
 «He aquí un lindo fósil de una  
 careta de carnaval».

## XLIX

Ya noto, al paso que me torno viejo,  
 que en el inmenso espejo,  
 donde orgulloso me miraba un día,  
 era el azogue lo que yo ponía.  
 Al espejo del fondo de mi casa  
 una mano fatal  
 va rayendo el azogue, y todo pasa  
 por él como la luz por el cristal.  
 —Nuestro español bosteza.  
 ¿Es hambre? ¿Sueño? ¿Hastío?  
 Doctor, ¿tendrá el estómago vacío?  
 —El vacío es más bien en la cabeza.

## L

Luz del alma, luz divina,  
 faro, antorcha, estrella, sol...  
 Un hombre a tuestas camina;  
 lleva a la espalda un farol.

## LI

Discutiendo están dos mozos  
 si a la fiesta del lugar  
 irán por la carretera  
 o campo a través irán.  
 Discutiendo y disputando  
 empiezan a pelear.  
 Ya con las trancas de pino  
 furiosos golpes se dan;  
 ya se tiran de las barbas,  
 que se las quieren pelar.  
 Ha pasado un carretero  
 que va cantando un cantar:  
 «Romero, para ir a Roma,  
 lo que importa es caminar;  
 a Roma por todas partes,  
 por todas partes se va».

## LII

Ya hay un español que quiere  
 vivir y a vivir empieza,  
 entre una España que muere  
 y otra España que bosteza.  
 Españolito que vienes  
 al mundo, te guarde Dios.  
 Una de las dos Españas  
 ha de helarte el corazón.

(MACHADO, 1989)

O poema apresentado condensa temas recorrentes na obra de Machado, como o tempo, o caminhar e a transitoriedade da existência, elementos que atravessam não apenas a recepção literária do autor.

No contexto da música, Joan Manuel Serrat retoma alguns dos versos de Antonio Machado, concretamente os das seções ILIV, I e XXIX do poema, nessa ordem, transformando-os em canção e ampliando sua circulação cultural, especialmente durante o período da ditadura franquista. Apresenta-se, a seguir a letra de “Cantares”, cuja importância histórica e simbólica fundamenta sua escolha como texto mediador neste trabalho.

## Proverbios y cantares

Todo pasa y todo queda  
 Pero lo nuestro es pasar  
 Pasar haciendo caminos  
 Caminos sobre la mar

Nunca perseguí la gloria  
 Ni dejar en la memoria  
 De los hombres, mi canción

Yo amo los mundos sutiles  
 Ingrávidos y gentiles  
 Como pompas de jabón

Me gusta verlos pintarse  
 De Sol y grana, volar  
 Bajo el cielo azul, temblar  
 Súbitamente y quebrarse

Nunca perseguí la gloria

Caminante  
 Son tus huellas el camino y nada más  
 Caminante, no hay camino  
 Se hace camino al andar  
 Al andar, se hace camino  
 Y al volver la vista atrás  
 Se ve la senda que nunca  
 Se ha de volver a pisar  
 Caminante, no hay camino  
 Sino estelas en la mar

Hace algún tiempo, en ese lugar  
 Donde hoy los bosques se visten de espinos  
 Se oyó la voz de un poeta gritar  
 Caminante, no hay camino  
 Se hace camino al andar  
 Golpe a golpe, verso a verso

Murió el poeta, lejos del hogar  
 Le cubre el polvo de un país vecino  
 Al alejarse, le vieron llorar  
 Caminante, no hay camino  
 Se hace camino al andar  
 Golpe a golpe, verso a verso

Cuando el jilguero no puede cantar  
 Cuando el poeta es un peregrino  
 Cuando de nada nos sirve rezar  
 Caminante, no hay camino  
 Se hace camino al andar  
 Golpe a golpe, verso a verso  
 Golpe a golpe, verso a verso  
 Golpe a golpe, verso a verso

(SERRAT, 1969)

O cotejo da letra da canção com o poema permite apreciar que as três últimas estrofas não aparecem no poema de Machado: essas são de autoria do cantor. Isto, mais o diálogo entre poesia e música, evidencia processos de tradução intersemiótica, tema central desta pesquisa.

## CAPÍTULO 2: REFERENCIAL TEÓRICO

A compreensão contemporânea da tradução ultrapassa a esfera puramente linguística e passa a integrar dimensões culturais, estéticas e semióticas que expandem o entendimento do que significa traduzir. Nesse percurso, Roman Jakobson (1963) propõe uma reconfiguração fundamental ao diferenciar a tradução intralingual, interlingual e intersemiótica:

A tradução intralingual ou reformulação (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.

A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.

A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas signos não - verbais.

(JAKOBSON, 2010, p. 64 e 65)

Essa última, que sustenta o presente estudo. Assim, traduzir não se limita apenas em transpor palavras entre idiomas, mas implica também em recriar sentidos em novos sistemas expressivos, como é o caso da dança.

Ao deslocar a tradução para o campo da intersemiose, Jakobson inaugura uma concepção que permite pensar a dança como uma linguagem capaz de interpretar o poema. Plaza (2010) aprofunda essa relação ao afirmar que a tradução para outros sistemas exige ritmo, à expressividade e às relações simbólicas internas ao texto de partida, para que sua essência seja preservada, ainda que em outra materialidade. Nesse sentido, traduzir um poema por meio do corpo implica reconhecer que cada gesto carrega um potencial interpretativo, gerando uma experiência estética que amplia o sentido do texto original.

Umberto Eco (2007), ao discutir o processo interpretativo, destaca que compreender um texto é sempre reconstruir seus sentidos possíveis. Por isso, uma tradução intersemiótica não apenas representa uma obra, mas a reinterpreta. A dança pode gerar significado que não estavam explícitos no poema, mas que emergem como desdobramentos legítimos de sua atmosfera poética.

Para compreender como o corpo pode se tornar signo, é essencial recorrer à semiótica de Charles Sanders Peirce (2005). O autor define signo como:

Qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu interpretante) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere; de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim, sucessivamente *ad infinitum*. (PEIRCE, 2005, p. 74)

Essa concepção triádica ilumina a tradução intersemiótica ao mostrar que o gesto coreográfico funciona como interpretante do signo verbal. A dança não repete o poema: ela prolonga sua semiose, criando novas interpretações possíveis.

Peirce também classifica os signos em ícones, índices e símbolos. Tal distinção torna-se produtiva nesta pesquisa, uma vez que o movimento corporal pode assumir dimensões icônicas (quando imita a imagem poética), indiciais (quando aponta presença, ausência ou direção) ou simbólicas (quando traduz conceitos abstratos como tempo, efemeridade ou caminho). O corpo é, assim, um veículo de um sistema semiótico, sendo o sistema semiótico a dança que é capaz de reescrever o poema em uma gramática própria.

Rudolf Laban (1989), ao pensar na dança como uma forma de linguagem, se aproxima dessa concepção de semiótica, ao reconhecer que o movimento possui uma estrutura e uma gramática próprias. Laban (1989) diz o seguinte sobre a dança:

La danza, como composición de movimiento, puede compararse con el lenguaje oral. Así como las palabras están formadas por letras, los movimientos están formados por elementos; así como las oraciones están compuestas de palabras, así las frases de danza están compuestas de movimiento. Este lenguaje del movimiento, de acuerdo con su contenido, estimula la actividad mental de manera similar, aunque quizá más compleja, a la de la palabra hablada. (LABAN, 1989, p.35)

Laban reconhece que o movimento possui unidades mínimas que se articulam como palavras e frases, consolidando a dança como linguagem apta a traduzir e produzir significados.

