

Coleção Estudos
Dirigida por J. Guinsburg

↓
Julio Plaza

401.41
P723 +

DEDALUS - Acervo - MAC



21500011217

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA



Equipe de realização – Revisão de provas: Stella Regina A. A. dos Anjos e Plínio Martins Filho; Programação visual: Julio Plaza; Produção: Ricardo W. Neves e Raquel Fernandes Abranches.



PERSPECTIVA

Ao Leitor

A primeira referência (explícita) à Tradução Intersemiótica que tive oportunidade de conhecer foi nos escritos de Roman Jakobson. De que tenho notícia, Jakobson foi o primeiro a discriminar e definir os tipos possíveis de tradução: a interlingual, a intralingual e a intersemiótica.

A Tradução Intersemiótica ou “transmutação” foi por ele definida como sendo aquele tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”, ou vice-versa, poderíamos acrescentar.

A tradução criativa de uma forma estética para outra, no âmbito da poesia, dispensa apresentação, tanto pela tradição qualitativa e quantitativa de trabalhos produzidos na história, quanto pela reflexão teórica relativa a este tipo de operação artística. Teorias produzidas sobretudo por *artistas pensadores* abriram caminho para investigações sobre a tradução que vão além de características meramente lingüísticas. É impossível deixar de mencionar a este respeito os trabalhos de Walter Benjamin, Roman Jakobson, Paul Valéry, Ezra Pound, Octavio Paz, Jorge Luis Borges e Haroldo de Campos, entre outros. Foi o mestre Haroldo que me introduziu, com o rigor e a sensibilidade que o caracterizam, na teoria da “operação tradutora” intra e interlingual de cunho poético. Seus escritos e aulas, assim como o interesse provocado pela leitura daqueles pensadores-artistas, deram origem a este trabalho, haja vista a inexistência de uma teoria da Tradução Intersemiótica, isto em 1980.

O presente trabalho é uma síntese elaborada a partir das práticas artísticas com diversas linguagens e meios ou seja: a multimídia

e a intermídia, práticas estas que vêm de longa data e que sempre tomaram como centro da imantação a linguagem visual assim como os trabalhos interdisciplinares com outros artistas. Mas esta síntese é também produto de uma reflexão sobre a teoria semiótica de Charles Sanders Peirce que dá apoio à Teoria da Tradução Intersemiótica. Foi a partir desse referencial que me exercitei na prática e teoria da Tradução cujo resultado se apresenta aqui ao leitor.

A operação da tradução de cunho intersemiótico — por mim concebida como forma de arte e como prática artística na medula da nossa contemporaneidade — necessita de apoio teórico para que possam ser interligadas as operações inter e intracódigos. Isto porque as teorias existentes da Tradução Poética, nascidas da prática inter e intralingual, embora cheguem a apontar para, obviamente não abordam questões específicas que são relativas à Tradução Intersemiótica. Este trabalho é, antes de tudo, resultado de uma prática, mas é também a tentativa ou esforço de uma reflexão endereçada às questões que dão à tradução seu cunho intersemiótico.

Creio que problemas de Tradução Intersemiótica devem ter um tratamento de tipo especial, visto que as questões colocadas por esse tipo de operação tradutora exigem o concurso (ou o trabalho em conjunto) de especialistas nas diversas linguagens. Acho quase impossível que um especialista, cuja prática se processa só em uma determinada área semiótica, possa dar conta da importância que o problema da tradução interlinguagens exerce no campo das artes e comunicações contemporâneas.

De resto, interessa-me especialmente a relação entre especialidades, pois que a especialização favorece o isolamento dos sentidos, quer dizer, das linguagens. Procurei eliminar, se possível, a relação dicotômica, hierárquica, logocêntrica, entre a teoria e a prática ao buscar uma visão crítico-criativa (isto é, flagrar o que há de síntese numa análise e o que há de análise numa síntese), o que não é necessariamente a dimensão do erudito, nem do especialista, mas a do homem semiótico. O homem que transita na sensibilidade signica oriental. Já viu McLuhan que a arte, na era da eletricidade, “não será uma forma de auto-expressão”, na verdade, se converterá num tipo NECESSÁRIO de pesquisa e aprofundamento.

Julio Plaza

Introdução: A Tradução Como Poética Sincrônica

O artista é o tradutor universal.

OCTAVIO PAZ

A ação analógica sobre a história atropela a própria história concebida como processo lógico-evolutivo-diacrônico. No filme *2001*, de Stanley Kubrik, há uma montagem que traduz de forma sintética, o que quero dizer aqui, nesta introdução que visa contextualizar a problemática da Tradução Intersemiótica. Eis a montagem: Osso + Nave espacial = evolução (tradução) signica e tecnológica. Brevidade é qualidade. Características das linguagens à parte, o certo é que a transação intersignica perde-se no tempo. Agora, fazendo-se a inversão da seqüência, teremos: Nave espacial + Osso = involução tecnológica? morte? “pós-história”? Se a verdadeira seqüência corresponde e faz jus à noção de história progressista, a segunda seqüência (simétrica e inversa à primeira) coloca em questão essa noção de história como evolução lógica e verdadeira dos acontecimentos e expressa, ao mesmo tempo, a consciência de linguagem própria da arte, onde a noção de evolução, progresso ou regresso não existe, colocando em seu lugar a noção de movimento e pensamento analógicos, isto é, de transformação.

