Universidade de São Paulo | Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

O CARÁTER ANFÍBIO DO SIGNO POÉTICO

Abdução, Desígnio e Tradução em processos de criação intersemiótica

Victor Scatolin Serra

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração: Poéticas Visuais

Linha de Pesquisa: Multimeios

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Mônica Baptista Sampaio Tavares

São Paulo, 2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor (a)

Serra , Victor Scatolin
O caráter anfíbio do signo poético: Abdução, desígnio e tradução em processos de criação intersemiótica / Victor Scatolin Serra ; orientadora, Mônica Sampaio Baptista Tavares. -- São Paulo, 2018.
193 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Semiose 2. Abdução 3. Paideuma 4. Poesia Concreta 5. Tradução Intersemiótica I. Sampaio Baptista Tavares, Mônica II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

Victor Scatolin Serra

O caráter anfíbio do signo poético:
Abdução, Desígnio e Tradução em processos de criação intersemiótica

Presidente da Banca
Prof.ª Dr.ª Mônica Baptista Sampaio Tavares

_____

Instituição: USP

Banca Examinadora
Prof(a). Dr(a). _____
Assinatura _____
Instituição _____

Prof(a). Dr(a). _____
Assinatura _____
Instituição _____

São Paulo, ___ de _____ de 2018.

AGRADECIMENTOS

À professora Mônica Baptista Sampaio Tavares, pela extrema acuidade da orientação através de tantos apontamentos preciosos; aos professores da ECA-USP: Irene de Araújo Machado, cujo trabalho escrito para sua disciplina no primeiro semestre de 2013 acabou por se constituir no projeto que deu origem a esta dissertação; Silvia Laurentiz, fundamental na banca de qualificação, e por suas aulas tão iluminadoras; Geraldo de Souza Dias Filho, pelas relações palavra-imagem que me voltaram a Lissitzky-Maiakovski; Vinicius Romanini, pelos achados semióticos de suas aulas que me fizeram pensar num interpretante permanente; Josette Monzani, a quem escrevi um artigo que me fez descobrir o "roteiro para um filme artístico-científico" de Malevich; Marcos da Costa Braga e Priscila Lena Farias, cuja disciplina "Memória Gráfica e Cultura Material" me sugeriu diversas inferências para o presente trabalho. Aos professores da PUC-SP: Jerusa Pires Ferreira, pelos dois semestres de 2015 vivendo Ivanov, verdadeira revelação russa (e de quebra estendo os agradecimentos em memória a Boris Schnaiderman, pelas tardes memoráveis ouvindo-o ler Khlebnikov, insinuando os acentos...); Lucia Santaella, pelos inúmeros semestres assistindo suas aulas, lendo Peirce através dos seus atalhos, pelos textos cedidos e inúmeras indicações de leitura, pelos livros - além da lembrança do Cazuza no exame de qualificação; Lucio Agra, mestre-irmão, verdadeiro Virgílio a nos guiar pelo inferno da performance - foi numa de suas aulas que anotei no caderno: "semiose: performance do signo"; Lucrécia D'Alessio Ferrara, que num de nossos encontros me sugeriu o enorme papel exercido pela ação do acaso na origem das abduções; Winfried Nöth, Meister, por seus livros e artigos, pelas aulas e encontros, pelos anos de aprendizagem.

Ao Brunão Karnov (memento audere semper), que foi embora muito antes da hora... mas não sem antes me mandar ir ler Gabrielle d'Annunzio.

Não posso deixar de agradecer, para além da dedicatória, a Ana Elisa Carramaschi, pelo amor em primeiridade, e pela ajuda durante todo o percurso desta "curta viagem como prelúdio pra Kulchur". Ideias, diagramação, revisão, correção, coração. A você eu devo a vontade de voltar a estudar, de ver com olhos livres e de viver...

Ao Tide, a Ivone, ao Gustavo e ao Bruno (que me ensinaram a ler o mundo, antes da semiótica); Douglas Junqueira (que me mostrou Timothy Leary em 2001, uma odisseia no espaço); Diego Arvate (que me disse em 2002: "vai ler Ezra Pound"); Diego Diasa e Gabriel Kerhart (RIVΞЯΛO), strugglers in the desert, pela longa caminhada, e por terem dito, respectivamente: "poesia concreta é poesia visual para cegos" e "a tradução tem que ser original"); Noigandres ("bright Brazilians blasting at bastards", EP, 1953); Julio Plaza ("arte é um bem que faz mal"); os os otávios (por "Semiótica e Platão" and all tomorrow's parties); Bruno Schiavo (que me serviu de guia pela língua alemã iluminando passagens de Benjamin e Frobenius: dankeschön, zignal!); Flavio Caputo (sensei de chinês, que me ajudou quando Fenollosa falhou e iluminou as passagens de Hollis Frampton), a Heloísa Prieto (amiga e mestra que leu e releu muitas vezes); Tomás Troster (que me ensinou Aristóteles pelo telefone); aos parceiros da .txt texto d cinema, Carla Lombardo e Ж (manhãs lituanas, trazendo os jornais Mekas); axs amigxs do Grupo de Pesquisa em Arte, Design e Mídias Digitais (ECA-USP) e do Grupo de Estudos Leituras Avançadas de Peirce (PUC-SP);

p æ

p q

“o amor é o maior agente evolucionário do universo” (CP 6.287)

Esta dissertação pretende ser uma apresentação de dois sistemas de pensamento que implicaram em mudanças profundas, primeiro no quadro da poesia brasileira de matriz visual (no caso, aquelas influenciadas pelo desenvolvimento da poesia concreta) e devido a isso no desenvolvimento da ideia de Tradução Intersemiótica como elaborada por Julio Plaza. Os sistemas de pensamento em questão são a Semiótica, ou Teoria geral dos signos, desenvolvida por Charles Sanders Peirce, e o método ideogrâmico apoiado na ideia de Paideuma, como desenvolvido por Ezra Pound, apoiado na obra de dois antecessores, o sinólogo Ernest Francisco Fenollosa e o etnólogo Leo Viktor Frobenius. Plaza, artista plástico espanhol com formação múltipla, engajou-se ao vir viver no Brasil no quadro dos colaboradores do grupo ligado à poesia concreta em São Paulo e passou a desenvolver também uma arte híbrida, anfíbia, entre o verbo e o visual, de certa forma refletindo aquilo que chamou de "oscilação de consciência entre arte e vida, entre poética e política". Esta mesma oscilação marca a vida e a obra de Ezra Pound, poeta que exerceu enorme influência no desenrolar da poesia concreta. Ao adentrar a vida acadêmica, Plaza passaria a dedicar-se aos estudos da tradução, mas de um tipo diferente de tradução. Equalizando o paideuma e o método ideogrâmico à semiótica, Plaza desenvolveu uma obra teórica que ombreia sua produção artística. Nosso trabalho trata, como seu título indica, da transformação ocorrida no artista (em Pound, em Plaza, e em outros) quando este passa a dedicar-se à produção entre-signos ou intersígnica. A semiótica de Peirce nos serve de guia para o percurso.

Palavras-chave: Semiose, Abdução, Paideuma, Poesia Concreta, Tradução Intersemiótica.

This dissertation aims to present two systems of thought that implied profound changes, firstly in the Brazilian concrete poetry panorama and due to this in the development of the idea of Intersemiotic Translation as elaborated by Julio Plaza. The systems of thought in question are Semiotics, or the General Theory of Signs, as developed by Charles Sanders Peirce, and the ideogramic method endorsed by the concept of Paideuma as developed by Ezra Pound, sustained by the work of two forerunners, the sinologist Ernest Francisco Fenollosa and the ethnologist Leo Viktor Frobenius. Plaza, a Spanish artist with multiple training, when he came to live in Brazil he got involved with the group linked to the movement of concrete poetry in São Paulo, then he began to develop a hybrid and amphibian art, somewhere between the verb and the visual, in a certain way reflected in what he called the "oscillation of consciousness between art and life, between poetics and politics". This same oscillation marks the life and works of Ezra Pound, a poet who exerted enormous influence in the development of Brazilian concrete poetry. When Plaza entered the academic life, he would dedicate himself to the studies of translation, but to a different sort of translation. Equalizing the paideuma and the ideogramic method with semiotics, Plaza developed a theoretical work that stands alongside with his own artistic production. This research deals, as its title suggests, with the transformation that took place in the artist (whether Pound or Plaza or any other) when he/she happens to dedicate him/herself to intersemiotic composition. Peirce' semiotics guides us along this path.

Keywords: Semiosis, Abduction, Paideuma, Concrete Poetry, Intersemiotic Translation.

SUMÁRIO

Introdução 13

Resumo do capítulo 1 20
Capítulo 1: Apropriação diagramática de um dispositivo heurístico 22
1.1 A tradução é uma forma 23
1.2 Horizontes abdutivos do Interpretante 33
1.3 Originalidade, Obsistência e Transuasão 43

Resumo do capítulo 2 50
Capítulo 2: Introdução ao método de Ezra Pond 52
2.1 Invenção via Tradução: make it new – poética pragmática 54
2.2 Crítica via Tradução: paideuma e método ideogrâmico 75
2.3 Tradução como instrumento para a criação 89

Resumo do capítulo 3 118
Capítulo 3: Uma signagem do século XXI 119
3.1 A saturação do código poético: semiose do quase-signo 126
3.2 Tradução Intersemiótica: teoria e prática paratáticas 130
3.3 The house of utter fell 146

Considerações Finais 178

Glossário 180

Bibliografia 188

Esta dissertação floresceu com um objetivo: evidenciar a influência de Charles Peirce e Ezra Pound, bem como as relações existentes no pensamento de ambos, no desenvolvimento da poesia concreta brasileira e consequentemente a apropriação diagramática – expressão que emprestamos de Lucia Santaella (1992:37) – deste paideuma no desenvolvimento da teoria da tradução intersemiótica como revelada por Julio Plaza. Nosso intuito foi de submeter à uma inquirição precisa as teorias de Peirce e Pound e analisá-las à luz da pesquisa de Plaza. Para tanto nosso arsenal teórico foi expandido por teóricos que estudaram as obras dos envolvidos, como Lúcia Santaella e James Jakob Liszka em relação à Peirce, e Ernest Fenollosa e Hugh Kenner em relação a Pound, bem como as contribuições teóricas dos poetas do grupo Noigandres (Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari). Procuramos expor ao longo do trabalho as relações existentes entre as teorias da semiótica (teoria geral dos signos) e da tradução crítico-criativa de Pound (bem como seu "método ideogrâmico") no desenvolvimento da teoria da tradução intersemiótica de Julio Plaza.

Pretende-se portanto aqui traçar uma espécie de ligação entre os pensamentos de Charles Peirce, Ezra Pound e Julio Plaza. Paira sobre esta dissertação, pela égide do acaso, uma quase-linguagem do P, ou signagem do P, onde Peirce, Pound, Plaza são ladeados por Pignatari, Poe, Paz, Pessoa, Pareyson, Perloff, nomes que foram surgindo ao longo do nosso percurso, e o P qual um índice acendia-se: Phaneron e Paideuma. No primeiro capítulo descrevemos o pensamento de Peirce e fazemos uma apropriação de uma tríade sua (Originalidade, Obsistência, Transuasão); no segundo capítulo relacionamos esta tríade com as formulações de Pound sobre tradução e equacionamos a tríade citada com as espécies poéticas descobertas por Pound: Melopeia, Fanopeia e Logopeia. No terceiro capítulo tratamos de mostrar como estas questões influenciaram Plaza – através da poesia concreta – a desenvolver seu modelo de tradução intersemiótica para então demonstrarmos como a tradução intersemiótica constitui uma signagem, não uma linguagem, na esteira do que diz Pignatari a respeito.