Até esse ponto, tratamos da dança como linguagem e da tradução como transposição intersemiótica. No entanto, para compreender a profundidade ética e crítica desse processo, é indispensável recorrer a Antoine Berman. Em *A tradução e seus discursos* (2010), Berman discute como diferentes tradições teóricas concebem a prática tradutória e destaca a necessidade de reconhecer a alteridade do texto.

Essa perspectiva é fundamental para a tradução intersemiótica: traduzir um poema em dança não é apenas convertê-lo em movimentos equivalentes, mas acolher sua diferença, sua singularidade, seu modo de existir no mundo, em outro trecho Berman (2010) enfatiza que “Traduzir não é reduzir o texto ao próprio regime do traduzir; é deixá-lo falar em sua estranheza, é permitir que sua voz oriente a mão do tradutor”. Aplicando essa noção à dança, o corpo não impõe seu vocabulário ao poema; ao contrário, ele se deixa conduzir por sua musicalidade interna, seus silêncios, imagens e atmosferas. A ética bermaniana impede que a dança se torne uma simples ilustração do texto e a obriga a se constituir como recriação sensível que respeita e amplifica a obra original.

Além disso, quando se pensa na transposição do texto poético para o corpo, torna-se necessário considerar que a dança não apenas interpreta, mas também inscreve temporalidades e espacialidades. Enquanto o poema opera na linearidade verbal, a coreografia se expande no espaço e no tempo, criando simultaneidades que não existem no texto escrito. Essa diferença estrutural entre códigos faz parte da própria natureza da tradução intersemiótica e reforça a necessidade de compreender que cada linguagem manifesta o sentido de forma distinta. Por isso, Eco (2007) destaca que toda tradução implica perdas e ganhos inevitáveis, pois para ele nenhuma tradução consegue transportar integralmente o sentido do texto original, porque os sentidos não são entidades fixas, mas campos de possibilidades. Toda tradução, portanto, é uma negociação: escolhe-se o que manter, o que transformar e o que sacrificar. (ECO, 2007)

Ao aplicar essa perspectiva à dança, torna-se claro que o gesto não busca equivalência direta, mas constrói um campo de possibilidades sensoriais que ressignificam o poema. O corpo traduz aquilo que pode ser traduzido (ritmo, atmosfera, imagética) e cria outras camadas onde a linguagem verbal se mostra insuficiente.

Essa negociação entre signos e códigos também exige consciência ética. Traduzir não é apenas impor uma leitura, mas dialogar com o texto original, permitindo que ele sobreviva em outro meio. É nesse ponto que a reflexão de Berman se torna indispensável. Em “A tradução e seus discursos”, o autor problematiza a tendência ocidental de “normalizar o texto traduzido”. Berman (2010) alerta que “o risco constante de etnocentrismo, que leva o tradutor a apagar aquilo que no texto estrangeiro resiste à sua própria língua ou ao seu horizonte cultural”.

Essa advertência é essencial para a dança: há o risco de transformar o poema em mera ilustração corporal, enfraquecendo sua densidade poética. O tradutor/coreógrafo precisa acolher a estranheza do texto e permitir que ela se manifeste também na corporeidade, seja por gestos incompletos, pausas, tensões ou movimentos que evocam sensações mais do que imagens.

A partir dessa perspectiva, torna-se possível compreender que traduzir Machado em dança não se resume a reproduzir o caminhar literal sugerido pelo poema, mas a entrar em contato com aquilo que atravessa seu canto, a incerteza, o tempo, a memória, o efeito subjetivo do caminhar. A dança, portanto, torna-se espaço de escuta sensível do texto.

Assim, a tradução intersemiótica aqui proposta é entendida como um espaço de hospitalidade (termo central na reflexão de Berman). A coreografia acolhe o poema de Antonio Machado não para repeti-lo, mas para possibilitar sua sobrevivência em outra linguagem. Dessa forma, o corpo torna-se intérprete e mediador: lê o poema com os músculos, articula seus sentidos em deslocamentos, converte o “caminhar” machadiano em espacialidade cênica. O

poema renasce na dança, que por sua vez se torna texto, reafirmando que traduzir é, sempre, transformar.

Ao compreender a tradução como um processo que ultrapassa a simples transferência de conteúdos entre linguagens, este trabalho aproxima-se de abordagens que entendem o ato tradutório como uma prática ética e criativa. Traduzir não é apenas transportar sentidos, mas assumir responsabilidades diante do texto de partida e das transformações inevitáveis que emergem no contato com outra linguagem. No campo das artes, essa dimensão ética torna-se ainda mais evidente, uma vez que a tradução envolve escolhas sensíveis que afetam diretamente a forma como a obra será percebida e experienciada.

Nesse sentido, pensar a tradução como criação implica reconhecer que toda tradução carrega marcas de interpretação, escuta e decisão. Não se trata de eliminar diferenças entre os sistemas semióticos, mas de conviver com elas. Ao invés de buscar a supressão da alteridade do texto original, o tradutor-criador é convidado a acolhê-la, permitindo que aquilo que é estrangeiro à linguagem de chegada se manifeste de maneira produtiva. Essa postura ética distancia-se de traduções meramente ilustrativas ou reduzidas à fidelidade formal.

No âmbito da dança, essa ética tradutória se manifesta na recusa de uma correspondência mimética entre palavra e movimento. O corpo não reproduz imagens literais do texto poético, mas dialoga com seus climas, tensões e estruturas simbólicas. Desse modo, a coreografia não se apresenta como uma explicação do poema ou da canção, mas como um espaço de negociação entre permanências e deslocamentos, no qual o gesto assume a função de reinterpretar, deslocar e ampliar sentidos.

Essa perspectiva permite compreender a criação coreográfica como um território onde a tradução e invenção caminham juntas. Ao assumir a tradução como prática ética, o processo criativo em dança preserva a singularidade da obra de origem, ao mesmo tempo em que afirma a autonomia da linguagem corporal. Assim, a tradução intersemiótica deixa de ser entendida como um procedimento secundário e passa a ser reconhecida como um gesto artístico que produz pensamento, sensibilidade e novas formas de experiência estética.

## CAPÍTULO 3: METODOLOGIA

Este trabalho foi desenvolvido a partir de uma abordagem investigativa de natureza qualitativa, que busca trabalhar um diálogo entre a tradução, a literatura e a dança, tendo como base os “Proverbios y cantares”, de Antonio Machado, e sua posterior musicalização por Joan Manuel Serrat. A metodologia adotada busca compreender como o processo de tradução intersemiótica pode se transformar em linguagem corporal, explorando as relações entre palavra, ritmo, imagem, música e movimento.

O ponto de partida consistiu na escolha do texto. A partir dessa escolha, iniciou-se o processo de análise textual, imagética e musical, buscando compreender sua estrutura rítmica, seus elementos metafóricos e simbólicos, bem como as escolhas melódicas e interpretativas presentes na versão cantada.

Durante esse percurso, algumas questões norteadoras foram elaboradas para que o projeto fosse desenvolvido, perguntas que orientam tanto a reflexão teórica quanto o processo criativo:

- Quais as dificuldades em traduzir “Proverbios y cantares” para uma coreografia mediada pela canção?
- Quais correspondências podem ser estabelecidas entre os signos literários e os signos corporais, considerando a natureza triádica do signo peirceano?

Esses questionamentos guiaram a prática criativa do projeto, organizado em três etapas principais: (1) a leitura interpretativa de “Proverbios y cantares”, análise de ritmo, metáforas e possibilidade expressivas do texto; (2) a experimentação corporal, em ambiente de criação, buscando equivalência rítmicas e simbólicas entre palavra e movimentos; e (3) a composição coreográfica, momento em que se consolidou a tradução intersemiótica proposta do cantares.