Nessa mudança, o evento e sua verossimilhança foram modificados. Entretanto, um elemento permaneceu invariante: a própria estrutura da montagem. A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos.

Só é possível compreender o presente na medida em que se conhece o passado. Esta é uma condição aplicada a quase todas as situações que envolvem o fazer humano. Duas formas de transmis-

são da história são possíveis: a forma sincrônica e a forma diacrônica. Esta mais própria do historicismo, aquela mais adequada e conatural ao projeto poético-artístico e, por isso mesmo, à tradução poética. Para Eisenstein (que via a Arte como metáfora do organismo vivo), uma obra de arte viva era aquela que permitia uma interpretação do espectador, ao engajá-lo no curso de um processo de criação em aberto. Para Marcel Duchamp, uma obra se completa com o público. E, para Bakhtin, o “inacabamento de princípio” e a “abertura dialógica” são sinônimos. A história inacabada (assim como as obras de arte) é uma espécie de obra em perspectiva, aquela que avança, através de sua leitura, para o futuro. A história “acabada” é a história morta, aquela que nada mais diz. História, então, pressupõe leitura. É pela leitura que damos sentido e reanimamos o passado.

Nessa medida, a tradução para nós se apresenta como “a forma mais atenta de ler” a história porque é uma forma produtiva de consumo, ao mesmo tempo que relança para o futuro aqueles aspectos da história que realmente foram lidos e incorporados ao presente. Segundo Frye, “não há idéias mortas em literatura, há apenas leitores cansados (...); a aceitação é fundamentalmente acrítica” (...) e “uma cultura indiferente ao seu passado não tem proteção contra o futuro. Por isso, o crítico tem de estabelecer um modelo de continuidade ligando a cultura atual com sua herança e, conseqüentemente, com seus herdeiros”¹. A arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos. Na realidade, a história, mais do que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade humana. A ocupação com o passado é também um ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam os caminhos da arte de hoje e seus descaminhos.

Mas é a visão da história como linguagem e a visão da linguagem como história que nos ajudam a compreender melhor estas relações. De acordo com W. Benjamin, toda forma de arte situa-se no cruzamento de três linhas evolutivas: a elaboração técnica, a elaboração das formas da tradição e a elaboração das formas de recepção². Também para R. Jakobson, “cada fato de linguagem atual é apreendido por nós numa comparação inevitável entre três elementos: a tradição poética, a linguagem prática da atualidade e a tendência poética que se manifesta”³. Daí que, segundo esse pensador, o estudo da arte encerra dois grupos de problemas: a diacro-

nia e a sincronia. “A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão permaneceu viva ou foi revivida.” Assim sendo, “uma poética histórica ou uma história de linguagem verdadeiramente compreensiva é uma superestrutura a ser edificada sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas”⁴. Se o critério historicista diacrônico está para o tempo, o critério estético ou sincrônico está para o espaço. Para o historiador interessam os fatos tal como eles se desenvolveram no passado. O historiador se contenta ao estabelecer umnexo causal entre os diversos momentos da história, postulando, no dizer de W. Benjamin, “uma imagem ‘eterna’ do passado”. Seu procedimento é o da adição, o que lhe proporciona uma massa de fatos para “preencher o tempo homogêneo e vazio”⁵.

Levando adiante as colocações de Jakobson, Haroldo de Campos nos diz que:

em sua transposição literária, o par sincronia/diacronia está em relação dialética em pelo menos dois níveis: a) a operação sincrônica que se realiza contra um pano de fundo diacrônico, isto é, incide sobre os dados levantados pela visada histórica dando-lhes relevo crítico-estético atual; b) a partir de cortes sincrônicos sucessivos é possível fazer-se um traçado diacrônico renovado da herança literária.

E mais:

na realidade, a poética sincrônica procura agir crítica e retificadamente sobre as coisas julgadas pela poética diacrônica. Sincronia e diacronia estão pois, como é óbvio, em relação dialética⁶.

Dentro desse mesmo espírito de ruptura em relação a uma historiografia sintagmática e cumulativa, num trabalho mais recente⁷, Haroldo de Campos encontra na acepção monadológica da história, tal como concebida por W. Benjamin, a veia para se pensar estética e criativamente a história literária como “produto de uma construção” ou “apropriação re-configuradora”.