ACERCA DO CARÁTER ANFÍBIO DO SIGNO POÉTICO

O nome anfíbio implica uma dupla ambivalência pressuposta: sua origem etimológica enquanto definição de uma espécie em particular do reino animal e a ambígua designação com que Timothy Leary caracterizou seu estágio de vida a partir do inicio de sua vida eletrônica junto ao computador pessoal. Leary não encerra o seu habitat pós-metamórfico no ambiente eletrônico:

> Minhas experiências pareciam fazer parte de uma *metamorfose* cultural muito grande. Assim como milhões de outros, eu vinha sofrendo *mutações graduais*, imperceptivelmente. Estava me transformando num anfíbio (...) Também como milhões de outros, sentia-me a vontade operando tanto na Cyberia, o lado digital da janela da realidade, quanto em Terrarium, o mundo material. O meu cérebro como o de qualquer pessoa, precisa ser banhado, inundado com ondas oscilatórias de dados eletrônicos. (LEARY 1999: 499 – grifo nosso)

De nossa parte acrescemos que o que chamamos de caráter anfíbio do signo poético é uma alusão ao fato de que toda arte nasce do impulso heurístico anterior ao próprio ato do registro. E após seu registro num determinado código (uma determinada linguagem) seus impulsos são ainda passíveis de outros saltos metamórficos de ordem imagética, diagramática ou metafórica. Este trabalho – e seu título disso advém – pretende tratar de aspectos hápticos (plástico-palpáveis), óticos (visuais) e acústicos (voco-sonoros) presentes nos signos poéticos e de como eles apresentam similaridades de ordem aparente e operante na própria forma composicional destes. Estas estruturas são em geral reveladas em processos de tradução, que exigem um trabalho artístico análogo aos que os originais foram criados. Numa acepção crua: ser anfíbio na linguagem é operar estruturas aparentes, dissimulando suas similaridades ao nível da transformação: algo próximo da “transformação de aparências em aparências” (PLAZA 2003 [1987]: 86).

O signo poético incorpora este hábito, e neste sentido não só poetas o detêm: artistas cuja arte depende (ou prescinde) de um efeito poético são todos anfíbios da linguagem: a tradução intersemiótica reforça esta tese. Hoje, no tempo da facilidade e rapidez da assimilação de informações em rede virou moeda comum traduzirmos/trasladarmos tudo para outras roupagens e paragens – nós navegamos rumo a uma signagem interétnica.

A utilização da metáfora do anfíbio serve-nos para pontuar que uma característica marcante do signo poético é sua metamorfose para outra fase sígnica, rumo a outro(s) signo(s). Sua semiose, sua ação, é uma contínua transuasão em termos peirceanos: um interpretante em permanente rebelião de formas. Quando Leary sugere que sua metamorfose rumo a Cyberia foi um processo de anfibiose ele está tomando emprestado da biologia um termo dentro de uma ética terminológica, quer dizer, sua sugestão terminológica induz-nos diretamente à compreensão de sua proposição. Pareceu-nos exemplar sua metáfora para expor nossa ideia de transmutação sígnica de um eixo a outro. Poético, político e profético, o caótico pensamento de Leary ainda reluz muitos índices, mesmo hoje, já há quase três décadas desde sua emissão (1989). A partir do que chamamos de questão anfíbia, ao redigirmos o terceiro capítulo, num arroubo lógico e contínuo, escrevemos o termo anfibiose para descrever o processo. O termo fora já categorizado e sua descrição consta no capítulo 3. Um suporte teórico importado da odontologia (para lembrar Oswald de Andrade "A questão do ser não é ontológica, mas odontológica").

Pretendemos otimizar a ação do signo na linguagem artística como um todo e não apenas em seu caráter dual e diádico que a dicotomia verbal/não-verbal parece reivindicar. Nosso trabalho pretende ser um estudo das poéticas visuais (que denominamos hoje de háptica-ótica-acústicas, como adiante é esclarecido) em suas máximas extensões sígnicas e não atar-se aos problemas linguísticos. É notável que o poeta Ezra Pound, ao tomar por base o trabalho

inconcluso do sinólogo Ernest Fenollosa, tenha ido buscar as fontes mais radicais de suas implicações estéticas tomando como grau de comparação o ideograma chinês em suas relações com a dança e a escultura, por exemplo. Pound-Fenollosa a nosso ver anteciparam a sugestão de uma poética háptica-ótica-acústica. É necessário dizer que a primeira inferência para esta dissertação surgiu ao meditarmos sobre o conhecido trecho com que Pound encerra seu artigo sobre Camões:

> (...) a poesia é algo mais que pensamento requintado. Se a poesia é mesmo parte da literatura – coisa de que, por vezes, me sinto propenso a duvidar, porque a verdadeira poesia está em relação muito mais estreita com o que de melhor há na música, na pintura e na escultura, do que com qualquer parte da literatura que não seja verdadeira poesia (...)
>
> O espírito das artes é dinâmico. As artes não são passivas, nem estáticas, nem, em certo sentido, reflexivas, embora a reflexão possa ter-lhe presidido ao nascimentos.
>
> A poesia é crítica da vida quase tanto quanto o ferro aquecido ao rubro é uma crítica do fogo (POUND 1985:149).

Pretendemos explicar com certa precisão teórica os objetivos centrais desta pesquisa. Os conceitos de abdução (Peirce), desígnio e tradução podem gerar ambiguidades e tornar o texto por demais etéreo. É necessário tornar mais sólidos seus fundamentos estruturais. Para isso desenvolvemos o seguinte percurso: no capítulo 1 apresentamos em parte o pensamento de Charles Peirce, apropriando-nos daqueles conceitos que mais nos servem de modo eficiente nesta dissertação – os conceitos de Legissigno, Ícone, Interpretante e Abdução, além do conceito central de Semiose – apresentando-os com base na bibliografia selecionada que elegemos como mais adequada para tal. Estes conceitos relacionam-se diretamente com o horizonte da tradução de cunho crítico-criativo e intersemiótico. No capítulo 2 apresentamos

algumas das principais ideias de Ezra Pound desenvolvidas ao longo de sua intensa trajetória e tratamos de relacionar parte deste arsenal crítico-criativo com a teoria geral dos signos de Peirce. Uma experiência prática ou experimento poético, premissa estimulada pelo programa, exerce papel central na conclusão desta pesquisa. Este resultado, um trabalho de tradução intersemiótica, é apresentado e comentado no encerramento do capítulo 3, que versa sobre a influência da tradução intersemiótica na arte do século XXI e sobre o caráter anfíbio do signo poético mais apropriadamente.

Desde o amadurecimento deste projeto (amadurecimento que se deu a partir do inicio da orientação) as relações Peirce-Pound começaram a se otimizar com mais nitidez. O acréscimo do nome de Júlio Plaza a este triúnviro, encerra uma gradação diagrâmica de aliterações: Peirce-Pound-Plaza. As relações da díada Peirce-Pound foram *a priori* colhidas no artigo de Haroldo de Campos "Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma leitura de Fenollosa" (CAMPOS, 1994); em certo sentido no livro "A Era Pound" de Hugh Kenner (1971) e no livro "'*Voi Altri Pochi*': Ezra Pound e seu público, 1908-1925", de Mark Kyburz, principalmente no capítulo desta obra, "Ezra Pound e a questão do público" (KYBURZ 2003:32). Plaza dá enorme importância a Pound e Fenollosa em seus trabalhos, é necessário dizer, embora não chegue a correlacioná-los diretamente. Outras obras nos ajudaram a traçar o paralelo Peirce-Pound, bem como aprofundar a discussão acerca do caráter anfíbio da tradução intersemiótica, digamos.

Quanto a estes outros antecedentes chamamos a atenção para Mary Ellen Solt (1982:197), famosa poeta, tradutora e teórica da poesia concreta, que em um artigo recorre a Charles Peirce para dissecar um poema concreto de Eugen Gomringer ("*pingpong*"). Solt faz uma interessante alusão a Pound relacionando o Objeto Dinâmico de Peirce à definição de Pound de imagem como um "complexo emocional e intelectual" (Pound *apud* SOLT 1982:200). João Queiroz publicou

uma importante entrevista com Augusto de Campos onde este afirma que “Pound também fez convergir outros temas sígnicos para sua poesia” e que “a tradução intersemiótica amplia o horizonte da fruição artística e, ao mesmo tempo, segundo os próprios conceitos poundianos, pode constituir uma modalidade de crítica” (QUEIROZ 2008:283). Esta entrevista constitui um importante documento pelo fato de, como é sabido, Augusto, diferentemente de Haroldo e Décio, não ter chegado a debruçar-se diretamente na obra de Peirce. É digno de nota, claro, que ambos – Solt e Campos – sejam filiados ao movimento da poesia concreta. Desde a primeira hora foram os concretos quem se ocuparam de trazer a semiótica de Peirce para dilatar os limites das ciências das linguagem, expandindo-as – basta lembrar que um dos primeiros divulgadores de Peirce na Europa foi o filósofo Max Bense, professor da Escola de Ulm.

Percorrendo, portanto, diversas fontes à procura de relações diretas entre Pound e Peirce, achamos pistas e alusões, mas ninguém – à exceção do exemplo isolado de Solt e Haroldo de Campos, que relaciona Peirce a Fenollosa, mas não a Pound diretamente – as traçou nominalmente, *ipsis litteris*, até aqui (2015-2018). Ousamos dizer que um certo ineditismo paira em nossa pesquisa no que tange às relações diretas existentes entre as categorias de Originalidade, Obsistência e Transuasão e algumas das ideias estéticas de Pound (suas categorizações são hiper-peirceanas, diríamos). A teoria da abdução de Peirce remeteu-nos diretamente à ideia de “invenção”, conceito central da poética poundiana. Abdução e invenção operadas por um programa de tradução crítico-criativa nos direcionam para a tradução intersemiótica e a consequência lógica destas premissas iniciais podem ser esboçadas e clarificadas por meio das categorizações tão pouco estudadas – ao menos no Brasil – das ideias de Originalidade, Obsistência e Transuasão.

Anfíbio é o signo poético que a partir do momento que sofre uma metamorfose desestabiliza sua condição inicial e incorpora um novo hábito, transmutando-se para outro(s) signo(s). Antes

de qualquer coisa, nosso ímpeto (e o do signo) é criativo. Para volver ao citado Timothy Leary – um admirador de William James, o amigo mais novo de Peirce – o signo artístico (e o artista – também um signo) "acende-se, sintoniza-se e transmuta-se". Leary ficou mundialmente famoso com esta triádica sentença antisilogística, mas de uma elegante cadência lógica, a saber: "*turn on, tune in, drop out*".

O fenômeno poético vive em constante busca de novidade: seja da técnica, do material, da forma. Paradoxalmente, a máxima poesia pode exigir apenas lápis e papel para concretizar-se. A linguagem é uma tecnologia de tecnologias. Operá-la com afinco, a fim de superá-la, é a tarefa do artista.