Desse modo, a metodologia adotada busca ultrapassar a dimensão técnica da dança e trabalhar com um processo investigativo estético e semiótico, em que o corpo assume o papel de intérprete e tradutor. A coreografia, enquanto resultado, representa uma nova tradução para o cantares, instaurando, assim, um diálogo vivo entre o texto e movimento, palavra e corpo, significante e significado.

### 3.1 Análise de “Proverbios y cantares”

O poema de Antonio Machado permite refletir sobre o caminhar da vida e a construção do seu próprio destino, mas também carrega a marca de seu tempo. Na Espanha no final do

século XIX e início do XX, o país vivia uma profunda crise social e cultural. A geração de 98, da qual Machado fez parte, questionava o rumo da nação e buscava renovar a identidade cultural e literária. Em meio a esse cenário, a poesia de Machado surge como reflexão sobre o tempo, a memória e a responsabilidade de cada indivíduo na construção de sua trajetória.

A metáfora do “caminho” que se constrói ao caminhar, mas que também se desfaz com o passar do tempo, expressa uma concepção de existência marcada pela impermanência e pela ação consciente. O verso “Caminante, no hay camino” sintetiza a ideia de que não há trajetórias previamente determinadas: o caminho surge a partir da experiência vivida. Dessa forma, o percurso não é estático nem permanente, mas se redefine a cada passo, ressaltando a noção de movimento contínuo e transformação constante.

Esse provérbio assume ainda um caráter coletivo, extrapolando a dimensão individual da caminhada. Ao afirmar que o caminho se faz ao andar, Machado propõe uma leitura ética da existência, na qual cada escolha pessoal interfere não apenas no destino do sujeito, mas também no contexto social em que ele se insere. Assim, cada passo representa uma ação no mundo e uma contribuição simbólica para a construção do coletivo, especialmente em um cenário histórico marcado por incertezas e reconstruções.

Além disso, a repetição cíclica presente nos versos (que retomam a imagem do caminhar e do retorno do olhar sobre os próprios passos) reforça a ideia de temporalidade não linear. O passado aparece como rastro, como marca deixada, mas que não pode ser retomada da mesma forma. Essa concepção do tempo dialoga diretamente com a linguagem da dança, uma vez que o movimento corporal existe apenas no instante em que é realizado, desaparecendo logo em seguida, permanecendo na memória de quem executa e de quem assiste, ao mesmo tempo em que a gravação audiovisual introduz uma nova camada semiótica, deslocando a noção de efemeridade.

Essa dimensão histórica, simbólica e poética do texto escolhido é fundamental para o desenvolvimento deste trabalho de tradução intersemiótica. Ao transpor os “Proverbios y Cantares” para a canção de Serrat e, posteriormente, para dança, o corpo não apenas interpreta palavras e sons, mas encarna significados profundos. Gestos, ritmo e espaço passam a traduzir corporalmente reflexões sobre o tempo, a passagem e o sentido da existência, recriando poeticamente a experiência histórica e emocional presente no texto original e ampliando suas possibilidades de leitura por meio do movimento.

### 3.2 O corpo como sistema de signos no processo tradutório

Compreender o movimento do corpo como sistema de signos é fundamental para pensar a tradução intersemiótica desenvolvida neste trabalho. Ao assumir o corpo<sup>1</sup> como linguagem, reconhece-se que o movimento não é apenas ação física, mas um elemento portador de sentido, capaz de produzir e comunicar significados. Na coreografia, conforme Paul Zumthor (1997), o corpo deixa de ser mero suporte expressivo da música e do poema e passa a operar como um sistema significante autônomo, no qual gesto, deslocamento, pausa e intensidade participam da construção do sentido.

Essa concepção encontra respaldo na semiótica, especialmente na teoria triádica do signo formulada por Charles Sanders Peirce. Ao transpor a lógica triádica da semiótica peirceana para a dança, pode-se compreender o movimento não como um componente isolado do signo, mas como um sistema expressivo que participa do processo de significação. Nesse processo, articulam-se o representamen, entendido como aquilo que se apresenta sensivelmente ao espectador; o objeto, compreendido como o conceito, a imagem ou a ideia evocada pelo poema e pela canção; e o interpretante, como o sentido construído a partir da percepção corporal do espectador. Dessa forma, o corpo em movimento participa ativamente do processo semiótico, produzindo significados que não estão fixados previamente, mas emergem na relação entre obra e público.

No processo coreográfico analisado, os signos corporais manifestam-se de diferentes maneiras, dependendo da relação que estabelecem com o texto e a música. Em alguns momentos, os movimentos operam como ícones, quando preservam uma semelhança formal ou imagética com o conteúdo poético, como nos gestos que evocam o mar, o caminhar ou o voo do pássaro. Em outros, funcionam como índices, ao apontarem para estados emocionais, intensidades sonoras ou direções espaciais, como nas corridas, quedas e mudanças abruptas de dinâmica. Há ainda movimentos que se consolidam como símbolos, sobretudo pela repetição ao longo da coreografia, estabilizando sentidos e construindo uma lógica interna reconhecível pelo espectador.

A repetição desempenha papel fundamental nesse sistema de signos corporais. Assim como os versos se repetem na canção, determinados gestos retornam sempre que esses versos reaparecem, criando uma equivalência estrutural entre música, texto e coreografia. Esse procedimento permite que o espectador estabeleça associações progressivas, compreendendo

---

<sup>1</sup> A noção do corpo como linguagem é recorrente nos estudos da dança conforme desenvolvido por Rudolf Laban.

que determinados movimentos carregam sentidos específicos dentro da obra. O corpo, desse modo, constrói memória, fazendo com que o signo corporal se fortaleça a cada reaparição.

Além disso, o ritmo musical atua como um organizador semiótico do movimento, não como um elemento traduzido e substituído, mas como parte integrante da dança. A progressão sonora da canção orienta a intensidade, a velocidade e a qualidade dos gestos, evidenciando que o signo corporal não é estático, mas se transforma no tempo em diálogo direto com a música que permanece audível e presente no processo tradutório intersemiótico. O significado de um mesmo movimento pode variar conforme sua duração, sua energia ou sua inserção no fluxo coreográfico, reforçando a ideia de que o corpo, enquanto sistema de signos, opera de forma dinâmica e relacional.

Nesse sentido, pensar o corpo como sistema de signos implica reconhecer que a tradução intersemiótica não se reduz à transferência de conteúdos, mas se constitui como um processo de construção de sentido. O corpo interpreta, seleciona, transforma e reorganiza os elementos do poema e da canção de acordo com as possibilidades próprias da dança. Assim, o movimento torna-se pensamento sensível, articulando forma, ritmo e significado.

Portanto, ao assumir o corpo como um sistema semiótico ativo, este trabalho reafirma a dança como linguagem capaz de traduzir poeticamente outras linguagens artísticas. A coreografia não apenas comunica sentidos já existentes, mas cria novos modos de leitura, nos quais o signo corporal amplia a experiência do texto e da música. Essa perspectiva reforça o papel do corpo como mediador, intérprete e produtor de significado no processo de tradução intersemiótica.

### **3.3 Reflexividade do intérprete/tradutor**

O intérprete/tradutor ocupa uma posição singular no processo de tradução intersemiótica, atuando simultaneamente como executor e autor, na medida em que cria um novo texto, derivado, mas dotado de autonomia própria. No contexto desta pesquisa, essa dupla função implica um processo reflexivo consciente e sistemático, no qual o corpo, no ato de criação, torna-se veículo de expressão e, simultaneamente, instrumento de investigação. Para fins de pesquisa, cada movimento não é apenas realizado, mas também observado, questionado e interpretado pelo próprio criador, permitindo que escolhas estéticas sejam fundamentadas em reflexões críticas.