A partir disso, é também na concepção benjaminiana da história entrevista pela fresta de um olhar radicalizado na sincronia que pudemos encontrar uma espécie de síntese privilegiada para se pensar o modo particularíssimo através do qual a história se instaura no processo tradutor. É certo que a radicalização do projeto de Benjamin se insere no corpo de uma estratégia política que toma a própria visão da história como fulcro desse projeto. Nessa medida, não pretendemos ler as *Teses de Filosofia da História* à revelia desse projeto e à margem do complexo contexto do pensamento benjaminiano. Contudo, o flagrante de um *flash* apenas, a ser extraído desse

1. NORTHROP FRYE, *O Caminhão Crítico*, São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 95.

2. WALTER BENJAMIN, “Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução”, in *Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1980, p. 23.

3. ROMAN JAKOBSON, apud BORIS SCHNAIDERMAN, “Uma Visão Dialética e Radical da Literatura”, in *Linguística. Poética. Cinema*, São Paulo, Perspectiva, 1970, p. 176. (Debates 22).

4. ROMAN JAKOBSON, *Linguística e Comunicação*, São Paulo, Cultrix, 1969, p. 121.

5. WALTER BENJAMIN, “Teses de Filosofia da História”, in *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 177-191.

6. HAROLDO DE CAMPOS, “O Samurai e o Kakemono” in *A Arte no Horizonte do Provável*, São Paulo, Perspectiva, 1969, pp. 213-219. (Debates 134).

7. *Idem*, “Da Razão Antropofágica”, Revista *Colóquio/Letras*, Lisboa, 1981, pp. 10-25.

corpo teórico, cumpre para nós uma função também estratégica: de uma apropriação analógica, visto que encontramos um paralelo entre o projeto filosófico-político de Benjamin e o projeto tradutor, conforme se verá.

HISTÓRIA COMO MÔNADA

O que se flagra nas *Teses de Filosofia da História* é a idéia de captura do passado como mônada em contraposição ao historicismo linear, pois que o “historicismo culmina justamente na História Universal”. Em oposição ao historicismo linear, Benjamin propõe um princípio construtivo da história. Na oposição entre historiografia e historicidade, inclina-se para a segunda, pois é esta que pode representar uma historiografia inconsciente, o lado oculto da historiografia oficial e o registro da experiência humana. Benjamin vê, em cada momento da história, um presente que não é trânsito, mas que se encontra suspenso, imóvel, em equilíbrio no tempo, formando “constelações” com outros presentes e o presente atual do historiador.

Ao pesamento não pertence apenas o movimento das idéias, mas também sua detenção. Quando pensamento se detém, de súbito, em uma constelação carregada de tensões, divide-se num golpe através do qual a constelação se cristaliza em uma mônada. O materialista histórico se defronta com um objeto histórico apenas e somente quando este se apresenta como uma mônada⁸.

Essa forma de captura da história, tal como apareceu a Haroldo de Campos em relação à literatura, é justo aquela que nos aparece como adequada e conatural ao próprio objeto de arte: a história vista como “constelação” na qual cada presente ilumina os outros num relacionamento dialético e descentralizador à maneira de uma rede eletrônica em contraposição à montagem linear da historiografia. “A verdadeira imagem do passado transcorre subitamente. O passado só se deixa fixar em uma imagem que relampeja de uma vez para sempre no instante de sua cognoscibilidade. (...) ...visto que é uma imagem irrevogável do passado que corre o risco de desvanecer-se em cada presente que não se reconheça nela”⁹. Para Benjamin, “articular o passado não significa conhecê-lo ‘como verdadeiramente foi’. Significa apoderar-se de uma recordação tal como esta relampeja num instante de perigo”¹⁰. Isto é, a captura da história como re-invenção da mesma face a um projeto do presente.

Se Benjamin, na sua visão, enxerga a história como possibilidade, como aquilo que não chegou a ser, mas que poderia ter sido, é justamente na brecha de uma possibilidade semelhante (vão entre o que poderia ter sido, mas não foi, mantendo a promessa de que ainda pode ser) que se insere o projeto tradutor como projeto cons-

relativo entre diferentes presentes e, como tal, desviante e descentralizador, na medida em que, ao se instaurar, necessariamente produz re-configurações monadológicas da história.

Para o artista-tradutor, a apropriação analógica da radicalidade benjaminiana consome-se também como uma estratégia poética e política, pois nosso presente aparece alimentado e minado pela contradição entre a intensa consciência do presente que, por querer se afirmar como tal, tende à negação do passado e a impossibilidade de negar o tempo, pois somos seres habitados de tempo. A visão sincrônica da história não seria senão a conciliação sempre provisória dessa contradição. A consciência da história, que data do século XIX e que traz consigo inalienavelmente a noção de progresso no tempo, carrega dentro de si a negação dessa noção. A visão sincrônica é a evidência dessa negação e a arte foi a primeira a materializar essa negação no que ela foi imediatamente seguida pela moda. Mas, se esta recupera a história ao nível do consumo, a arte recupera a história ao nível da produção.