A nosso ver, uma mutação sígnica foi causada pelo impulso da poesia concreta junto ao abalo sísmico dos novos meios. Junto ao grupo RIVΞЯΛO, do qual o autor faz parte desde 2008, criamos o conceito de poesia háptica-ótica-acústica. O uso deste termo, aglutinado assim, fora já realizado por Julio Plaza (2003:11); substituímos no entanto o termo "visual", utilizado por Plaza, por "ótico": esta opção foi pensada para munir a estrutura de uma aliteração quase anagramática, ressaltando a paronomásia e realçando o elemento ótico; o esboçamos para inserir no 'verbivocovisual' de Joyce, termo devorado pelos concretos, a questão háptica, horizonte do palpável e do sensorial, e com isso fazer ressoar o aspecto ótico (para referir-se também à ótica da física e da fisiologia, além da semiótica) e acústico (reverberando a esfera auricular do vocal, e generalizando a ideia de som). Na direção de uma *Bildung der fünf Sinne*, isto é, educação dos cinco sentidos (Karl Marx *apud* CAMPOS 1985:5). Ou porque, como sugere Plaza, "a limitação da arte aos caracteres de um sentido leva ao risco de se perder a sugestiva importância dos outros sentidos" (PLAZA 2003:11). É uma tentativa de otimização da informação etimológica (nos níveis estético e semântico), espécie de homenagem auri-oracular ao inventor do termo, James Joyce.

RESUMO DO CAPÍTULO I

Este capítulo tem por objetivo eleger uma teoria como ponto de partida, para avançarmos em direção ao nosso objetivo central que é o de demonstração da existência do que chamamos de caráter anfíbio do signo poético. Para tal é necessário dizer que só chegamos a esta teoria, a semiótica, por meio de dois trabalhos fundamentais para a concepção da presente dissertação: "Semiótica e Literatura" de Décio Pignatari e "Tradução Intersemiótica" de Julio Plaza. Essas duas pioneiras referências fizeram-nos eleger a semiótica de Charles Sanders Peirce como a teoria que perquiriríamos em nossa dissertação. Escolhemos então alguns elementos advindos da semiótica de Peirce para neles nos debruçarmos, no que tange às relações da semiótica com o campo da tradução de viés mais notadamente criativo.

Pretendemos aqui elaborar uma súmula das principais ideias de Peirce que se relacionam com a problemática da tradução, a saber: as teorias do interpretante, do legissigno, do ícone e da abdução. Além dos trabalhos de Plaza (2003 [1987]) e Pignatari (2004 [1973]) nos reportaremos aos trabalhos de Lucia Santaella: "O método anti-cartesiano de Charles Sanders Peirce" (2004) e "A assinatura das coisas – Peirce e a literatura" (1992); e ao trabalho de Dinda Gorlée "Semiótica e o problema da tradução – com especial referência à semiótica de Charles Sanders Peirce" (1994). Nos reportamos também aos conhecidos artigos de Thomas L. Short, "A vida em meio aos legissignos" (1982), e James Jakob Liszka "O Interpretante de Peirce" (1990).

No que tange ao problema da abdução e suas consequências para a criação artística e científica, foram referências importantes os trabalhos de Paulo Laurentiz, "A holarquia do pensamento artístico" (1991), e de Jorge de Albuquerque Vieira, "Formas de conhecimento: arte e ciência – uma visão a partir da complexidade" (2006).

Referências serão feitas também aos trabalhos de Walter Benjamin (BENJAMIN 2008), Haroldo de

Campos (1994 e 2013) e Roman Jakobson (1973), entre outros citados em suas devidas fontes ao longo do capítulo.

Por fim, de Peirce, alguns trabalhos seus que nos serviram de guia: “Concepções sortidas de lógica” (1903), “Excertos das cartas para Lady Welby” (1903-09), “Prolegômenos a uma apologia do pragmaticismo” (1906), “Pragmatismo” (1907) e “Sinopse parcial de um trabalho proposto em Lógica” (1902). Outras citações e referências podem aparecer. As citações retiradas dos *Collected Papers* serão sempre referenciadas pelo acrônimo CP, seguido dos números de volume e parágrafo, como é praxe nos estudos peirceanos, para facilitar o acesso aos documentos. Para todas as outras, seguiremos o padrão de citação de data da edição seguido do número da página.

As citações de Peirce aparecem no original em notas de rodapé. Outras também aparecerão quando julgarmos por imprescindíveis a consulta das fontes originais para uma melhor apreciação. As traduções são nossas, salvo outras já existentes em português que porventura utilizarmos. Para estas, tradutor e fonte estão assinalados na bibliografia, ao final. O material existente sobre Peirce e a tradução é vasto. Ao longo de sua obra diversas alusões à prática da tradução são feitas e ele foi também tradutor, inclusive de poesia. Sobre tradução intersemiótica existem muitos artigos e ensaios importantes, embora não tenhamos tomado conhecimento de nenhum outro livro sobre o assunto, o que atesta o valor inestimável do trabalho de Plaza (a exceção é uma edição da revista “Versus”, editada na Itália por Nicola Dusi e Siri Nergaard em 2000). Somos gratos às indicações do professor Winfried Nöth no que tange ao tema, ele mesmo autor de um importante artigo acerca do assunto, “Tradução e mediação semiótica” (NÖTH 2012:279). No mais, foi Peirce o primeiro a sugerir que “a concepção de um ‘significado’, em sua acepção primária” nada mais é “que a tradução de um signo em um outro sistema de signos” (CP 4.127).

1 | APROPRIAÇÃO DIAGRAMÁTICA DE UM DISPOSITIVO HEURÍSTICO

Duas noções, colhidas nos livros de Lucia Santaella (1992) e Dinda Gorlée (1994) serviram-nos de guia, ou inferência primeira, para dar início à presente dissertação. O título do capítulo as agrupa. Como objetivo deste capítulo diríamos que pretendemos

1) efetuar uma "apropriação diagramática" (SANTAELLA, 1992:37) do "dispositivo heurístico" (GORLÉE, 1994:27-88) da teoria geral dos signos, relacionando-o à pratica da tradução criativa, de viés mais notadamente intersemiótico (JAKOBSON, 1973:64-65 e PLAZA, 2003)

2) para apropriar-nos de pontos luminosos da obra de Charles Peirce e clarificarmos com mais nitidez nosso próprio fazer diário de artista-tradutor voltado ao problema da invenção artística

3) e desenvolver um programa da tradução enquanto prática abdutiva.

Assim nos parece mais cabível dar início. Apresentaremos algumas das ideias contidas nos trabalhos de Santaella (1992 e 2004, principalmente) e Gorlée (1994), no que tocam especialmente às questões teóricas da abdução e da tradução enquanto semiose, no escopo da obra de Peirce. Pretendemos mostrar o caminho que o levou à ideia de abdução. Uma pedra de toque em seu pensamento e, certamente, um elemento crucial para se entender sua arquitetura teórica, encontra-se no que chamou de interpretante. As consequências da noção de interpretante levam-nos diretamente a dois elementos chave para se pensar a tradução e sua poética (enquanto prática artística), respectivamente: o que Peirce chamou de legissigno e o que chamou de ícone. Por fim, em 1902 Peirce chegou numa tríade em especial, renomeando suas categorias da Primeiridade, Secundidade, Terceiridade, sob os termos de Originalidade, Obsistência e Transuasão (CP 2.89). Nesta tríade, cremos, há uma metáfora curiosa para o desenvolvimento da presente dissertação.

1.1 | A TRADUÇÃO É UMA FORMA

É bastante conhecido o axioma de Walter Benjamin[1], que optamos por introduzir, traduzindo-o, como título-epígrafe desta seção. É notável que, em alemão, Benjamin tenha optado pela palavra *Form* e não por *Gestalt*. Ambos os termos se referem ao perfil, traçado ou formato dos objetos – aqui em sua acepção mais geral, mas bem poderíamos dizer do signo corporificado que irá assim aparecer aos olhos-ouvidos-mãos-mente de um dado interpretante. *Form*, como Benjamin optou, é o termo que se usa em arte; *Gestalt* por sua vez é o termo usado em filosofia e em psicologia. E, por certo, Benjamin tinha em mente a ideia de que é uma transmutação de formas, uma morfologia de configurações sígnicas, aquilo que se dá ao tradutor traduzir ao debruçar-se na "transformação de aparências em aparências" (PLAZA 2003:86) que caracteriza o exercício tradutório, em suas mais abrangentes acepções.

As formas em morfose, formas em gestação de formas, princípio de todo esforço tradutório de ordem intralingual, interlingual, ou intersemiótico (JAKOBSON 1973 [1959]:64-65) são nosso ponto de partida aqui e com elas traçamos um paralelo com a semiose, que nas palavras de Peirce é

> uma ação ou influência, que é ou envolve, a cooperação de três sujeitos, tais quais um signo, seu objeto e seu interpretante, não sendo esta triádica e relativa influência, de forma alguma, resolúvel em ações entre pares[2] (CP 5.484).

Para Peirce, todo o esquema envolvendo a ação dos signos se confirma dentro de uma lógica ternária. Peirce desenvolveu sua teoria dos signos como um ramo do que é considerado sua maior obra, o pragmaticismo. Criou assim uma das mais complexas teorias para se perscrutar probabilidades e alcançar as verdades mais fatuais – ainda que provisoriamente, devido aos

1 "*Übersetzung ist eine Form*". (BENJAMIN, 2008: 10)

2 *"(...) an action, or influence, which is, or involves, a cooperation of three subjects, such as a sign, its object, and its interpretant, this tri-relative influence not being in any way resolvable into actions between pairs".*

processos de substituição a que a falibilidade humana está fadada. Peirce via como falibilidade o que chamou de falibilismo[3] ou "(...) a doutrina de que nosso conhecimento nunca é absoluto, mas sempre desliza, como se estivesse em um *continuum* de incerteza e indeterminação" (CP 1.171). Esse sinequismo, ou continuidade, é o pilar principal de seu edifício teórico, do qual a semiótica constitui um dos andares; a semiótica, pode-se dizer, é o andar mais visitado deste edifício.

Peirce foi um cientista de formação, um químico, com rara habilidade para a lógica – sua paixão máxima, como atestam os grossos volumes de seus escritos reunidos – e uma inclinação especial para a matemática. Uma de suas grandes inovações foi deslocar a inclinação binária do recorte científico (a concepção que encontrou seu diagrama máximo no plano cartesiano) para uma lógica ternária, triádica: um modo mais equilibrado de optimizar a definição de uma "crença"[4].

Semiose, sinequismo e falibilidade são três conceitos importantes quando pensamos na teoria da tradução e em suas consequências para esta prática. No entanto, não serão nestes conceitos que firmaremos nossa apreciação: apenas diríamos que através da ação dos signos, existente em um *continuum* envolto em falibilidades perscruta-se a primeira tripartição semiósica:

> Eu defino Signo como qualquer coisa que assim é determinada por alguma outra coisa,

3 *"(...) the doctrine that our knowledge is never absolute but always swims, as it were, in a continuum of uncertainty and of indeterminacy"* (CP 1.171).

4 Consideremos crença como "um estado de calma e satisfação que não desejamos evitar nem converter-nos a uma crença de qualquer outra ordem" (CP 5.372). Esta definição encontra-se no conhecido texto "A fixação da crença", de 1877. Peirce, neste importante ensaio, opõe a crença à dúvida e pouco adiante afirma que "a inquietação da dúvida é o único motivo imediato da luta para alcançar a crença" (CP 5.375).

> chamada de seu Objeto, que assim determina um efeito sobre uma pessoa, efeito este ao qual eu chamo de seu Interpretante, de modo que este último é mediatamente determinado pelo primeiro. Inseri "sobre uma pessoa" como suborno paliativo[5], porque me desespero para fazer compreendida minha ampla concepção. Eu reconheço três Universos, que são distinguidos por três Modalidades de Ser (PEIRCE 1998:478).