Esse papel demanda distanciamento crítico, o intérprete precisa ser capaz de se afastar momentaneamente de sua experiência sensível para analisar padrões, significados e

correspondências entre textos, música e gestos. Ao mesmo tempo, essa análise nunca é puramente intelectual, pois ocorre em diálogo com o corpo, suas limitações e potencialidades. A reavaliação constante das decisões coreográficas (cada gesto, pausa, alinhamento ou intensidade) garante que a tradução não se torne mecânica ou meramente ilustrativa, aproximando-se do que Octavio Paz (1971) denomina como uma tradução literal ou servil, mais próxima de um objeto de dicionário do que de um verdadeiro processo tradutório., mas mantenha um compromisso com o que o texto original propõe e a expressividade corporal.

A reflexividade do intérprete/tradutor se conecta, assim, a questões éticas, que atravessam o ato tradutor. Traduzir, nesse contexto, implica respeitar a integridade do texto, da música e do movimento, assumindo responsabilidade pelas escolhas realizadas e pelo impacto sensível que elas produzem no espectador. Essa perspectiva dialoga com a concepção ética da tradução proposta por Antoine Berman, para quem traduzir é sempre uma experiência de alteridade. Ao transpor poesia e canção para o corpo, o intérprete é confrontado com aquilo que resiste à tradução literal: ambiguidades, silêncios e imagens que não se deixam apreender de forma imediata pelo gesto.

Reconhecer essas resistências é um gesto fundamental, pois impede que a dança se imponha como linguagem dominante sobre o texto de partida. O corpo, nesse sentido, não busca domesticar o poema, mas se deixar atravessar por ele, acolhendo sua estranheza e permitindo que ela se manifeste corporalmente por meio de tensões, pausas, fragmentos de movimento ou gestos incompletos. Essa postura reforça a tradução intersemiótica como prática de escuta, na qual o movimento responde ao texto em vez de simplesmente representá-lo. Outro aspecto central da reflexividade diz respeito à memória corporal. Ao longo do processo criativo, o corpo acumula repetições, experiências e marcas que influenciam diretamente a forma como o movimento é construído e executado. O intérprete/tradutor precisa lidar criticamente com essas memórias, discernindo se determinados gestos permanecem por sua potência expressiva ou por hábitos corporais incorporados ao longo da formação. Esse exercício constante de revisão impede a cristalização do movimento e mantém viva a relação entre gesto e sentido.

A reflexividade também se estende à relação com o espectador. De forma análoga ao que acontece com a tradução interlingual, ao criar uma tradução intersemiótica, o intérprete considera que o sentido não se encerra na intenção do criador, mas se completa no encontro com quem assiste. Refletir sobre a legibilidade dos signos corporais, sobre sua repetição ao longo da coreografia e sobre sua inserção no fluxo cênico faz parte do processo tradutor. Não se trata de tornar o significado explícito ou didático, mas de criar condições para que o espectador construa suas próprias relações entre poesia, música e movimento.

Desse modo, a prática reflexiva não apenas enriquece o resultado estético, mas sustenta a tradução intersemiótica como um ato consciente e crítico. Ao assumir o corpo como lugar de pensamento, a dança afirma-se como prática artística e investigativa, capaz de produzir conhecimento sensível. Traduzir, nessa perspectiva, é também refletir sobre o próprio ato de traduzir, reconhecendo que cada decisão corporal integra um percurso no qual o sentido se constrói no fazer, no deslocamento e na escuta do outro.

### **3.4 Processo de criação da coreografia**

A etapa de criação coreográfica constitui o eixo central da pesquisa prática deste projeto, sendo o momento no qual a tradução intersemiótica se materializa de forma mais evidente. Nesse estágio, a canção deixa de ser apenas um conjunto de referências textuais e sonoras e se converte em matéria corporal, permitindo investigar como diferentes sistemas de signos podem dialogar entre si por meio da dança. O processo iniciou-se a partir da reflexão sobre como a canção poderia ser convertida em coreografia, buscando compreender os sentidos presentes no texto escrito, identificar os signos predominantes e analisar de que maneira cada um deles poderia ser transposto para o corpo em movimento.

Essa fase teve como objetivo principal investigar como o corpo pode descrever, sugerir e reinterpretar a canção por meio de diferentes elementos da linguagem da dança, como o gesto (entendido aqui como o movimento expressivo do corpo, especialmente das mãos, dos braços e da cabeça), o ritmo (caracterizado pela sucessão de tempos fortes e fracos, pela cadência e pelo compasso), o movimento (enquanto deslocamento do corpo no espaço), e a interpretação (concebida como o ato de atribuir sentidos e percepções a um texto, imagem ou som por intermédio da expressão corporal e facial). Dessa forma, buscou-se compreender como essas dimensões corporais poderiam funcionar como ferramentas tradutórias, articulando-se como uma gramática corporal capaz de organizar e sistematizar a produção de sentido ao longo da coreografia.

Em seguida, teve início o processo de experimentação corporal, etapa em que o corpo passou a assumir o papel de instrumento fundamental de pesquisa e criação. Nessa fase, diferentes movimentos foram testados com o intuito de verificar sua correspondência com elementos da música e do poema, utilizando gestos que evocassem imagens poéticas, sequências que sugerissem o caminhar e ações corporais que representassem a ideia de passagem e deslocamento, elementos recorrentes na obra analisada. O corpo, portanto, tornou-

se um campo de investigação sensível, onde as possibilidades expressivas foram exploradas a partir da escuta musical e da leitura do texto.

Durante esse processo, a improvisação mostrou-se essencial, pois permitiu que o movimento surgisse de maneira mais orgânica e intuitiva, favorecendo a descoberta de gestos e ações corporais mais coerentes com o que se pretendia traduzir. A improvisação possibilitou explorar diferentes dinâmicas, intensidades e qualidades do movimento, ampliando o repertório corporal para oferecer alternativas expressivas, que posteriormente puderam ser selecionadas e organizadas de forma mais consciente. Assim, o ato de improvisar funcionou não apenas como prática criativa, mas também como estratégia metodológica de investigação.

Nesse contexto, é possível relacionar o processo criativo aos fundamentos de Peirce. Segundo Peirce (2005), “um signo, ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido”. Na prática coreográfica, cada gesto passa a operar como esse signo: o corpo interpreta o poema e a canção, transformando palavras e sons em movimentos que carregam significados e, ao mesmo tempo, geram novas leituras sensíveis. O movimento, portanto, não apenas representa o texto, mas amplia suas possibilidades interpretativas.

A próxima fase da pesquisa consistiu no refinamento dos gestos e das sequências criadas, momento em que se faz a escolha daqueles movimentos que melhor parecem trazer a atmosfera, o ritmo e os signos presentes na canção. Cada gesto foi analisado de forma cuidadosa, considerando sua clareza expressiva, sua relação com a musicalidade e sua coerência com o sentido do texto original, visando à construção de uma coreografia que apresentasse unidade e coesão narrativa.

Por fim, a última etapa desse processo correspondeu à composição coreográfica propriamente dita, na qual os movimentos selecionados foram organizados em uma sequência estruturada, respeitando a musicalidade da canção e seus elementos narrativos. Nessa fase, houve especial atenção à cena, elemento de extrema importância para o entendimento final da obra, bem como ao uso do espaço cênico, à direção e ao fluxo dos movimentos e à interação entre ações e pausas. Esses aspectos contribuíram para a criação de uma experiência sensível e interpretativa, capaz de envolver o espectador de maneira poética.

A construção coreográfica, portanto, não se limita a uma simples ilustração do poema, mas propõe o desenvolvimento de uma tradução poética por meio do corpo, na qual o movimento se converte em signo. Esse signo corporal busca oferecer uma leitura visual e

sensível que amplia a experiência dos leitores e ouvintes da obra original, deslocando-a para um novo campo de percepção.