Assim, toda produção que se gera no horizonte da consciência da história problematiza a própria história no tempo presente. Desse modo, a radicalização da sincronia como processo embutido na operação tradutora traz, no seu bojo, a crítica da história e a consciência de que cada obra, longe de ser uma consequência teleonômica de uma linha evolutiva, é, ao contrário, instauradora da história, projetando-se na história como diferença. Se, num primeiro momento, o tradutor detém um estado do passado para operar sobre ele, num segundo momento, ele reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido.

No processo dialético e dialógico da arte não há como escapar à história. A arte se situa na urdidura indissolúvel entre autonomia e submissão. Filha de sua época, a arte, como técnica de materializar sentimentos e qualidades, realiza-se num constante enfrentamento, encontro-desencontro consigo mesma e sua história. Parafraseando Marx: os artistas não operam de maneira arbitrária, em circunstâncias escolhidas por eles mesmos, mas nas circunstâncias com que se encontram na sua época, determinadas pelos fatos e as tradições¹¹. Recuperar a história é estabelecer uma relação operativa entre passado-presente e futuro, já que implica duas operações simultâneas e não-antagônicas: de um lado, a apropriação da história, de outro, uma adequação à própria historicidade do presente, estratégia esta que visa não só vencer a corrosão do tempo e fazê-lo

8. WALTER BENJAMIN, *Op. cit.*, pp. 177-191.

9. *Idem*, pp. 177-191.

10. *Idem*, pp. 177-191.

11. A referência dessa paráfrase se encontra na seguinte citação: “Os homens fazem a própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado”. KARL MARX, “O 18 Brumário de Luís Bonaparte”, in *Os Pensadores*, São Paulo, 1978, p. 329.

reviver, mas visa também sublinhar que as coisas somente podem voltar como diferentes (v. “Pierre Menard: autor del Quijote”)¹².

No presente, a criação só é percebida como tempo na oposição entre passado e futuro. Tradução é, portanto, o intervalo que nos fornece uma imagem do passado como ícone, como mônada. A tradução, ao recortar o passado para extrair dele um original, é influenciada por esse passado ao mesmo tempo em que ela também como presente influencia esse passado. A poética sincrônica age criativamente sobre o tempo, pois “mesmo que o poeta não o proponha, o poema é uma máquina que produz anti-história”¹³.

Operar sobre o passado encerra um problema de valor. Não é escolher um dado do passado, uma referência passada; é uma referência a uma situação passada de forma tal que seja capaz de resolver um problema presente e que tenha afinidade com suas necessidades precisas e concretas de modo a projetar o presente sobre o futuro. Toda época distingue entre formas conservadoras e mais inovadoras. As inovadoras são as que se projetam para o futuro através do caráter de inacabado que aponta para um possível leitor, o que é também uma forma de “perceber na cultura de hoje os traços reais e inconfundíveis do amanhã”¹⁴. Operar sobre o passado, além de um problema de valor, constitui-se também numa operação ideológica através da qual podemos confirmar a produção do presente ou encobrir essa realidade. Se, no primeiro caso, se favorece um encontro dialético com o passado para preparar o futuro, no segundo, trata-se de distanciar esse futuro indefinidamente. No primeiro caso, os valores da história constituem-se num modelo para a ação, já no segundo, trata-se de um fantasma a ser evocado como nostalgia, moda ou *revival*.

MODOS DE RECUPERAÇÃO DA HISTÓRIA

Distinguimos várias formas de recuperação do passado como intenção de construção de um diálogo. Em primeiro lugar, como poética-política ou estratégia artística face a um projeto construtivo do presente, conforme se dá, por exemplo, no caso da recuperação de Sousândrade pelos poetas concretos (Augusto e Haroldo de Campos) ou da recuperação de “el Greco” pelos artistas expressionistas e mesmo daqueles projetos do passado que confirmam projetos do presente. “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nesta correlação, pouco importa a identidade ou a pluralidade dos homens”¹⁵.

Mas o passado pode ainda ser incorporado como estilização, isto é, como conformidade a um modelo determinado, como é o caso do *art nouveau*. Ele pode ainda ser incorporado como paródia, como inversão e discórdância com o modelo, caso de Picasso quando pinta *Guernica*: aqui a obra se situa em atitude crítica e polêmica frente à história. Picasso aborda os modelos e estilemas da tradição de um ponto de vista crítico, discordando deles, numa operação inversa à estilização e ao *revival* que não seriam senão uma recuperação amável da história amável. Ele recupera a história para pôr a descoberto o desconforto da realidade do seu momento, o mal-estar que o presente produz (guerra da Espanha, 1937). Não procura o passado como fantasma nostálgico. Pelo contrário, investiga a história e descobre nela as causas, os limites e procedimentos autênticos e exclusivos da arte. A história (através de seus emblemas: frontão grego, touro, cavalo, guerreiro, mãe, criança etc.) é usada como modelo de ação para dizer ao futuro que “não há um único documento de cultura que não seja também um documento de barbárie. E a mesma barbárie que o afeta, também afeta o processo de sua transmissão de mão em mão”¹⁶. Picasso retoma, em oposição antagônica, o tema da guerra, da vida-morte, de uma forma atemporal. *Guernica* projeta, portanto, o sentido de um espetáculo bárbaro cujo autor é a própria história.