Ao longo de sua vida, Peirce deu inúmeras explicações mais ou menos complexas que esta, retirada de uma carta sua para a filósofa inglesa Victoria Lady Welby. Nesta mesma carta, datada de 1909, quarenta e três anos após ter pronunciado sua primeira definição de interpretante (numa das conferências de Lowell, em 1866) Peirce subdivide-os assertando que "os signos asseguram seus Interpretantes por: Instinto, Experiência e Forma." (PEIRCE 1998:481)[6]. A esta palavra, Forma, gostaríamos de novamente volver nossa atenção.

Desde sua introdução nos círculos de estudos das linguagens – chamemos assim para abranger com alguma precisão áreas como a estética, a linguística, a semântica etc. – a obra de Peirce ganhou adeptos e adversários. Dentre os teóricos das ciências linguísticas, Roman Jakobson, o linguista russo que revelou a função poética da linguagem, foi um dos primeiros cientistas a apontar para a comunidade internacional a dimensão das consequências exploradas pela ciência dos signos arquitetada pelo norte-americano. Jakobson, conhecido por sua filiação ao

---

5 *"I define a Sign as anything which is so determined by something else, called its Object, and so determines an effect upon a person, which effect I call its Interpretant, that the latter is thereby mediately determined by the former. My insertion of "upon a person" is a sop to Cerberus, because I despair of making my own broader conception understood. I recognize three Universes, which are distinguished by three Modalities of Being."* Traduzimos como suborno paliativo a expressão "*sop to Cerberus*", que significa uma concessão feita para obtenção de um resultado, um ajuste. Parece-nos o mais próximo do que Peirce quis dizer ao fazer uso desta expressão, aliás encontrada em outras passagens nos *Collected Papers*.

6 *"(...) Signs assuring their Interpretants by: Instinct; Experience; Form"* (PEIRCE 1998:481).

formalismo russo (a contraparte científica da vanguarda futurista russa), cientista tão atado aos artistas e à arte de seu tempo, era um intelectual raro, extremamente atento aos problemas que constituem o cerne dos constructos poéticos: os problemas relacionados à configuração e à forma da linguagem.

Dinda Gorlée (1994:148) aponta aquilo que Jakobson em sua apropriação da semiótica deixou passar incólume, segundo ela, devido ao "paradigma binário" que o estruturalismo desde o início estava comprometido – advindos do sistema binário de Ferdinand de Saussure, caracterizado pelas famosas dicotomias às quais aqui não nos ateremos. Gorlée ressalta que, para Jakobson "em contraposição a Peirce, a tradução é um processo metalinguístico envolvendo *língua/linguagem*" (GORLÉE 1994:148)[7]. Mas ainda assim, ressaltadas as diferenças, "o pensamento radicalmente triádico de Peirce foi 'descoberto' por Jakobson como um novo modo de pensamento a ser introduzido (...) em todos os campos de pesquisa da linguagem" (GORLÉE 1994:149). A despeito das diferenças, no entanto, Gorlée se propõe a explanar as três modalidades de tradução esboçadas por Jakobson (Tradução Intralingual, Tradução Interlingual e Tradução Intersemiótica; JAKOBSON 1973:64-65) apuradas como pertencentes às três categorias ontológicas de Peirce (GORLÉE 1994:148). As três categorias são, como é sabido, a Primeiridade, a Secundidade e a Terceiridade; e para ambos, Peirce e Jakobson, "tradução é a essência da semiose" (GORLÉE 1994:152).

Se, enquanto categoria, terceiridade é um sinônimo de mediação (CP 1.328) é previsível que enquanto categoria a tradução então se alinhe a toda expressão de terceiridade: forma, lei

7 Diz Gorlée que "(...) *in contradistinction to Peirce, translation is a metalinguistic process always involving language*". *Language* em inglês oferece uma dupla interpretação que consideramos, neste caso, valer a pena ser ressaltada na tradução; o grifo é nosso.

ou hábito. O interpretante é a operação do signo "como soma total, performada, em sua cifra última, não a decifrar mas a re-cifrar" (Haroldo de Campos *in* CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2002:121) as possibilidades perpétuas das qualidades monádicas que são meras qualidades sem existência (CP 1.328)[8]. A tradução propõe uma mudança, uma alteração na forma, na lei ou no hábito. A tradução propõe-produz, corporifica ou legitima esta mudança, porque ela é a lei da alteração.

Os três interpretantes – ramificações sígnicas de Instinto, Experiência e Forma, como na carta citada a Lady Welby (PEIRCE 1998:481) – de acordo com a semioticista holandesa seriam: a traduzibilidade/translatibilidade dos signos, os eventos traducionais/translacionais reais e a lei ou o hábito da tradução, como um terceiro e último interpretante (GORLÉE 1994:153). O que Gorlée deixa passar, no entanto, e neste sentido volvemos nossas atenções ao antecipador ensaio do linguista russo (JAKOBSON 1973:63) são as consequências radicais que se abrem ao artista ao debruçar-se, apropriando-se diagramaticamente, repetimos, sobre as três categorias translacionais desenvolvidas por Jakobson. Foi numa delas, a terceira, que Julio Plaza se fixou quando foi estudar o problema (PLAZA 2003).

A tradução intersemiótica perpassa diretamente pelo problema do interpretante enquanto forma, hábito ou lei como proposto anteriormente por Peirce e Gorlée e aponta para o exato ponto onde Benjamim começa a expor sua tese, em seu curto e tão comentado texto, quando o pensador alemão diz: "A tradução é uma forma. Para apreendê-la assim deve-se retornar

---

8 Convém dizer que este excerto dos *Collected* tem o título de "A díada" (CP 1.326). Nele, Peirce faz uma sucinta explanação do papel das mônadas e díadas em semioses de terceiridade, e aí reside um paralelo com o paradigma binário aludido por Gorlée (1994:148). O trecho no original, por nós citado é : "*Thirdness, in the sense of the category, is the same as mediation (...)The being of a monadic quality is a mere potentiality, without existence.*"

ao original. Pois nele está encerrada a lei de sua traduzibilidade" (BENJAMIN 2008:52 – grifo nosso)[9]. Nesta "lei de traduzibilidade" está guardada uma enorme semelhança com os ideários interpretantes de Peirce, que por sinal são a essência semiósica do que levou Jakobson a esboçar sua teoria. O tradutor-interpretante assume as intempéries do signo-objeto e faz de sua "última *hybris* (...) meta e miragem utópica" para "fazer do original, ainda que por um átimo a tradução de sua tradução" (CAMPOS 2013:135).

Assim, a tradução de poesia não deve ser encarada como uma forma de fazer literária dado que poesia não é literatura (POUND 1953:234). O interpretante poético, como veremos, partilha de um horizonte abdutivo que o torna apto a adquirir outros hábitos, condicionando-o assim àquilo que chamamos de caráter anfíbio, porque os horizontes abdutivos revelam hábitos ambíguos. Isso se reflete nos desígnios próprios do fazer artístico, em sua poética. Peirce foi o primeiro filósofo-cientista a enxergar o *continuum* dinâmico dos signos e respeitando de modo metódico a ética terminológica da ciência, esboçou diversas formas de vida deste *continuum*, logrando à palavra, ao Logos, o *ground*[10] do interpretante (*apud* LISZKA 1990:17).

"Há uma guerra de classes no mundo dos signos" (PIGNATARI 2004:187) que se configura frente a este organismo anfíbio que se chama poesia, e esta guerra de classes alimenta a

---

9 *"Übersetzung ist eine Form. Sie als solche zu erfassen, gilt es zurückzugehen auf das Original. Denn in ihm liegt deren Gesetz als in dessen Übersetzbarkeit beschlossen"*. (BENJAMIN 2008: 10); valemo-nos aqui da tradução em equipe liderada por Karlheinz Barck, presente no volume "A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português", organizado por Lucia Castello Branco. O grifo, como ressaltado, é nosso.

10 A palavra *ground* para Peirce tem o significado de uma "pura abstração, uma qualidade ou um atributo geral" do signo (CP 1.551; essa definição encontra-se no artigo fundador "Sobre uma nova lista de categorias" de 1867). Pode ser entendido também como uma espécie de Ideia que o signo expõe ao objeto à espera do interpretante (CP 2.228). É traduzido para o português como "fundamento", sendo um quase-sinônimo para *signo*.

prática poética em seu cerne: a configuração do signo verbal enquanto forma, dentro do horizonte abdutivo da criação de interpretantes icônicos, e o reverso desta configuração, seu lado legível enquanto interpretante simbólico. Através do trabalho diário de tradutor de poesia e baseados na experiência e relato de outros poetas que nos antecederam (Ezra Pound e o grupo Noigandres da poesia concreta, mais precisamente) percebemos que o que caracteriza a tradução de poesia, no sentido mesmo daquele consenso quase universal, que mesmo leigos consentem, é que a tradução de poesia é uma tarefa análoga ao próprio criar da poesia, pois que necessita no mínimo servir de amostragem por similaridade de uma matriz sígnica original.

A ação criativa do interpretante, o signo que serve de baliza entre o objeto e seu signo original, só poderia ser frutífera portanto, no sentido de fazer seu papel em nível de eficiência paramórfica-criativa, se repropusesse em uma nova configuração aquele signo original, sendo abdutivamente capaz de gerar um novo processo de semiose – ação do signo, e numa acepção mais ampla e geral, sinônimo de tradução. Essa semiose criativa do interpretante denominamos de horizonte abdutivo[11], de onde faíscam *bits* de equivalência, similaridade e paridade paramórfica-semânticas. São os ícones, signos de hábitos anfíbios, hesitando entre a abdução e falibilismo. E os ícones são possibilidades isoladas em grau de primeiridade, interpretantes assimilando o objeto imediato de um signo possível das abduções mais primárias.

Uma pergunta a ser feita aqui seria: o que se dá ao interpretante interpretar? Quem condiciona as regras deste jogo são os objetos (dinâmicos ou imediatos) que apontam ao intérprete as

11 O termo alude ao título de um pouco conhecido artigo de Décio Pignatari (2004b:122).

pistas rumo à re-cifra da iconicidade dinâmica; para valer-nos de uma metáfora de Haroldo de Campos podemos dizer que o intérprete "se deixa ir por entre sirtes, pontas dissimuladas de recifes, diferindo seu naufrágio e deferindo ao texto" (Haroldo de Campos *in* CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2002:120). Os interpretantes são espécies de demônios de Maxwell[12] no processo de semiose, o "ulterior demônio imemorial" de Mallarmé, a driblar a entropia transmutando os signos em imagens-enigmas.

A nosso ver, assim, dá-se por encerrada a fase linguística dos estudos da tradução artística – e é nesta hipótese que avançamos nesta dissertação. Plaza, artista de formação construtivista, expôs com extrema lucidez esse encerramento em sua tese: "a tradução poética coloca questões que só podem ser reveladas ao nível da arte" pois que "depende muito mais das qualidades criativas e repertoriais do tradutor, quer dizer, de sua sensibilidade, do que da existência apriorística de um conjunto de normas e teorias" (PLAZA 2003: 210).

Para nos apropriarmos de uma definição precisa de Paulo Laurentiz diríamos que o pensamento artístico, responsável pelas traduções de abduções,

> "promove a representação branda, uma representação aberta e ambígua, que produz efeitos no nível do interpretante. Estes efeitos, pela similaridade, traduzem para a obra realizada os sentimentos proporcionados pelo *insight* promotor. Esta condição de pensamento propicia para a arte a possibilidade de avaliação dos resultados obtidos pela produção" (LAURENTIZ 1991:138).