A documentação do processo coreográfico constitui uma etapa fundamental desta pesquisa, funcionando como ferramenta de reflexão e análise sobre as escolhas tradutórias realizadas ao longo da criação. Durante os ensaios, foram produzidas anotações de criação que registravam impressões corporais, dificuldades encontradas e decisões relacionadas à permanência ou descarte de determinados movimentos. Esse diário de processo permitiu acompanhar a evolução da coreografia e compreender como os sentidos foram sendo construídos progressivamente no corpo.

Além dos registros escritos, o processo criativo foi acompanhado por gravações audiovisuais dos ensaios. Esses registros possibilitaram um olhar distanciado sobre o próprio trabalho, favorecendo a análise da relação entre gesto, ritmo e musicalidade, bem como a identificação de recorrências e variações no movimento. A observação posterior dos vídeos contribuiu para ajustes na composição coreográfica, especialmente no que se refere à clareza expressiva dos signos corporais e à coerência do percurso tradutório.,

Como parte da documentação do processo, o resultado final da criação coreográfica foi registrado em vídeo, reunindo as decisões tradutórias consolidadas ao longo da pesquisa. Esse registro audiovisual da obra encontra-se disponível em ambiente digital<sup>2</sup> constituindo material complementar para a visualização do corpo em movimento e para a compreensão das escolhas discutidas ao longo do trabalho.

A posição do intérprete/criador como pesquisador implicou um exercício constante de reflexividade. Ao assumir o duplo papel de quem cria e analisa, tornou-se necessário desenvolver estratégias de autoavaliação crítica, procurando equilibrar e escuta sensível do corpo com a análise conceitual proposta pela pesquisa. Esse movimento reflexivo reforça o caráter investigativo da criação coreográfica e evidencia a documentação do processo como parte integrante da metodologia adotada. Essa abordagem metodológica possibilita a passagem do texto e da música para o movimento de maneira consciente, reflexiva e poética.

### **3.5 Processo tradutório**

A canção desta coreografia partiu do encontro entre palavra, música e corpo, configurando um processo tradutório que não se propõe a ilustrar a canção de Joan Manuel

---

<sup>2</sup> Link do vídeo disponível em ambiente digital: <https://youtu.be/ijHCp8z8gC4>

Serrat, mas a reinscrever em outro sistema sensível. Neste percurso, o corpo não aparece como mero executor de uma partitura de movimentos, mas assume o lugar de linguagem e de tradução. A canção de Serrat, construída a partir dos provérbios e cantares de Antonio Machado, articula imagens recorrentes ligadas à ideia de caminho, escolha, tropeço e aprendizado. Foram essas figuras simbólicas que orientaram a construção do processo tradutor da coreografia, servindo como núcleos de sentido a serem deslocados para o plano corporal.

Ao traduzir uma canção fundamentada em textos poéticos para a linguagem da dança, surgem dificuldades iniciais inerentes à coexistência de diferentes camadas semióticas. Texto, melodia e ritmo articulam-se simultaneamente na música, enquanto, na coreografia, essas mesmas dimensões passam a ser trabalhadas por intermédio do corpo em movimento, do tempo e do espaço. Torna-se evidente, portanto, que a transposição literal de cada elemento verbal não é apenas inviável, mas também insuficiente para dar conta da experiência estética proposta pela obra original.

Dessa forma, a tradução não se apresenta como simples correspondência formal entre linguagens, mas como um processo de construção de equivalências sensíveis e estruturais. Em vez de reproduzir imagens poéticas de maneira direta, busca-se aproximar experiências estéticas, permitindo que o espectador perceba, por meio do corpo, sensações análogas às aquelas evocadas pelo texto e pela música. O processo tradutor passa, assim, a operar no campo da percepção, da ambiguidade e da sugestão, elementos fundamentais tanto da poesia quanto da dança.

Essa tensão atravessa também a tentativa de estabelecer correspondências entre signos literários e signos corporais. A natureza triádica do signo, conforme formulada por Charles Sanders Peirce, oferece suporte teórico para compreender esse trânsito, no qual um mesmo movimento pode assumir diferentes funções significantes. Um gesto pode operar como ícone quando preserva uma semelhança formal com uma imagem; como índice quando aponta para uma intensidade, um afeto ou uma direção sugerida pela música; e como símbolo quando sua repetição ao longo da coreografia fixa um sentido reconhecível dentro da obra.

O processo coreográfico foi elaborado justamente nesse jogo entre iconicidade, indicatividade e simbolização corporal. A repetição de determinados gestos, a variação de qualidades de movimentos e a reorganização espaço-temporal dessas ações possibilitaram a construção de um vocabulário corporal capaz de sustentar os sentidos ao longo da peça, concebido como um processo de recriação, nos termos propostos por Haroldo de Campos, no qual se estabelece uma relação de isomorfismo entre o poema, a música e a linguagem do corpo, sem que haja reprodução mimética do texto original. Desse modo, o corpo passa a funcionar

como um sistema de signos em constante negociação, no qual cada movimento se redefine a partir de seu contexto e da sua relação com os demais elementos da cena.

Na canção, observa-se a recorrência da ideia de percurso, expressa no verso “*se hace camino al andar*”. No plano corporal, essa imagem traduziu-se na insistência do caminhar como movimento base da coreografia. O deslocamento pelo espaço não aparece como um gesto cotidiano ou naturalizado, mas como uma ação intencional e carregada de sentido, recorrente ao longo de toda a peça. Cada passo traduz a disposição do sujeito que se lança no mundo mesmo sem conhecer o destino de seu caminho, conservando a experiência poética do texto e da canção em uma experiência sensível construída pelo corpo em movimento.

Um dos versos mais recorrentes ao longo da canção é “*Caminante, no hay camino*”, que se configura como um eixo principal da obra. Na tradução coreográfica, esse verso foi interpretado por meio de uma sequência de corrida constante realizada no próprio eixo, sem deslocamento espacial significativo (conforme figura 1). Essa escolha de movimento foi pensada para traduzir corporalmente a condição do sujeito caminhante apresentada no poema e na canção.

A corrida no lugar sugere a presença de ação e esforço, mas também a ausência de avanço concreto, remetendo à sensação de incerteza que atravessa o verso. O corpo encontra-se em movimento, porém ainda sem direção definida, o que evidencia a tensão entre o desejo de seguir adiante e a impossibilidade momentânea de prosseguir. Assim, o gesto expressa um sujeito que busca novos caminhos, mas que ainda não possui referências claras para dar continuidade à sua jornada.

A repetição dessa sequência ao longo da coreografia contribui para a fixação simbólica do movimento, fazendo com que ele se torne um signo reconhecível para o espectador. A corrida no próprio eixo passa a sintetizar sentidos relacionados à dúvida, à espera e à construção do caminho, funcionando como uma metáfora corporal que amplia, por meio da dança, a leitura poética proposta pelo verso.

Figura 1 - Frame de gravação de tela do autor



Fonte: elaboração própria.

Outro verso que se repete ao final da canção é “*Golpe a golpe, verso a verso*”, funcionando como um fechamento reflexivo do percurso apresentado ao longo da obra. Esse trecho foi traduzido coreograficamente por meio de uma sequência na qual o bailarino simula ser atingido por sucessivos golpes, respondendo fisicamente à leitura literal e simbólica da expressão “golpe a golpe” (conforme Figura 2). Os impactos corporais, marcados por contrações, quedas de peso e interrupções bruscas do movimento, remetem às dificuldades, rupturas e enfrentamentos presentes no processo de construção do caminho.

Na segunda parte da tradução deste verso, correspondente à expressão “verso a verso”, foi utilizada uma sequência de dupla pirueta (conforme Figura 3). Essa escolha se fundamenta na estrutura do verso enquanto unidade mínima de organização rítmica do poema, caracterizada por movimento técnico da dança, apresenta uma organização semelhante, pois envolve preparação, execução do giro, ejeção e conclusão, articulando ritmo, controle e repetição em um único gesto.