Outra forma de recuperar a tradição, antagônica a esta última, é a prática do sistema de acumulação capitalista que vê, no antigo, um modo de reatualização das mercadorias para acelerar a demanda do consumo. A tradição recuperada como “novo”, ou melhor, como “novidade” tende a ocultar e opacizar as relações de produção, exercendo a função ideológica de justapor a quantidade à qualidade. A moda ilustra essa dialética do sempre-igual no novo e do novo no sempre-igual. “A moda é o eterno retorno do novo”¹⁷. Ela fareja o atual onde quer que ele se mova. Na floresta do antigamente, é ela que dá um “salto de tigre em direção ao passado”. A moda, com efeito, é agente da mercadoria fetiche ou quintessência do sempre-igual, mas só pode estar a serviço do fetichismo pela criação incessante do novo e pela busca incessante do novo em qualquer ponto do passado em que ele se encontre.

Estamos, pois, diante de duas chances: ou o presente recupera o passado como fetiche, como novidade, como conservadorismo, como nostalgia, ou ele o recupera de forma crítica, tomando aqueles elementos de utopia e sensibilidade que estão inscritos no passado e que podem ser liberados como estilhaços ou fragmentos para fazer face a um projeto transformativo do presente, a iluminar o presente.

Ainda resta, no entanto, a forma que, a nosso ver, é a mais sintonizada ao projeto tradutor, isto é, a recuperação da história

16. WALTER BENJAMIN, *Op. cit.*, pp. 177-191.

17. *Idem*, pp. 177-191.

12. JORGE LUIS BORGES, “Pierre Menard, autor del Quijote”, in *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 444.

13. OCTAVIO PAZ, *Los Hijos del Limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 9.

14. BORIS SCHNAIDERMAN, “Uma Visão Dialética e Radical da Literatura”, in *Linguística. Poética. Cinema*, São Paulo, Perspectiva, 1970, p. 175.

15. JORGE LUIS BORGES, “Kafka y sus Precursores”, *Op. cit.*, p. 712.

como “afinidade eletiva”, como história da sensibilidade que se insere dentro de um projeto não somente poético, mas também político. É evidente que este projeto atua como reorganização do sistema de relações da percepção e da sensibilidade, está também, por isso mesmo, em dialética com o novo, mas não com a ideologia do novo a todo custo, como categoria monológica, mas como categoria ambígua e dialética. E aqui se poderia enxergar o novo a partir da semiótica de Peirce como sendo aquela qualidade produtora da obra de arte, ou seja, a “idéia” como ícone, como possibilidade ainda não atualizada, tendo, por isso mesmo, qualidade de oriência, do original no seu sentido primevo e instaurador. Porém, quando essa qualidade do “novo” é atualizada no mundo, ela está sujeita ao conflito, ao desgaste lógico das operações de uso e leitura. Temos, assim, que o novo não é tão novo, mas é comparável dialeticamente com o antigo (existente). De outro ângulo, o novo depende do devir, isto é, da recepção e do repertório, como medida de informação que se dá entre o previsível e o imprevisível, entre banalidade e originalidade. A categoria do novo é, pois, ambígua e não monológica. Ou, conforme nos diz Baudelaire: “...na beleza colaboram um elemento eterno, imutável e um elemento relativo, limitado. Este último é condicionado pela época, pela moda, pela moral, pelas paixões. O primeiro elemento não seria assimilável sem este segundo elemento”¹⁸.

TRADUÇÃO E TEMPORALIDADE

Considerando a afinidade eletiva como forma de recuperar a história a mais sintonizada ao processo tradutor, assim a consideramos também porque é a forma que mais perfeitamente se acopla a uma visada sincrônica, esta que é conatural ao processo produtor-criativo. Isto porque na criação encontram-se inscritos os procedimentos da história em forma de palimpsesto, ou seja, é a própria criação que contém embutidas as relações dos três tempos, presente-passado-futuro, modificando as relações de dominância entre eles. Na medida em que a criação encara a história como linguagem, no que diz respeito à tradução, podemos aqui estabelecer um paralelo entre o *passado como ícone*, como possibilidade, como original a ser traduzido, o *presente como índice*, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e o *futuro como símbolo*, quer dizer, a criação à procura de um leitor.