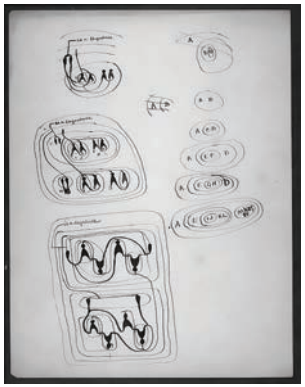
12 Alusão ao famoso exemplo criado pelo físico James Clerk Maxwell para explicar um possível ser capaz de driblar a 2ª lei da termodinâmica ao permitir e selecionar através de um buraco as moléculas que passariam de um lado a outro de um duto ou tanque imaginário, de acordo com suas velocidades, para assim diminuir a entropia, burlando a segunda lei em um experimento, obviamente, mental. Parece-nos um exemplo sugestivo e algo peirceano.

A teoria do interpretante de Peirce é um instrumento importante para ajudar-nos a demonstrar a hipótese da visada não-linguística da tradução artística, mostrando-a como uma operação semiótica. A descoberta do interpretante foi um dado novo dentro dos estudos da linguagem, e não por acaso seu desenvolvimento (iniciado em 1866) é contemporâneo ao outrora citado demônio de Maxwell (1871) e, tendo seu ápice no cume criativo de Peirce que são os grafos existenciais, no período posterior a 1896, torna-se contemporâneo também do último Mallarmé, aquele do *Coup de Dés* (1897). Este lance de datas não é uma coincidência, um acaso. Demonstram que Peirce estava atento ao desenvolvimento do que mais avançado se produzia no campo do pensamento de seu tempo. "*Toute Pensée émet un Coup de Dés"*, quer dizer, "Todo pensamento emite um lance de dados": Peirce abraçaria estas palavras.

Um pensamento diagrâmico e um pensamento ideogrâmico nasciam juntos, nos finais do século XIX. Uma lógica ideo-diagramática. A lógica dos grafos existenciais[13], antisilogística e

13 Os grafos existenciais representam o auge do pensamento semiótico de Peirce. Se em sua doutrina, semiótica não era senão outro nome para lógica, os grafos são uma espécie de programa de substituição aos conhecidos silogismos da lógica ocidental, exemplificados no exemplo universal cunhado por Aristóteles: "Homens morrem – Sócrates é homem – Logo, Sócrates é mortal". Essa pérola do pensamento ocidental na qual todas as mais brilhantes mentes europeias se fundaram (de Aquino a Kant, de Bacon a Wittgenstein) haveria de progredir de acordo com a lógica do falibilismo peirceana. A saída encontrada por ele, no ano de 1896, foi diagramar este fundamento, corporificá-lo em outra forma. A discussão acerca dos grafos existenciais constitui um capítulo a parte no quadro da semiótica e do próprio desenvolvimento do pragmaticismo. Seria-nos impossível estabelecer uma definição mais esclarecedora aqui. Há uma vasta bibliografia acerca do tema. De nossa parte, fomos introduzidos ao assunto pelo professor Winfried Nöth e deixamos como sugestão de leitura o livro "*Elements of logic: an introduction to Peirce's Existential Graphs*" de Kenneth Laine Ketner (Texas Tech University Press, 1990). Outro clássico sobre o assunto é "T*he Existential Graphs of Charles Peirce*" de Don D. Roberts (Mouton & Co., Paris, 1973). Nossa inferência serve mais para pontuar a conexão de Peirce com os avanços de seu tempo.

não-verbal, além de analógicas importadas de culturas não-europeias. Por fora disso, dentro da Europa, uma enorme revolução se desenhava nas ciências e nas artes.



Nas palavras de Peirce: “Um grafo existencial é um gráfico lógico regido por um sistema de representação baseado na idéia de que a folha na qual está escrito, bem como cada seção dessa folha, representa um universo reconhecido, real ou fictício, e que cada gráfico desenhado nessa folha, e não separado do corpo principal dela por um cerceio, representa algum fato existente naquele universo, e o representa independentemente da representação de outro fato tal por qualquer outro grafo escrito em outra parte da folha, formando estes gráficos, entretanto, uma composição gráfica” (CP 4.421). Para ilustrar esta citação, selecionamos a título de exemplo uma das “folhas de asserção”, desenhada pelo próprio Peirce, aludidas na citação mencionada.

1.2 | HORIZONTES ABDUTIVOS DO INTERPRETANTE

A teoria do interpretante nasce num *continuum*, dentro de um espírito dinâmico, característico inclusive do sinequismo peirceano, já citado. Ele a iniciou em 1866, data de sua primeira exposição e até o fim de sua vida não deixou de a ela fazer acréscimos, inclusive variando e ramificando sua terminologia. Dentro do esquema das categorias cenopitagóricas (primeiridade, secundidade e terceiridade) o interpretante insere-se na primeiridade pois que faz parte como já dito da tricotomia inicial signo-objeto-interpretante, mas avança como um terceiro por uma própria questão lógica. Um esquema sucinto dos interpretantes pode ser visualizado como (*apud* PEIRCE 1998:481 e SANTAELLA 2004:243-244):

1. INTERPRETANTE IMEDIATO	2. INTERPRETANTE DINÂMICO	3. INTERPRETANTE FINAL
1.1 Emocional (sentimento)	2.1 Emocional (simpático)	3.1 Emocional (instinto)
1.2 Energético (esforço)	2.2 Energético (percussivo)	3.2 Energético (experiência)
1.3Lógico (sentido/significado)	2.3 Lógico (usual/hábito)	3.3 Lógico (forma/lei)

Algo que é importante ter em mente ao estudar a teoria dos interpretantes é notar que eles são cambiáveis – principalmente quando tratamos do interpretante artístico – e, por terem recebido de seu criador uma vasta variedade terminológica suscitam acalorados debates acerca de sua tipologia. Vale reiterar que a propensão à terceiridade da tradução encontra nesta estrutura cambiável – ou *dissipatória*, como Haroldo de Campos traduziu o termo de Prigogine/Stengers[14] que representa as estruturas regidas por uma dialética "originalidade e redundância" (CAMPOS

14 Segundo Haroldo de Campos (2013:132) Ilya Prigogine e Isabelle Stengers entendem que "o fenômeno 'vida' é explicável através de certas 'singularidades aleatórias', nas quais 'a dissipação de energia e de matéria – fato geralmente associado às ideias de perda de rendimento e de evolução para a desordem – torna-se, longe do equilíbrio, fonte de ordem'".

2015:132) – uma igual propensão[15] àquilo que gostaríamos de chamar de interpretante permanente, para traduzir o que Peirce chama de séries infinitas (CP 1.339). Além da importância que eles exerceram sobre a própria evolução do pragmaticismo peirceano e o golpe de novidade que sua arquitetura representa dentro das ciências da linguagem, pois que diferentemente do mero "significado[16]" os interpretantes são responsáveis por acender os graus de significação dos signos, ora iluminando-os ora os deixando passar incólumes. Os interpretantes fazem os signos adquirirem hábitos e assim, continuamente, desencadeiam novos processos de semiose. Segundo Lucia Santaella, por exemplo, "sem o hábito, que é o interpretante lógico, não existiria nenhuma regra de traduzibilidade na passagem do signo para seu interpretante" (SANTAELLA 2004: 246).

Peirce a partir das descrições, cada vez mais elaboradas, que foi realizando sobre o interpretante ia fazendo assim evoluir sua ramificação das categorias triádicas, podendo a partir daí desenvolver com maior precisão sua teoria geral dos signos, trabalho que o ocuparia de 1866 até pelo menos 1896, quando chega naquilo que foi por ele considerado sua obra máxima, os Grafos Existenciais – que chamou de "um quadro em movimento do pensamento" (CP 4.11)[17].

---

15 Haroldo de Campos novamente clarifica a questão aqui ao dizer, falando da língua chinesa, que esta propensão "para as construções paratáticas e para os esquemas paradigmático-paralelísticos, inspirados numa lógica da 'correlação', parece coincidir com a tendência da própria linguagem poética ocidental a romper com a lógica tradicional, para reger-se por uma lógica outra" (CAMPOS, 1994:77-81). Ajusta-se perfeitamente no que estamos expondo.

16 Gostaríamos de lembrar aqui a colocação com que o grande teórico formalista Yuri Tynianov abre seu ensaio "O sentido da palavra poética": "a palavra não tem significado preciso. Ela é um camaleão que nos mostra matizes e cores distintas" (TYNIANOV 1972:57).

17 (...) "*a moving-picture of thought*" (CP 4.11). Outra semelhança com Ernest Fenollosa quando este vê nos ideogramas uma imagem-pensamento, *thought-picture* (Fenollosa in POUND 2005:309). Cabe notar aqui a influência direta de Pound-Fenollosa em dois dos principais criadores do movimento do *experimental* e *structural film* nos Estados Unidos, Stan Brakhage e Hollis Frampton. Acerca do assunto cf. FRAMPTON 1983:117 e ELDER 1998:64 (Bruce Elder aliás, embora não

Sem os interpretantes, não teria se desenvolvido a lógica icônica dos grafos. Assim, na evolução de seu pensamento nós temos o seguinte esquema cronológico:

1866 – surgimento da ideia de interpretante.
1896 – grafos existenciais e amadurecimento do princípio da abdução.
1903 – surgimento das dez classes de signos.

Estes três diferentes momentos se configuram como as grandes descobertas de Peirce no que tange à hipótese que pretendemos desenvolver neste trabalho: a partir destas três (r)evoluções epistêmicas podemos traçar aquilo que o fez dizer-se de si uma espécie de

> "(..) um pioneiro, ou melhor, um desbravador, no trabalho de clarificar e abrir o que chamo de semiótica, isto é, a doutrina da natureza essencial e as variações fundamentais de uma possível semiose; considero o campo vasto demais e há um enorme trabalho para aquele que chegou primeiro". (PEIRCE 1998:413)[18]

O que chamamos de horizonte abdutivo do interpretante nada mais é do que a propensão deste aos instintos criadores na geração de novos processos de semiose. Essa propensão já era uma realidade efetiva para artistas, mas foi Peirce o primeiro a dissecar, inclusive criando uma terminologia adequada, o processo como um todo no plano científico e filosófico. As outras teorias advindas de matrizes diversas das ciências da linguagem não servem com efeito aos

---

relacione Peirce-Pound, faz uma interessante associação entre Peirce e Henri Bergson neste importante livro, chamado "*The films of Stan Brakhage in the American tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein and Charles Olson*").

18 "(…) *a pioneer, or rather a back- woodsman, in the work of clearing and opening up what I call semiotic, that is, the doctrine of the essential nature and fundamental varieties of possible semiosis; and I find the field too vast, the labor too great, for a first-comer*" (PEIRCE 1998:413).

propósitos criativos exatamente por não colocarem no primeiro plano os aspectos icônicos que circundam a criação artística e poética (esse quase sinônimo para definir os efeitos envolvidos no fazer criativo como um todo). Passemos a falar da abdução, desenvolvimento tardio diretamente ligado ao interpretante.