Dessa maneira, a pirueta opera como um equivalente corporal da estrutura poética do verso, não se limitando a uma representação imagética, mas traduzindo seu modo de organização temporal e rítmica. O corpo passa a realizar no espaço aquilo que o verso realiza no plano do poema e da canção, configurando uma tradução que se estabelece no nível da forma e do ritmo. Trata-se, portanto, de uma tradução estrutural e sensível, na qual a dança recria, por meio do movimento, a lógica interna da poesia.

Figura 2 - Frame de gravação de tela do autor



Fonte: elaboração própria.

Figura 3 - Frame de gravação de tela do autor



Fonte: elaboração própria.

Vale ressaltar, que esses movimentos de correr no lugar, ser golpeado e girar, reaparecem sempre que os respectivos versos retornam na canção. Essa recorrência não ocorre de maneira casual, mas integra conscientemente a lógica tradutória da coreografia. A repetição estabiliza cada movimento como um símbolo dentro da obra, permitindo que o espectador reconheça padrões corporais e compreenda que já há uma organização interna de sentido em funcionamento. Dessa forma, o corpo passa a operar como um sistema significante autônomo, no qual cada gesto se consolida como um signo recorrente e reconhecível.

Esse mecanismo de repetição dialoga diretamente com a estrutura da própria canção, que retoma versos e imagens como forma de reforçar seus sentidos. Ao acompanhar essa estrutura, a coreografia estabelece uma equivalência formal entre música, texto e movimento, criando um jogo de correspondências que sustenta a tradução intersemiótica. O gesto, ao ser reiterado, deixa de ser apenas um acontecimento isolado e passa a carregar memória, permitindo que o espectador associe movimento, verso e significado de maneira progressiva ao longo da obra.

Outro fator determinante para o processo de tradução é o ritmo musical. A canção inicia-se de forma mais suave, acompanhando o tom reflexivo da letra, e, gradualmente, ganha intensidade ao longo de sua execução. Esse crescimento rítmico também orientou a construção coreográfica, que se desenvolve inicialmente a partir de movimentos mais fluidos e circulares, especialmente dos braços e da cabeça, acompanhados de uma expressão cênica leve e contida. À medida que a música se torna mais intensa, a coreografia incorpora movimentos mais expansivos e vigorosos, como piruetas, saltos e corridas, culminando em uma presença cênica mais forte e carregada de intensidade, reforçando a progressão emocional da canção por meio do corpo.

No decorrer do processo tradutório, foram utilizadas algumas estratégias de tradução literal, como o objetivo de tornar determinados sentidos mais legíveis ao espectador, especialmente em trechos nos quais a imagem poética do texto se apresenta de forma mais concreta. Essas escolhas não anulam o caráter poético da tradução, mas funcionam como pontos de ancoragem perceptiva, oscilando o público na construção de relações mais imediatas entre o texto cantado e a ação corporal apresentada em cena.

Um exemplo claro desse procedimento pode ser observado no verso “*Caminos sobre la mar*”, que foi traduzido coreograficamente por meio de um movimento circular realizado com ambos os braços, simulando o movimento das ondas do mar (conforme Figura 4). Esse gesto estabelece uma correspondência imagética direta entre palavra e movimento, operando como um signo icônico que facilita o reconhecimento da metáfora marítima presente no texto. Ao mesmo tempo, a fluidez da ação corporal dialoga com a instabilidade e a impermanência sugeridas pelo verso, ampliando sua leitura simbólica.

Outro momento significativo ocorre nos versos “*Nunca perseguí la gloria, ni dejar en la memoria*”, traduzidos por movimentos suaves, acompanhados de uma elevação dos braços em direção ao céu, seguidos por um gesto circular da mão sobre a cabeça (conforme Figura 5 e 6). A elevação dos braços sugere a ideia de desapego da glória, enquanto o gesto direcionado à cabeça estabelece uma conexão direta com a noção de memória. Dessa forma, esses movimentos atuam como traduções literais e sensíveis, articulando imagem, sentido e expressividade corporal de maneira acessível ao espectador.

Figura 4 - Frame de gravação de tela do autor



Fonte: elaboração própria.

Figura 5 - Frame de gravação de tela do autor



Fonte: elaboração própria.

Figura 6 - Frame de gravação de tela do autor



Fonte: elaboração própria.

Um dos desafios do processo tradutório esteve relacionado à tradução da palavra “*jilguero*”. Ao pesquisar sua equivalência em português, identificou-se que o termo se refere ao pintassilgo, um pequeno pássaro conhecido por seu canto melodioso, sua leveza e sua presença delicada. Traduzir esse elemento para a linguagem da dança apresentou-se como um desafio, uma vez que representar corporalmente as características de um pássaro (como leveza, fluidez

e agilidade) sem recorrer a um gesto mimético direto exigiu um cuidado especial na escolha do movimento.

Diante disso, optou-se por traduzir o “*jilguero*” por meio de dois elementos da linguagem da dança: uma sequência coreográfica contendo um salto do tipo *chassé* e um salto com *grand battement* (Conforme Figuras 7 e 8). Esses movimentos foram escolhidos por sua capacidade de sugerir leveza, suspensão e elevação do corpo no espaço, características associadas ao voo e à delicadeza do pássaro. Assim, em vez de reproduzir literalmente a forma do animal, a coreografia buscou traduzir suas qualidades expressivas, buscando que a imagem do pintassilgo emergisse de maneira sensível e simbólica, integrada à lógica poética do processo tradutório.

Figura 7 - Frame de gravação de tela do autor



Fonte: elaboração própria.

Figura 8 - Frame de gravação de tela do autor



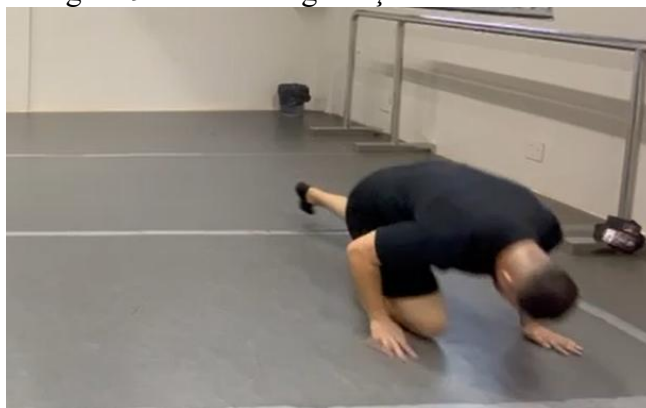
Fonte: elaboração própria.

No verso “*murió el poeta lejos del hogar*”, além da busca por uma tradução corporal e coreográfica, tornou-se necessário recorrer a uma construção cênica mais elaborada para dar forma à dor e à ausência evocadas pelo texto. Trata-se um verso carregado de força simbólica, pois articula a ideia de morte à de afastamento do lar, intensificando o sentimento de perda.

Para traduzir esse peso emocional, a coreografia se afasta momentaneamente do movimento contínuo do caminhar e propõem uma quebra rítmica, criando um espaço de suspensão no qual o corpo expressa fragilidade e luto.