Assim, de nossa parte, passamos a ver a tradução (forma privilegiada de recuperação da história) como uma trama entre passado-presente-futuro. Dependendo porém da direção do nosso olhar, a relação se modifica pela proeminência de um dos pólos. Assim, na primeira relação (passado como ícone), o vetor é o do passado para

o presente, ou seja, o passado como conjunto de indeterminações e possibilidades icônicas para o presente (a tradução). Já na segunda relação (o presente como índice), a tradução como presente sobredetermina seu original, seu passado. Na terceira relação (o futuro como símbolo), do presente para o futuro, a tradução determina seu leitor. A tradução, tal como está presente, é espaço, intervalo que nos fornece uma visão do passado como ícone: “o ser de um ícone pertence à nossa experiência passada. O ícone só existe como imagem no espírito”¹⁹. O passado como uma imagem diagramática que se configura no instante de uma escolha. No entanto, no seu aqui-agora (“o ser de um índice é o da experiência presente”²⁰), como experiência presente a tradução transforma o presente, transformando-se precisamente pela criação da sensibilidade humana: a criação criando os sentidos humanos. Já a propensão para o futuro, caracterizada como símbolo, “influenciará o pensamento e a conduta do seu intérprete (...) O valor de um símbolo é servir para tornar racionais o pensamento e a conduta e permitir-nos predizer o futuro”²¹. Seria daqui que poderia provavelmente surgir o signo-novo cuja característica é projetar-se para o futuro, como pré-sentimento do futuro ao mesmo tempo que nos faz reler o passado com olhos novos.

Assim, a tradução considera a história em sincronia, como possibilidade, como mônada, como forma plástica, permeável e viva porque, em última instância, só se pode determinar o âmbito da vida partindo-se da história e não da natureza. Mas, no interior dessa mônada, na tradução como projeto vertical que não vira as costas, mas mergulha na espessura da história, distinguimos três vetores, visto que cada re-configuração da história, que cada tradução inevitavelmente promove, simultaneamente faz reabrir as comportas do passado-presente-futuro. No vetor para o passado, a mônada aparece como dominante, visto que na sua relação com o original a tradução aparece como apropriação reconfiguradora da tradição. No entanto, o vetor para o presente, no seu aqui-agora, na sua emergência, coloca-nos diante de uma outra questão: a da materialidade mesma da tradução, questão esta que incide sobre os modos e meios de que dispõe a tradução em cada presente que é seu para introjetar a história no seu corpo. Ao mesmo tempo que “a unicidade da obra de arte se identifica com seu arranjo no contexto da tradição”²², ela também tem a ver com seu aspecto material. Isto é, como é que a tradução, ao mesmo tempo que monadicamente presentifica o passado, pode inscrever em si mesma seu próprio tempo histórico, a sua historicidade? Ou, para estarmos mais perto do pensamento de W. Benjamin: como é que a obra de arte (a tradução, no nosso caso) se coloca nas

18. BAUDELAIRE, *apud* WALTER BENJAMIN, *A Modernidade e os Modernos*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975, p. 17.

19. CHARLES SANDERS PEIRCE, *apud* ROMAN JAKOBSON, “À Procura da Essência da Linguagem”, in *Linguística e Comunicação*, p. 117.

20. *Idem*, p. 117.

21. *Idem*, p. 117.

22. WALTER BENJAMIN, “La Obra de Arte...”, *Op. cit.*, p. 25.

relações de produção do seu tempo? E veremos aqui, como se segue, que as próprias condições materiais de produção da arte na contemporaneidade contêm, no seu bojo, a emergência da sincronicidade.

PRODUÇÃO E HISTORICIDADE

Falar na historicidade dos meios de produção artística significa novamente não podermos escapar a W. Benjamin,

visto que a partir desse pensador, passamos a enxergar que a historicidade da realidade objetiva impõe, ao mesmo tempo, uma historicidade dos meios de produção artística, sem a qual não se torna possível entender o próprio movimento de transformação da arte. (...) Com isso, Benjamin dá um passo adiante nas considerações acerca das relações entre infra-estrutura econômica e produção artística, dado o fato de que as transformações dos meios artísticos estão inextricavelmente ligadas ao desenvolvimento das forças produtivas. Por outro lado, os modos de produção artística de que uma sociedade dispõe são determinantes das relações entre produtores e consumidores, assim como interferem substancialmente na natureza da própria obra de arte²³.

As transformações, que se processam nos suportes físicos da arte e nos meios de produção artística, constituem as bases materiais da historicidade das formas artísticas e, sobretudo, dos processos sociais de recepção. Para Medvedev, “o significado da arte é completamente inseparável de todos os detalhes de seu corpo material”²⁴, o que é confirmado por Volosinov: “todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja em som, massa física, como cor...”²⁵

Esses aspectos são importantes face ao problema que nos ocupa: o da Tradução Intersemiótica. Aqui, o tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição entre determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções. O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos. Conforme W. Benjamin,

os meios de produção e as relações de produção artísticas são interiores à própria arte, configurando suas formas a partir de dentro. Nessa medida, os meios técnicos de produção da arte não são meros aparatos estranhos à criação, mas determinantes dos procedimentos de que se vale o processo criador e das formas artísticas que eles possibilitam²⁶.