A partir da consistência que foi dando à teoria do interpretante Peirce conseguiu dar sustentação a seu edifício lógico pragmático através da elaboração dos esquemas posteriores ao interpretante, anteriores aos grafos. São, portanto, intermediários à gestação da ideia de abdução mas exerceram importante papel posteriormente na sustentação das classes de signos: o rema, a proposição e o argumento. Dos argumentos derivaram: abdução, indução e dedução (CP 2.95-96 *apud* LISZKA 1982:31). Se Peirce muito pouco associou estas inferências ao universo da estética e da criação artística, ele o fez constantemente relacionando-as ao universo da tradução. Plaza afirma a respeito do legissigno que este "liga-se à noção de forma na medida que fornece inteligibilidade e significação a essa forma, dentro da sensibilidade que lhe é própria. (...) o legissigno é o criador de ordem ou organização" (PLAZA 2003:73). Numa direção similar parece ir James Jakob Liszka (1990), que trata em um conhecido artigo exatamente das relações entre o interpretante e a tradução, ao afirmar que "o interpretante é a regra de tradução ou inferência" (LISZKA 1990:34). Interpretante e legissigno são, assim, dois extremos importantes no processo tradutório. Ambos "admitem grande variedade de formas, desmistificam o que chamamos de criação (originalidade)", para pluralizar uma citação de Plaza acerca do legissigno (PLAZA 2003:73). Voltaremos logo à questão da originalidade. Antes faz-se necessário apresentarmos minimamente a noção de abdução.

Os processos de tradução, que encontram nas noções de interpretante sua realização mais eficaz enquanto, deve-se frisar, transposições de substitutos para efeitos de significação,

carregam também sua contraparte. Trata também a tradução daquilo que Benjamin chamou de ser uma *Forma*, ou seja, de se resolver e revelar meta-criativamente um problema poético[19]. É na noção de abdução que esta meta-criação, ou espécie peculiar de criação, vai encontrar paralelo na obra de Peirce.

Demorou algum tempo para Peirce encontrar um termo que o satisfizesse para evocar "o processo de formação de uma hipótese explicativa" (CP 5.171) ao se referir aos processos de inquirição, ou investigação da ciência. Em adendo às já existentes categorias da indução e da dedução, onde via a necessidade de impor um novo termo que caracterizasse aquelas "conjecturas espontâneas da razão instintiva" (CP 6.475), ele a chamou primeiro de hipótese e depois, de retrodução, para finalmente chegar ao conceito de abdução (um a mais para o rol dos seus termos que sofreriam com a confusão de homófonos e falsos cognatos). Os três últimos são sinônimos em sua obra, aparecendo em diversas definições, desde uma explicação simples como sendo a "adoção provisória de uma hipótese" (CP 1.68) até dizer tratar-se da "única operação lógica que introduz qualquer ideia nova" (CP 5.171).

Peirce registrou ao longo dos anos dezenas de definições tão ou mais precisas para esta categoria de inferência, cujo batismo deu-se a partir da interpretação e tradução do termo *apagogé / απαγωγη*, como encontrado em Aristóteles, usual e erroneamente – segundo Peirce (CP 1.65) – traduzido por abdução. Santaella (2004:103) diz tratar-se "em síntese, do principio gerativo para as mutações da sensibilidade e para o crescimento do conhecimento". De nossa parte, diríamos com Peirce (CP 5.145) que a abdução é uma zona de incerteza –

19 Vale lembrar a sempre citada passagem de Ludwig Wittgenstein quando este diz que "a tradução de uma língua para outra é uma tarefa matemática, e a tradução de um poema lírico, por exemplo, para uma outra língua é bastante análoga a um problema matemático" (WITTGENSTEIN 1979:124).

indeterminação, probabilidade e acaso são também termos cabíveis aqui – regida pelo instinto onde é permitido ao pesquisador aproximar-se dos fatos, inquiri-los, e inventar uma teoria, uma fórmula que dê conta de clarificá-los, explicando-os. Se suas premissas são verdadeiras e efetivamente viáveis só o teste da experiência consumarão esta abdução e a converterão em um hábito, aqui já sob as égides da indução e da dedução. Esta é a simplificação do raciocínio de Peirce, que lhe custou aproximadamente vinte anos de seu amadurecimento intelectual, naquele interstício entre os primeiros ensaios cognitivos que escreveu ainda bem jovem, nos anos de 1860, até o ano de 1896 quando dá início aos seus grafos existenciais – e à última fase do pragmaticismo. Neste período, submeteu a doutrina dos signos à lógica e à matemática (testemunho disso são seus "Novos Elementos de Matemática"), e foram apuradas nestes anos as ideias acerca da faculdade da abdução.

Se a abdução é a teoria dos instintos (o instinto reflexivo, meditativo, teórico) ela pode ser também a teoria da descoberta, das faculdades artísticas vulgarmente chamadas de intuição, palavra com a qual Peirce se debateu, visto sua polêmica com Descartes – objeto central do livro de Santaella (2004) – e mesmo "inspiração", palavra usada por Paul Valéry:

> "No grande artista, a sensibilidade e a técnica possuem uma relação particularmente íntima e recíproca que, no estado vulgarmente conhecido sobre o nome de inspiração, alcança uma espécie de gozo, troca ou correspondência quase perfeita entre o desejo e aquilo que o realiza, o querer e o poder, a ideia e o ato, até o ponto de resolução em que se interrompe esse excesso de unidade composta, em que o ser excepcional que tinha se constituído a partir de nossos sentidos, nossas forças, nossos ideais, nossos tesouros adquiridos, se desloque, se desfaça, nos abandone a nosso comércio de minutos sem valor em troca de percepções sem futuro, deixando algum fragmento que só pode ter sido obtido em um tempo, ou em um mundo, ou sob uma pressão, ou graças a uma temperatura da alma bastante diversos daqueles que contêm ou produzem o Seja o que for..." (VALÉRY 2003:88)

o “Seja que for” com que Valéry encerra essa passagem, guarda enorme semelhança com uma definição de Peirce de que “a abdução sugere meramente que algo possa ser” (CP 5.171). “Poder ser” aliás, faz-se presente em outra anotação de Valéry, presente nos *cahiers* (verdadeira enciclopédia de axiomas abdutivos) onde anota “ser poeta não; poder sê-lo” (Valéry *in* CAMPOS 1984:72). A abdução é o mirante onde se posiciona o intelecto, artístico ou científico, no intento de “descobrir novos signos” (SHORT 1982:287). Passemos agora à operação de tradução das abduções.

Segundo Peirce “uma possibilidade isolada é um ícone puramente por virtude. Seu objeto só pode ser uma primeiridade“ (PEIRCE 1998:273)[20]. Os ícones são símiles possíveis de uma dada qualidade sígnica. Périplo-retorno aos pontos de origem, os ícones são assimilações das escalas de verosimilhança. São os signos da “identidade de estruturas” (FENOLLOSA 1994:127), o demônio da analogia de Mallarmé: possibilidades de ser passíveis de uma decomposição que o regenere novamente transformando-o em outro mesmo: “um ícone (...) é estritamente uma possibilidade, envolvendo uma possibilidade, e consequentemente a possibilidade de ser representado como uma possibilidade é a possibilidade da possibilidade envolvida” (PEIRCE 1998:277)[21].

Recuperação do sentimento original, ou recuperação da informação primeira traduzida em nova informação estética, a partir de uma identidade de estruturas no eixo da similaridade, a operação de ressignificação da semiose original exige o desenho de um novo sistema, de um processo de ressignificação semelhante ao que gerou o ícone inicial. Ícones artísticos ou

20 *“A possibility alone is an Icon purely by virtue of its quality; and its object can only be a Firstness”* (PEIRCE 1998:273).

21 *“An Icon (…) is strictly a possibility, involving a possibility, and thus the possibility of its being represented as a possibility is the possibility of the involved possibility”* (PEIRCE 1998:277).

científicos parecem ter vida. Como uma equação, um origami ou um algoritmo, o poema é um espécime em espécie. Com uma veste que o inviabiliza, torna seu sentido invisível, pela pele da língua, a quem não é dado "ler" sua informação semântica. O físico Heinrich Hertz parece ir nessa direção quando afirma, a respeito de equações matemáticas:

> "Não se deve perder de vista que estas fórmulas matemáticas possuem uma existência independente e uma inteligência própria; elas são mais sábias que nós, mais sábias até que seus criadores; nós extraímos delas mais do que originalmente nelas foi colocado." (*apud* FRAMPTON 1971:66)

No horizonte abdutivo do interpretante está a chave para a compreensão do fenômeno tradutório como uma súmula de associações por similaridade das características hápticas, óticas e acústicas do poema. A assimilação destas características são definidas e determinadas pelo legissigno, que as media como qualidades paramórficas geradoras de "referência e diferença" (PLAZA 2003:73), ou, do avesso, regras e réplicas.

A vida dos ícones é gerada nos processos de semiose advindos da fragilidade abdutiva em suas concepções. Os interpretantes artísticos, traduções de abduções, advém de um instinto icônico, quer dizer que "são de tal arte que só podem explicados por ícones" (CP 2.280 *apud* CAMPOS 1994:80 – adotamos neste caso a tradução de Haroldo de Campos). É conhecida a passagem do mesmo texto[22] onde Peirce afirma que "o único modo de comunicar sem rodeios uma ideia é por meio de ícones; e todo método indireto de comunicação de uma ideia deve depender da mediação do ícone". Todo trabalho de tradução envolve aplicação direta

22 *"The icon, index and symbol"* (CP 2.274). O trecho em questão: *"The only way of directly communicating an idea is by means of an icon; and every indirect method of communicating an idea must depend for its establishment upon the use of an icon"* (CP 2.278).

das categorias organizadas por Peirce e por isso semiose não é senão outra palavra para tradução. Tendo em mente o trabalho de tradução crítico-criativo, seja ele de matriz intralingual, interlingual ou intersemiótico percebemos ser ainda mais nítida a semiose deliberada, infinita, que se configura frente ao artista-tradutor. Devido ao fato de envolver um pensamento que re-cifre as séries sígnicas originais através de um embate entre original e tradução. O interpretante quer perdurar, para parafrasearmos o mote de Décio Pignatari em seu poema "organismo", o interpretante quer repetir o pensamento para perdurá-lo em outras formas porque "o pensamento é o principal, senão o único, modo de representação" (CP 2.274)[23].

Um pensamento não está necessariamente atrelado a um cérebro, como Peirce notou (CP 4.551) e Ezra Pound o reitera mais tarde quando diz que: "o pensamento da árvore está na semente"[24]. O pensamento, encontra-se também dentro de um poema, de um desenho, de uma equação – e em abelhas e cristais...[25]

Um poeta não produz por acaso, embora o acaso o preceda: a criação poética não existe num vácuo, vale dizer, seus ícones não são inócuos. Há uma poética háptica-ótica-acústica cuja ética é a própria arte, por envolver tudo que se convenciona chamar de *artístico* de modo semelhante ao que parece acontecer nas outras artes quando estas recebem o epíteto *poético(a)*. A substituição é o princípio da tradução e em operações artísticas essa operação

23 "*But thought is the chief, if not the only, mode of representation*" (CP 2.274).

24 *"The thought of the tree is in the seed"* (POUND 2005:200). À beleza lapidar do texto original, cabe citar a título de paráfrase os versos de João Cabral que, embora não estejamos certos conhecesse a frase de Pound, acerta em cheio ao dizer, no poema "O ovo da galinha" que: "a pura forma concluída/não se situa no final:/está no ponto de partida".

25 A citação original, completa, de Peirce que encerra esta seção é: *"Thought is not necessarily connected with a brain. It appears in the work of bees, of crystals, and throughout the purely physical world; and one can no more deny that it is really there, than that the colors, the shapes, etc., of objects are really there"* (CP 4.551).

de substituição tende a resolver um problema estético. Seja uma sentença simples, um verso complexo ou uma única palavra-texto: o que se traduz é sempre um transtexto, um interpretante trifásico: emocional – energético – lógico que parece mover-se por efeitos interpretantes permanentemente.