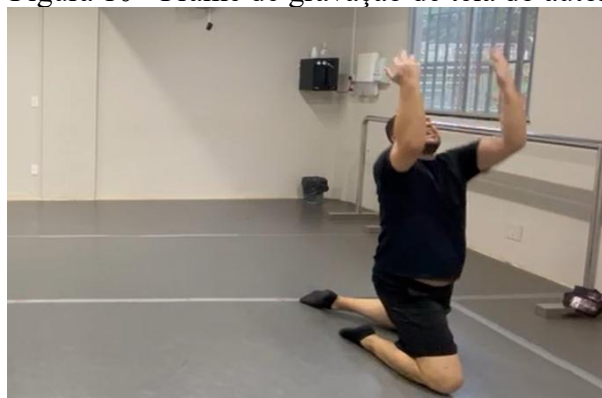
Nesse trecho, a sequência coreográfica inicia-se com o corpo indo de encontro ao chão, gesto que simboliza queda, vulnerabilidade e ruptura (conforme Figura 9). Em seguida, desenvolve-se uma alternância entre tentativas de levantar-se e novos retornos ao chão (conforme Figura 10), formando um ciclo de inquietação e busca, como se o corpo oscilasse entre a presença da memória e a ausência definitiva. A sequência se encerra com os braços elevados, gesto que assume múltiplos sentidos, evocando clamor, despedida e entrega. Assim, o corpo traduz não apenas a morte do poeta, mas a experiência sensível da dor e do distanciamento, transformando o verso em uma ação cênica que comunica luto, perda e finitude por meio do movimento.

Figura 9 - Frame de gravação de tela do autor



Fonte: elaboração própria.

Figura 10 - Frame de gravação de tela do autor



Fonte: elaboração própria.

Para traduzir o verso “*como pompas de jabón*”, foi feito um processo de transformar diretamente em um gesto corporal: o ato de estourar bolhas imaginárias no espaço. Essa escolha não busca apenas evocar poeticamente a imagem das bolhas, mas constitui uma tradução literal,

e com vocação sensível, do conteúdo do verso. Cada gesto, realizado com as mãos e os dedos, recria o movimento, a leveza e a efemeridade das bolhas, permitindo que o espectador perceba a poesia através do corpo em ação.

Ao executar o gesto, o intérprete executa uma ação que é simultaneamente criativa e interpretativa, cada estalo imaginário das bolhas reflete o ritmo do verso, a sua cadência e a sensação passageira que ele evoca. Dessa forma, a coreografia não se limita a ilustrar, mas traduz de forma ativa e consciente o significado do poema, oferecendo ao espectador uma percepção sensível que integra memória, movimento e imaginação.

A tradução deste verso permite explorar a relação entre corpo e espaço, o movimento das mãos no ar cria imagens efêmeras que se dissipam instantaneamente, reforçando a ideia de transitoriedade presente na poesia. Assim, a coreografia se torna um meio de transformar linguagem verbal em experiência física, mostrando como a dança pode comunicar nuances de sentido que escapam à leitura do texto.

Desse modo, todo o processo tradutório desenvolvido ao longo desta pesquisa é construído na articulação entre gestos, ritmo e sentido, enfrentando as complexidades próprias da tradução intersemiótica. Traduzir uma obra poética e musical para a linguagem da dança implica estabelecer correspondências entre sistemas de signos distintos, reconhecendo suas diferenças materiais e expressivas. Nesse percurso, cada escolha coreográfica exige reflexão e posicionamento, uma vez que não se trata de transportar significados de forma literal, mas de recriá-los sensivelmente por meio do corpo em movimento.

A tradução, nesse contexto, afasta-se da noção de correspondência direta e aproxima-se de uma prática interpretativa e criativa. Estabelecer relações entre signos literários e signos corporais significa aceitar que perdas, deslocamentos e transformações fazem parte do processo tradutor. Assim, a coreografia não se apresenta como uma réplica da canção ou do poema, mas como uma nova configuração de sentidos, construída a partir das possibilidades próprias da linguagem da dança, do tempo cênico e da presença corporal.

Dessa forma, o corpo não atua apenas como um meio de ilustração da canção, mas como um espaço de pensamento sensível. Ele pensa com a música e através dela, produzindo sentidos que não estão apenas no texto ou no som, mas emergem do gesto, do ritmo e da relação com o espaço. O processo tradutório, portanto, revela-se como um modo de reflexão poética no qual o corpo assume o papel de intérprete, criador e produtor de significado.

### 3.6 O processo coreográfico como metodologia de pesquisa

O processo coreográfico desenvolvido neste trabalho foi concebido não apenas como etapa prática, mas como parte central do método de investigação. A criação em dança assume, nesse contexto, o estatuto de pesquisa, uma vez que é por meio do corpo em experimentação que as hipóteses tradutórias são testadas, reformuladas e compreendidas. Assim, o movimento deixa de ser apenas resultado final e passa a operar como ferramenta de análise, reflexão e produção de conhecimento.

A metodologia adotada fundamenta-se na ideia de que o corpo é um campo de inscrição de sentidos, capaz de responder criticamente aos estímulos poéticos e musicais que lhe são apresentados. Durante o processo, a escuta da canção, a leitura dos provérbios e cantares e a experimentação corporal ocorreram de forma articulada, possibilitando que o gesto surgisse como resposta sensível às imagens, ritmos e atmosferas evocadas pelo texto e pela música. Esse procedimento reforça o entendimento da dança como linguagem investigativa, na qual o saber emerge da prática e da reflexão sobre ela.

A experimentação corporal constituiu-se como uma etapa fundamental do percurso metodológico. Por meio da improvisação, diferentes possibilidades de tradução foram exploradas, permitindo ao corpo investigar relações de peso, direção, tempo e intensidade. A improvisação não foi compreendida como ausência de forma, mas como um espaço de escuta ativa, no qual o intérprete/criador pôde testar correspondências entre signos literários e corporais, descartando soluções ilustrativas e aprofundando gestos que se mostraram mais potentes do ponto de vista expressivo e simbólico.

No processo de tradução intersemiótica, a canção e a letra assumiram funções distintas, ainda que complementares. À música coube a organização temporal e rítmica da coreografia, orientando a dinâmica, a intensidade e o encadeamento dos movimentos, bem como a construção das pausas e dos acentos corporais. Já a letra do poema operou como disparador imagético e semântico, acionando imagens, afetos e direções de sentido que foram recriados corporalmente, sem correspondência literal, mas por meio de um vocabulário gestual próprio. Essa divisão não implica hierarquia, mas um regime de colaboração no qual música, palavra e corpo permanecem simultaneamente presentes na construção do sentido cênico.

Esse processo de escolha e lapidação dos movimentos foi acompanhado por registros sistemáticos, tais como anotações de criação, gravações em vídeo dos ensaios e registros das improvisações. Esses materiais permitiram um olhar distanciado sobre o próprio trabalho, possibilitando revisões críticas e ajustes ao longo da composição coreográfica. A documentação

do processo contribuiu não apenas para a organização metodológica da pesquisa, mas também para a compreensão das transformações ocorridas entre as primeiras experimentações e a versão final da coreografia.

Ao longo do percurso, a metodologia adotada revelou-se dinâmica e não linear. As decisões coreográficas não seguiram uma ordem rígida, mas emergiram de um constante retorno aos materiais de partida (poema, canção e corpo) em um movimento de ida e volta característico dos processos criativos em dança. Essa dinâmica evidencia que a tradução intersemiótica, no âmbito da criação coreográfica, é um processo contínuo de negociação entre escuta, experimentação e forma.

Desse modo, o procedimento metodológico deste trabalho reafirma o corpo como instrumento, método e espaço de pensamento. Ao assumir a criação coreográfica como prática investigativa, a pesquisa reconhece que o conhecimento produzido não se restringe ao discurso verbal, mas se manifesta também no gesto, no ritmo e na organização do movimento. A metodologia adotada, portanto, sustenta a dança como um campo capaz de produzir reflexão crítica e tradução poética, integrando teoria e prática de maneira indissociável.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo investigar o processo de tradução intersemiótica na criação coreográfica, tomando como ponto de partida os “Proverbios y cantares” de Antonio Machado, mediados pela canção homônima interpretada por Joan Manuel Serrat. Ao transpor poesia e música para a linguagem da dança, buscou-se compreender de que maneira diferentes sistemas de signos (verbal, sonoro e corporal) podem dialogar e produzir sentidos por meio do corpo em movimento, respeitando as especificidades de cada linguagem.