Consideramos, a esse respeito, que as formas da linguagem atual, junto com as formas técnicas produtivas, contaminam e semantizam a leitura da história assim como determinam a recepção, ao mesmo tempo em que elas definem sua própria historicidade. Passado-presente-futuro estão atravessados pelas antigas e novas for-

23. LÚCIA SANTAELLA, *Arte & Cultura*, São Paulo, Cortez, 1982, p. 103.

24. *Apud* MARIA LÚCIA SANTAELLA BRAGA, *Produção de Linguagem e Ideologia*, São Paulo, 1980, p. 28.

25. *Idem*, p. 29.

26. LÚCIA SANTAELLA, *Op. cit.*, p. 104.

mas tecnológicas. De resto, como já viu Valéry²⁷, as artes se transformaram radicalmente, precisamente pela influência dos meios de produção.

INTERSEMIÓTICA

Num arco-íris sincrônico da história, desde Altamira aos meios eletrônicos, segundo a óptica da sensibilidade, podemos ver aparecer os aspectos de inter-relação sinestésica para os quais, infelizmente, a especialização dos sentidos em categorias artísticas bem demarcadas, de certo modo, nos cegou. O que há de comum, por exemplo, entre as imagens de Altamira em forma de palimpsesto háptico-visual-acústico, a arte abstrata de Kandinski, as esculturas gravadas em marfim dos esquimós e ainda dos seixos de Honfleur, sobre os quais Mallarmé escrevia seus poemas, senão o ancoramento das imagens, poemas, nas características dos objetos como extensões deles? A limitação da arte aos caracteres de um sentido leva ao risco de se perder a sugestiva importância dos outros sentidos.

Na modernidade, desde os círculos simbolistas que cultivavam a sugestividade, de Rimbaud (*Voyelles*) e Mallarmé (poema em forma de leque), seguindo o exemplo de Baudelaire (*Correspondences*) até Kandinski, os artistas desenvolviam experiências entre os sentidos. Basta o exemplo do poema “Klänge” de Kandinski onde o artista vislumbra sistemas de harmonias entre sons, cores e formas, segundo a tradição de Scriabin e suas experiências para *Clavilux* e *Colour Organ*²⁸.

O século XX é rico em manifestações que procuram uma maior interação entre as linguagens: desde os poemas em forma de leque (já existentes na tradição oriental) e os poemas-síntese dos efeitos visual e verbal (“Un coup de dés...”), incluindo Lewis Carroll (*Alice — 1895* e sua *tail*) e as experiências caligrâmicas de um Apollinaire (“Il Pleut”), assim como a simultaneidade futurista (ZANG TUMB TUMB) e a dadaísta (“The Cacodylic Eye”) de Picabia, até a relação caligrafia-informalismo expressionista como metáfora das “Três Perfeições” orientais: pintura, poesia e caligrafia.

Na poesia, Alberto Caeiro (heterônimo de Fernando Pessoa), preocupado com a “multiplicidade”, elabora uma Teoria das Sensações que teria no “Interseccionismo” a primeira forma conhecida de seu processo de realização. A Teoria do Sensacionismo de F. Pessoa é exposta através de um programa:

1. Todo objeto é uma sensação nossa.
2. Toda arte é a conversão de uma sensação em objeto.
3. Portanto, toda arte é a conversão duma sensação numa outra sensação²⁹.

27. Cf. PAUL VALÉRY, “Pieces sur l’art”, in *Ouvres II*, Paris, Gallimard, 1960, p. 1284.

28. JOHN MILNER, “On the Fusion of Verbal and Visual Media”, in *Leonardo*, vol. 9, n.º 1, winter 1976, Pergamon Press.

29. Cf. ANA HATHERLY, *O Espaço Crítico*, Lisboa, Editorial Caminho, 1979, p. 77.

Já no campo da Poesia Concreta, as relações tradutoras entre Ideograma e linguagem verbal, entre signo analógico e o lógico nor-teiam os trabalhos do grupo Noigandres. O trabalho de Augusto de Campos, “Poetamenos” (1953), estabelece as relações precisas entre os códigos ideográfico, visual é musical weberniano (*Klangfarbenmelodie*), assim como o fonético na oralização do poema. Por outro lado, cumpre notar que o enraizamento genético de uma possível teoria da TI encontra-se na Teoria da Poesia Concreta. A Poesia Concreta, tomando a palavra como centro imantado de uma série de relações inter e intra-semióticas, parece conter o gérmen de uma teoria de TI, pois que, ao definir as qualidades do intraduzível de seu objeto imediato, na linguagem verbal, este se satura no seu Oriente — o ideograma: trânsito de estruturas. “Poesia Concreta: produto de uma evolução crítica de formas”³⁰.