Da transuasão para a originalidade existe um processo de reversibilidade, uma semiose inversa, espécie de invenção às avessas, que caracteriza processos de tradução poética – quer dizer, aqueles que propõe uma aplicação dos fundamentos poéticos da criação artística para concretizar os seus intentos: transposição/transcodificação de um efeito sígnico para outro equivalente. A tradução almeja substituir um signo original por outro mais eficiente, para assim "aumentar sua informação estética" (PLAZA 2003:98).

1.3 | ORIGINALIDADE, OBSISTÊNCIA E TRANSUASÃO

Após algumas observações e reflexões encontramos instruções para a resolução de alguns problemas relacionados ao que chamamos de prática paratática da tradução num tratado de lógica elaborado por Peirce chamado "Sinopse parcial de um problema proposto em lógica" (CP 2.79).

Foi o modo que encontramos de assentar o terreno e estabelecer os princípios lógicos de regência, no horizonte abdutivo dos interpretantes icônicos, da tradução criativa. A tradução intersemiótica regenera a originalidade dos ícones passados para os interpretantes futuros, já que "nada é mais oculto que o presente absoluto" (CP 2.85):

> "Num arco-íris sincrônico da história, desde Altamira aos meios eletrônicos, segundo a ótica da sensibilidade, podemos ver aparecerem os aspectos de inter-relação sinestésica para os quais, infelizmente, a especialização dos sentidos em categorias artísticas bem demarcadas, de certo modo, nos cegou. (...) A limitação da arte aos caracteres de um sentido leva ao risco de se perder a sugestiva importância dos outros sentidos." (PLAZA 2003:11)

A originalidade é aqui um grau de primeiridade, algo que é o que é sem referência a nada mais. A arte é um oriente, elemento de livre e espontânea (Peirce diria "irresponsável"[26]) originalidade. Em qualidades de sentimento, tais quais o acaso, a sensibilidade e a arte certos lampejos isolados tomam a dianteira (CP 2.85). Como criar uma réplica, um exemplo de aplicação do legissigno (CP 2.246), ou um índice – signos cuja relação com seu objeto requerem correspondências concretas – que remeta a uma originalidade é um tendência da tradução. A originalidade é uma espécie de memória que só pode ser recuperada pela experiência metamórfica, isto é de transformações sensíveis em novas configurações de formas.

---

26 *"(...) element of irresponsible, free, Originality"* (CP 2.85). Este texto, ao qual daqui por diante nos referiremos mais detalhadamente, possui já uma tradução em português feita pelo professor J. Teixeira Coelho Netto. Optamos, no entanto, por traduzi-lo, para ter uma melhor apreciação do original.

Como essa experiência passada, original, metamorfoseia-se numa espécie de influência futura sobre o presente Peirce elucida que:

> "a memória nos fornece um conhecimento do passado por uma espécie de força bruta, uma ação quase binária, sem nenhum raciocínio. Mas nosso conhecimento do futuro é obtido através do conhecimento de algo mais. Dizer que o futuro não influencia o presente é uma doutrina insustentável" (CP 2.86)[27].

Em arte, as consequências desta capacidade de influência das inferências futuras na arte do presente é uma constante que os artistas conhecem bem. A imaginação, e devido a isso, a abdução, exerce o mais importante dos papéis na criação de ícones – é o estado de busca do artista. Peirce prossegue e coloca a questão da seguinte forma:

> "Todo nosso conhecimento das leis da natureza é análogo ao conhecimento do futuro, na medida em que não há meios diretos para que as leis tornem-se conhecidas por nós. Aqui, nós procedemos por experimentação. Quer dizer, imaginamos as leis em partículas [por partes]." (CP 2.86)[28]

Nisso parece residir o que chamamos de metáfora do processo tradutório como um todo: as leis fazendo-se perceptíveis em partículas, *bit* a *bit,* em progressão no desvelar dos signos e suas séries infinitas (CP 1.339).

Peirce desenvolve neste trabalho (CP 2.79) uma reformulação terminológica de uma de suas

---

27 *"Memory supplies us a knowledge of the past by a sort of brute force, a quite binary action, without any reasoning. But all our knowledge of the future is obtained through the medium of something else. To say that the future does not influence the present is untenable doctrine."* (CP 2.86)

28 *"All our knowledge of the laws of nature is analogous to knowledge of the future, inasmuch as there is no direct way in which the laws can become known to us. We here proceed by experimentation. That is to say, we guess out the laws bit by bit"* (CP 2.86).

súmulas mais substanciais: as categorias cenopitagóricas de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Antes de explicar esta terminologia, teceremos alguns comentários acerca do caráter de Terceiridade em que a Tradução enquanto semiose está atrelada.

Traçar uma semiose da tradução a partir dos pontos luminosos da terceiridade foi uma de nossas premissas neste primeiro momento da presente pesquisa. Por mais redundante que possa soar tal definição pois já afirmamos que semiose não é senão um outro nome para tradução. Peirce definiu que a "concepção de um 'significado' em sua acepção primária é a tradução de um signo em um outro sistema de signos" (CP 4.127)[29]. No caso da terceiridade peirceana gostaríamos de acrescer que se todo movimento tradutório, todo trasladar-se ou movimento de translação insere-se na categoria da terceiridade é porque eles em si, exigem um primeiro e um segundo como faixas de referência que justifique sua movimentação. Assim, tais relações não se dão entre pares: entre significante e significado, entre traduzido e tradução, mas em tríades. É uma condição ímpar esta que justifica o movimento translatício até porque como Peirce notou, num arroubo finamente acentuado: *the mind delights in triads* (CP 7.467); quer dizer, a mente delicia-se em tríades. O três é o responsável pelo movimento semiósico. E a tradução propriamente dita insere-se ali, qual uma forma, um hábito ou uma lei. Por isso chamamos atenção aos aspectos relacionais da tradução com os interpretantes e suas ramificações na esfera ternária: pois que tudo em tradução aponta para a terceiridade. Mas, como já dito, Peirce põe suas categorias em movimento e nisso reside a enorme novidade que o interpretante se propõe a operar: uma espécie de movimentação permanente que está caracterizada na tríade elaborada em 1902.

> "**Originalidade** é ser tal qual determinado ser é, independentemente de qualquer outra coisa. **Obsistência** (sugerindo obviar, objeto, obstinado, obstáculo, insistência, resistência, etc.) é

29 *"(...) the conception of a 'meaning' which is, in its primary acceptation, the translation of a sign into another system of signs" (CP 4.127).*

> aquilo em que a secundidade difere da primeiridade; ou, é aquele elemento que colocado em conexão com a originalidade, faz de uma coisa o que uma outra o compele a ser. **Transuasão** (sugerindo tradução, transação, transfusão, transcendental, etc.) é mediação, ou a modificação da primeiridade e da secundidade, pela terceiridade, separada da secundidade e da primeiridade; ou, é ser que cria Obsistência" (CP 2.89, grifos do autor)[30].

A precisão desta nova notação impressiona por oferecer semelhanças cabais com o processo de tradução, além de ser uma síntese notável de todas as súmulas que Peirce, como já frisado, vinha fazendo pelo menos desde 1867 com o famoso artigo "Sobre uma nova lista de categorias" (CP 1.545). Pretendemos a partir de agora revolver àquela "apropriação diagramática" que falávamos anteriormente e aplicar a mesma espécie de apropriação a esta notação para então avançarmos em nossas premissas.

As categorias avançam umas sobre as outras nos processos artísticos de composição. Portanto, aquilo que existe como terceiro almeja revolver às máximas qualidades enquanto uma configuração sígnica, passando necessariamente pelas obsistências sistêmicas da semiose criativa.

Como preâmbulo explicativo da nova terminologia proposta para as categorias diz Peirce que

> É desejável que haja termos técnicos para as categorias. Eles devem ser expressivos e não susceptíveis de utilização em sentidos especiais na filosofia. A simplicidade e a amplitude

---

30 ***Originality*** *is being such as that being is, regardless of aught else.*
Obsistence *(suggesting obviate, object, obstinate, obstacle, insistence, resistance, etc.) is that wherein secondness differs from firstness; or, is that element which taken in connection with Originality, makes one thing such as another compels it to be.*
Transuasion *(suggesting translation, transaction, transfusion, transcendental, etc.) is mediation, or the modification of firstness and secondness by thirdness, taken apart from the secondness and firstness; or, is being in creating Obsistence* (CP 2.89, em negrito no original).

> das categorias tornam as designações metafóricas quase impossíveis, uma vez que tal termo, se apropriado, conteria a própria categoria. Não pode haver nenhuma semelhança com uma categoria. Um nome metafórico provavelmente conteria a categoria na primeira sílaba, e o resto da palavra seria preenchimento. Prefiro, portanto, emprestar uma palavra, ou ainda melhor, compor uma nova, que etimologicamente, se for possível, mas por similaridade com palavras familiares, indispensavelmente, sugerirá uma série de formas onde a categoria é proeminente. (CP 2.88)[31]

Aqui nota-se a conhecida ética da terminologia de Peirce. Com esta seriedade técnica ele passa a reformular sua constelação especulativa. Não é outro o modo como são efetuados os programas de substituição sígnica a que comumente damos o nome de tradução. A tradução, enquanto operação semiótica, e mais precisamente a tradução que busca a invenção artística ela opera os elementos categóricos da terceiridade, da transuasão, fazendo avançar a reformulação dos originais, convertendo-os em terceiros para, como quis Haroldo de Campos (2013:135), "fazer do original, ainda que por um átimo, a tradução de sua tradução".

A originalidade, por primeira e primitiva, é monádica, vive por si só. Mas basta a interferência da obsistência aproximar-se para com ela tecer relações que um processo de transuasão é desencadeado. É da transuasão em tentativa de paridade sígnica com a obsistência que o tradutor procura reagir para fazer dos símbolos, ícones, operando índices que encontra à sua frente.

---

31 *"It is desirable that there should be technical terms for the categories. They should be expressive and not liable to be used in special senses in philosophy. The simplicity and pervasiveness of the categories render metaphorical designations quite impossible, since such a term, if at all appropriate, would contain the very category. There can be no resemblance to a category. A metaphorical name would probably contain the category in the first syllable, and the rest of the word would be padding. I prefer, therefore, to borrow a word, or still better, to compose one, which, etymologically, if it may be, but by similarity with familiar words, indispensably, shall suggest a number of shapes in which the category is prominent."*(CP 2.88).

Ezra Pound foi um promissor operador de transuasões sígnicas. Suas traduções tornaram-se mais conhecidas que muitos originais nos quais se debruçou exatamente porque as fraturas expostas da tensão obsistente frequentemente irrompiam dando nova configuração formal a fórmulas alheias. Num certo sentido, esta foi a tônica da arte moderna, que perpassou a segunda metade do século XX e ainda chega até nós com algum vigor "original", com vestígios de originalidade[32]. É de Pound, e de certas assimilações de seu pensamento com o de Peirce, que trataremos no segundo capítulo deste trabalho.

Originalidade	Inventores
Obsistência	Mestres
Transuação	Diluidores

Originalidade aproxima-se por razões óbvias da ideia de invenção; mestres estão mais propensos à obsistência por terem que se debater a todo momento com uma determinada obra que os repele o avanço e os impele a trabalhar sobre os modelos dela; diluição enquanto transuasão pois que ambas perpassam, aglutinam, fundem-se para assim se propagarem como interpretantes. Nas palavras de Ezra Pound, um resumo de seu julgamento estético a ser explorado com mais apuro no próximo capítulo:

> 1 Inventores. Os que descobriram um novo processo, ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo. 2 Mestres. Os que combinaram um certo número de

32 O debate acerca da originalidade na arte remonta pelo menos ao simbolismo na poesia e ao impressionismo na pintura. Herbert Read (1967:16) reporta os primórdios desta "concepção moderna da originalidade" ao romantismo – portanto aos fins do século XVII. Segundo este crítico "o necessário, para constituir originalidade, é a conversão da essência da noção em material concreto e sólido – em palavras, por exemplo; ou em formas de madeira ou pedra, em áreas de cor ou vibrações de som" (READ 1967:17). Read remonta a um antecessor seu no debate acerca da originalidade do pensamento e da arte, o filósofo italiano Leone Vivante – diga-se de passagem um personagem dos Cantos de Ezra Pound e que influenciou Pound diretamente. Vivante afirma que "o pensamento poético é original, espontâneo" (VIVANTE 1927:150). Certos assuntos custam a sair de moda, embora mudem.