A primeira questão da pesquisa procurou identificar quais são as dificuldades presentes na tradução da obra poética para uma coreografia que se constrói em diálogo com a canção, que toca simultaneamente à dança, estabelecendo uma relação de apoio mútuo sem que a coreografia perca sua autonomia expressiva. Ao longo do processo, observou-se que uma das principais dificuldades reside na natureza condensada e metafórica do poema em forma de provérbio, que concentra sentidos complexos em estruturas breves e simbólicas. Traduzir esse tipo de texto para a dança exige lidar com a impossibilidade de uma tradução literal, uma vez que a linguagem corporal opera no tempo, no espaço e na ação, enquanto o provérbio se constrói a partir da palavra e de sua abstração.

Nesse sentido, a tradução intersemiótica exige do tradutor/coreógrafo um deslocamento constante entre fidelidade e recriação. Não se trata de reproduzir imagens poéticas de modo ilustrativo, mas de compreender os núcleos de sentido do texto e buscar formas corporais que os atualizem sensivelmente. Essa operação evidencia que a dificuldade do processo não é um obstáculo a ser eliminado, mas parte constitutiva da própria tradução, pois obriga o artista/pesquisador a tomar decisões interpretativas e poéticas a cada escolha de movimento.

Além disso, a mediação da canção acrescenta uma camada adicional de complexidade ao processo tradutório. Texto, melodia e ritmo articulam-se simultaneamente, exigindo que a coreografia dialogue não apenas com o conteúdo verbal, mas também com a musicalidade e a progressão rítmica da obra. Nesse sentido, a dificuldade não está apenas em “representar” imagens poéticas, mas em encontrar soluções corporais que traduzem sensações, tensões e atmosferas sugeridas pela canção, reconhecendo que o corpo constrói sentido de maneira distinta da palavra escrita ou cantada.

A segunda questão da pesquisa investigou quais correspondências podem ser estabelecidas entre os signos literários e os signos corporais, considerando a natureza triádica do signo proposta por Charles Sanders Peirce. A análise do processo coreográfico demonstrou

que o corpo pode operar como um sistema de signos capaz de assumir diferentes funções semióticas. Determinados movimentos atuam como ícones, quando preservam semelhanças formais com imagens poéticas; como índices, quando apontam para qualidades afetivas, intensidades ou direções musicais; e como símbolos, quando sua repetição ao longo da obra estabiliza sentidos reconhecíveis para o espectador.

Essa articulação entre iconicidade, indicatividade e simbolização revelou-se fundamental para a construção de uma lógica interna de tradução. A repetição de gestos relacionados à versos específicos, a progressão rítmica da coreografia e a organização dos movimentos no espaço permitem que o espectador construa relações entre textos, música e corpo de maneira gradual. Assim, as correspondências estabelecidas não eliminam a ambiguidade própria da poesia, mas a potencializam por meio da experiência sensível proporcionada pela dança.

Outro aspecto relevante observado ao longo da pesquisa foi o papel do processo criativo como espaço de reflexão. A documentação do processo, possibilita uma análise crítica das escolhas realizadas, evidenciando que a tradução intersemiótica não ocorre de maneira linear, mas através de tentativas, ajustes e reformulações. Esse caráter processual reforça a ideia de que o conhecimento produzido na dança emerge do corpo em ação, em diálogo constante com o pensamento teórico.

Essa investigação reforça a pertinência de considerar a dança não apenas como prática artística, mas também como metodologia de pesquisa capaz de gerar conhecimento e ampliar a compreensão sobre a inter-relação entre diferentes linguagens. O estudo mostra que a tradução intersemiótica, quando aplicada à criação coreográfica, não apenas aproxima poesia, música e movimento, mas também contribui para o desenvolvimento de estratégias criativas que podem ser replicadas em outros contextos artísticos e pedagógicos, consolidando a dança como um campo fértil de investigação e inovação.

Conclui-se, portanto, que a tradução intersemiótica de “Proverbios y cantares” para a coreografia, mediada pela própria canção, configura-se como um processo criativo e reflexivo, marcado por desafios, escolhas e transformações. O corpo não se limita a ilustrar o texto, mas assume o papel de intérprete e tradutor, produzindo pensamento por meio do gesto. Dessa forma, a pesquisa evidencia a dança como um espaço legítimo de tradução e produção de conhecimento sensível, no qual poesia, música e movimento se encontram para criar novas possibilidades de leitura e experiência.

Ao retomar a imagem do caminhar, presente desde os versos de Machado, este trabalho compreende a tradução como um percurso que se constrói no próprio ato de seguir. Não há

caminhos previamente dados entre palavra, som e gesto, há deslocamentos, pausas, desvios e escolhas que se revelam somente na travessia. Traduzir, nesse sentido, é colocar o corpo em movimento diante do outro, aceitando a instabilidade e a incompletude como parte do processo criativo.

## REFERÊNCIAS

- BENNASSAR, Bartolomé. *História da Espanha*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- BERMAN, Antoine. A tradução e seus discursos. Tradução de Marlova Aseff. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 341-353, jul./dez. 2009
- CRUZ, Juan. *Serrat: Canción y Vida*. Barcelona: Editorial Planeta, 2015.
- DICIO. *Dicionário online de português*. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/>. Acesso em: 10 nov. 2025.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Tradução de Eliana Aquiar. São Paulo: Record, 2007.
- ARTOLA, Daniel. Antonio Machado: el poeta que Serrat popularizó con “Cantares”. E11Digital, 2022. Disponível em: <https://www.el1digital.com.ar/cultura/antonio-machado-el-poeta-que-serrat-popularizo-con-cantares/>. Acesso em: 19 nov. 2025.
- GARCÍA MONTERO, Luis. *Lecciones de poesía para niños inquietos*. Madrid: Visor, 2008.
- GONZÁLEZ, Pedro. *La Generación del 98*. Madrid: Síntesis, 2001.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.
- LABAN, Rudolf. *El dominio del movimiento*. Tradução de Amanda Area Vidal. Barcelona: Paidós, 1989.
- MACHADO, Antonio. *Campos de Castilla*. Madrid: Renacimiento, 1912.
- MACHADO, Antonio. *Poesías completas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- PAZ, Octavio. Traducción y literalidad. In: PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PLAZA, Julio. *Traducción intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- ROMANO, Marcela. Machado por Serrat y Cortez: del poema al canto. *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, n. 22, p. 105–118, 2020. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/machado-por-serrat-y-cortez-del-poema-al-canto-una-version-de-la-version-1160748/>. Acesso em: 19 nov. 2025.
- SERRAT MULTIMEDIA. *Dedicado a Antonio Machado (1969)*. Serrat Multimedia, 2016. Disponível em: [serratmultimedia.blogspot.com](http://serratmultimedia.blogspot.com). Acesso em: 19 nov. 2025.
- SERRAT, Joan Manuel. *Cantares*. In: SERRAT, Joan Manuel. *Dedicado a Antonio Machado, poeta*. Barcelona: Zafiro, 1969. LP.

SERRAT, Joan Manuel. *Cantares*. Letra da canção. In: *Dedicado a Antonio Machado, poeta*, 1969. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/joan-manuel-serrat/538442/>. Acesso em: 02/12/2025.

TERRÓN, José. *La Nova Cançó Catalana*. Barcelona: Edicions 62, 1984.

TRAPIELLO, Andrés. *Las vidas de Antonio Machado*. Barcelona: Destino, 2020.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 1997.