Já os fenômenos de “Multimedia” e “Intermedia” (Dick Higgins, 1969) como “Expansão das artes” (Maciunas, década de 60)³¹ procuram recuperar, através das práticas *Fluxus*, toda uma cultura intersensorial e não categorizada, paralela à cultura oficial ocidental).

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

A arte contemporânea não é, assim, mais do que uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação. O período atual caracteriza-se pela coexistência dos períodos anteriores que, isolados ou combinados, fornecem-nos as condições infra-estruturais para o desenvolvimento material da arte como esfera da superestrutura. Daí as artes das atividades primárias, artesanais, das atividades secundárias, industriais e das terciárias e quaternárias. O período atual atingiu o estágio da revolução eletroeletrônica que providencia o universo da informação e do conhecimento através de tecnologias que operam de modo análogo ao cérebro humano em altas velocidades. Este estágio de civilização e seu sistema de produção tendem a substituir a linha de montagem industrial como sendo a expressão mais acabada da modernidade, tendo, por isso, a tendência à descentralização e à troca simultânea de informações. Não é mais possível uma

visão histórica linear e hierarquizada, mas cada povo, país ou lugar fornecem-nos informações constantes a partir das quais se pode elaborar uma história. Pode-se até recuperar a história desde que ela seja memorizada por um computador.

Por outro lado, a recuperação imediata (*on line*) da informação em tempo real (através de sistemas eletroeletrônicos) modifica a nossa percepção dessa mesma informação, provocando tradução e contaminação. Se o poeta S. Mallarmé achava que o “mundo existe para acabar num livro”, hoje estamos em posição de ir além, transferindo bibliotecas e o espetáculo da história para um computador. A história e a pré-história parecem se reproduzir através dos sistemas eletroeletrônicos, pois que os novos contextos absorvem e definem os contextos anteriores como conteúdo, artificializando-os. Os signos pensam. “A velocidade elétrica mistura as culturas da pré-história com os detritos dos mercadores industriais, o iletrado com o semiletrado e o pós-letrado”³².

O caráter tátil-sensorial, inclusivo e abrangente, das formas eletrônicas permite dialogar em ritmo “intervisual”, “intertextual” e “intersensorial” com os vários códigos da informação. É nesses intervalos entre os vários códigos que se instaura uma fronteira fluida entre informação e pictorialidade ideográfica, uma margem de criação. É nesses intervalos que o meio adquire a sua real dimensão, a sua qualidade, pois cada mensagem engole canibalisticamente (como cada tecnologia) as anteriores, já que todas estão formadas pela mesma energia.

No movimento constante de superposição de tecnologias sobre tecnologias, temos vários efeitos, sendo um deles a hibridização de meios, códigos e linguagens que se justapõem e combinam, produzindo a Intermídia e a Multimídia. O emprego de suportes do presente implica uma consciência desse presente, pois ninguém está a salvo das influências sobre a percepção que esses mesmos suportes e meios tecnológicos nos impõem.

Nisso nos detivemos para caracterizar as formas tecnológicas da atualidade como formas re-correntes da história, como formas tecnológicas tradutoras, elas mesmas, da história. Queremos dizer, em síntese, que passado-presente-futuro, ou original-tradução-recepção, estão necessariamente atravessados pelos meios de produção social e artística, pois é na tradução dos momentos da história para o presente que aparece como forma dominante “não a verdade do passado, mas a construção inteligível de nosso tempo”³³. Não é senão por isso que, conforme nos afirma J.A. Barbosa “a historicidade do poema moderno revela-se, por entre aparentes paradoxos,

30. AUGUSTO DE CAMPOS *et al.*, “Plano-Piloto para a Poesia Concreta”, in *Teoria da Poesia Concreta*, São Paulo, Duas Cidades, 1975, p. 156.

31. GEORGE MACIUNAS, “Expanded Arts Diagram”, in *Happenings & Fluxus*, Koel-nischer Kunstverein, 1970 (não numerado).

32. MARSHALL MCLUHAN, *Os Meios de Comunicação*, São Paulo, 1969, p. 31.

33. *Apud* LEYLA PERRONE-MOISÉS, “A Intertextualidade Crítica”, in *Intertextualidade*, Coimbra, 1979, p. 215.

no princípio da composição: são os procedimentos que trazem a marca da história”³⁴.

Nessa medida colocamos a Tradução Intersemiótica como “via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição”³⁵. Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade.

Parte I

A Semiose da Tradução Intersemiótica

34. JOÃO ALEXANDRE BARBOSA, “As Ilusões da Modernidade”, Revista *Através* n° 3, São Paulo, 1979, p. 91. (Publicado agora em JOÃO ALEXANDRE BARBOSA, *As Ilusões da Modernidade*, São Paulo, Perspectiva, 1986, Debates 198.)

35. *Idem*, p. 90.