> tais processos, e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores. 3 Diluidores. Os que vieram depois das duas primeiras espécies, e não foram capazes de realizar tão bem o trabalho. (POUND 2003:42)

O pragmatismo de Peirce guarda algumas relações com a "estética pragmática" (KYBURZ 1996:32) de Pound. Pound desenvolveu uma audaciosa teoria da tradução, caracterizada por uma prática radical, que não se separa da teoria (como em Plaza), germe da ação tradutória do grupo Noigandres. Neste capítulo nossa base bibliográfica serão os próprios textos e traduções de Pound presentes em sua obra máxima "Os Cantos" (1996 [1970]), além daqueles textos presentes em outras de suas obras teóricas como "O espírito do romance" (1953 [1910]), "O ABC da literatura" (2003 [1934]) entre outros textos (POUND 2005). Duas obras de referência fundamentais aqui serão os trabalhos de Hugh Kenner "A poesia de Ezra Pound" (1985 [1951]) e "A Era Pound" (1971), além da famosa coletânea por ele organizada "As traduções de Ezra Pound" (1956). Serviram-nos de guia também as traduções de Confúcio (1969 [1954]) e Sófocles (1985 [1957]).

Pound iniciou um método que se assemelha por demais ao método da abdução de Peirce, radicalizando as possibilidades interpretantes. E partilham os dois americanos de mais uma afinidade no que diz respeito ao método diagramático de organização intelectual. Pound, por influência de um controverso sinólogo, Ernest Fenollosa, visualizou um método ideogrâmico (KENNER 1985:17) de composição. Diagramático e ideogrâmico, diríamos, são estes dois pragmatismos, de Peirce e Pound respectivamente. E nestas relações entre ambos encontram-se pistas importantes para desvendar o caráter anfíbio do signo poético.

Pound também propagou a tese da possibilidade da tradução ser original, da transuasão vencer a barreira da obsistência e alcançar a originalidade. Essa semiose às avessas é outra afinidade com a pensamento de Peirce.

RESUMO DO CAPÍTULO 2

Neste capítulo apresentamos a poética de Ezra Pound, bem como parte de suas influências intelectuais colhidas nas obras de dois pensadores, principalmente: o sinólogo Ernest Francisco Fenollosa e o etnólogo Leo Viktor Frobenius, bem como suas ideias acerca dos ideogramas chineses (Fenollosa) e os conceitos de Paideuma e Culturmorfologia (Frobenius).

O pragmatismo de Peirce guarda algumas relações com a "estética pragmática" (KYBURZ 1996:32) de Pound. Pound desenvolveu uma audaciosa teoria da tradução, caracterizada por uma prática radical, que não se separa da teoria (como em Plaza), germe da ação tradutória do grupo Noigandres. Neste capítulo nossa base bibliográfica serão os próprios textos e traduções de Pound presentes em sua obra máxima "Os Cantos" (1996 [1970]), além daqueles textos presentes em outras de suas obras teóricas como "O espírito do romance" (1953 [1910]), "O ABC da literatura" (2003 [1934]) entre outros textos (POUND 2005). Duas obras de referência fundamentais aqui serão os trabalhos de Hugh Kenner "A poesia de Ezra Pound" (1985 [1951]) e "A Era Pound" (1971), além da famosa coletânea por ele organizada "As traduções de Ezra Pound" (1956). Serviram-nos de guia também as traduções de Confúcio (1969 [1954]) e Sófocles (1985 [1957]).

Pound iniciou um método que se assemelha por demais ao método da abdução de Peirce, radicalizando as possibilidades interpretantes. E partilham os dois americanos de mais uma afinidade no que diz respeito ao método diagramático de organização intelectual. Pound, por influência de um controverso sinólogo, Ernest Fenollosa, visualizou um método ideogrâmico (KENNER 1985:17) de composição. Diagramático e ideogrâmico, diríamos, são estes dois pragmatismos, de Peirce e Pound respectivamente. E nestas relações entre ambos encontram-se pistas importantes para desvendar o caráter anfíbio do signo poético.

Pound também propagou a tese da possibilidade da tradução ser original, da transuasão vencer a barreira da obsistência e alcançar a originalidade. Essa semiose às avessas é outra afinidade com a pensamento de Peirce.

2 | INTRODUÇÃO AO MÉTODO DE EZRA POUND

"Imaginar uma língua/linguagem significa imaginar uma forma de vida"
Ludwig Wittgenstein

Em 1913 o jovem poeta Ezra Pound recebeu uma encomenda. Foi dado a ele a guarda de parte do espólio do sinólogo Ernest Fenollosa, falecido em 1908; tratava-se de um importante material que seria editado dez anos depois (a partir de 1918). O mais conhecido dentre estes documentos é o ensaio "Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia".

Mary Fenollosa, viúva do professor, entregou a Pound aquele material após ter lido um de seus poemas, "Numa estação de metrô", publicado na revista *Poetry* em abril daquele ano. O poema é bastante conhecido e guarda clara assonância com o método oriental de composição poética.

The apparition of these faces in the crowd;

Petals on a wet, black bough.

A aparição destes rostos na multidão;

Pétalas num caule escuro, umidão.

Pound, a partir do encontro com os estudos de Fenollosa, passaria alguns daqueles anos (os da primeira grande guerra, entre 1914 e 1918) estudando chinês e japonês. Fez um estudo heterodoxo destas linguagens, estranhamente distante e direto, educando seu olho e ouvido para o reconhecimento das estruturas transtextuais ali presentes. Então publicou o estudo de Fenollosa, com o título escolhido por seu autor "Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia" acrescido de correções e notas. No preâmbulo ao texto, escreveu Pound:

> Este ensaio tinha sido praticamente concluído pelo falecido Ernest Fenollosa; a não ser eliminar algumas repetições e dar forma a algumas sentenças, eu pouca coisa fiz.
>
> *O que temos aqui não é uma simples discussão filológica e sim um estudo dos fundamentos da estética. Em sua investigação através de uma arte desconhecida, deparando-se com motivos ignorados e princípios não consagrados no ocidente, Fenollosa viu-se logo impelido para diversas modalidades de pensamento que desde então produziram frutos na "nova" pintura e na poesia ocidental. Foi um precursor sem o saber, e sem que o reconhecessem como tal.*
>
> *Distinguiu princípios da escrita*, que não teve tempo suficiente de pôr em prática. No Japão, restaurou ou muito contribuiu para restaurar o respeito pela arte nativa. Na América e na Europa, ele não pode ser considerado como um mero pesquisador de coisas exóticas. *Seu espírito estava constantemente ocupado com paralelos e comparações entre a arte oriental e a ocidental. Para ele, o exótico era sempre um recurso para a obtenção de resultados.* Tinha em mira um renascimento americano. A vitalidade de suas perspectivas pode ser avaliada pelo fato de que, muito embora este ensaio já estivesse escrito algum tempo antes da morte de Fenollosa em 1908, não me foi necessário modificar alusões feitas às condições no ocidente. Os últimos movimentos que se manifestaram na arte [1918] corroboraram as suas teorias. (FENOLLOSA 1994:110, grifos nossos)

A citação é longa, mas dá conta de uma apresentação do ensaio e uma pequena síntese de avaliação de seu autor pelo portador. Nos grifos notam-se os pontos de convergência poética e intelectual entre os três conterrâneos que não se conheceram. Fenollosa é o elo de ligação, o eixo obsistente da conexão que pretendemos traçar entre os pensamentos de Peirce e Pound.

2.1 | INVENÇÃO VIA TRADUÇÃO: *MAKE IT NEW* – POÉTICA PRAGMÁTICA

"em toda poesia, uma palavra é como um
sol, com sua coroa e sua cromosfera"
Ernest Fenollosa

"Aqueles hábeis com fogo
Lerão 旦 tan as manhãs"
Ezra Pound, canto 91

Pound, é necessário sempre começar dizendo, exerceu uma força descomunal na vida poética anglo-americana. Muito em parte por sua vitalidade – foi artista em tempo integral, por cerca de 65 anos. Começou sua vida intelectual estudando "o espírito do romance". Descobrindo poetas provençais numa biblioteca em Milão fez sua primeira revolução euro-poética. Traduziu para o inglês, aos 25 anos, as baladas de Guido Cavalcanti, o amigo mais velho de Dante Alighieri. E, como já anunciado no início deste capítulo, estudou também o chinês e o japonês a partir dos estudos de um precursor professor chamado Ernest Francisco Fenollosa. Existem inúmeras maneiras de sintetizar a atuação de um poeta que tenha escrito por tanto tempo e passado pelo século 20 como Pound passou. Nenhuma delas será precisa sem citar a filiação de Pound ao fascismo italiano e sua decorrente prisão em Pisa pelas tropas estadunidenses em 1945. Esta prisão o levou a uma temporada de 13 anos de reclusão. Neste período ele escreveu o trecho mais conhecido de sua grande obra, os "*Cantos Pisanos*", parte do ciclo de poemas que compõe "*Os Cantos*". Nos anos de reclusão também aprofundou sua educação ocular para o ideograma, dando continuidade a sua tradução do livro das odes de Confúcio.

Não nos ateremos a períodos específicos de sua vida, mas a excertos de sua obra poética e ensaística, nas possibilidades extraliterárias, transtextuais e intersemióticas para onde sua

poética aponta. A ensaística de Pound constitui uma poética, ética e pragmática, embora não seja este também nosso viés aqui: estamos, afinal, no campo das transuasões responsáveis pela semiose das operações artísticas, na semiose entre desígnio e tradução que possibilita a regeneração de signos originais.

A obra de Pound deriva de seu método: o método da invenção a partir da prática da tradução e o método da justaposição ideogrâmica para operar efeitos plásticos e acústicos do signo poético[33]. A palavra invenção é um sinônimo de criação original, e aqui o primeiro paralelo com Peirce pode ser espelhado. A noção de originalidade, como apresentada no capítulo 1, é similar ao caráter de invenção que segundo Pound certa arte apresenta. Mas é necessário dizer que o escrutínio crítico de Pound aponta para uma visão pessoal e individual do problema da arte: segundo o poeta, artistas – e sua análise discorre especificamente sobre fazedores de poesia – dividem-se principalmente em: inventores, mestres e diluidores (POUND 2003:42). Seu método está exposto em detalhes no livro "*ABC of Reading*", traduzido ao português como "ABC da Literatura". Neste livro está sintetizada sua propedêutica, seu *gradus ad Parnassum* como aparece na nota de abertura. Além do ABC, publicado em 1934, são matrizes fundamentais de seu pensamento os livros "O Espírito do Romance", "Guia para Kulchur" e aquele com qual intitulamos o princípio

33 Pound exerceu, como é sabido, e disso tratamos adiante, uma enorme influencia no desenvolvimento da poesia concreta no Brasil. Mas sua influência pode ainda ser sentida em culturas poéticas diversas ao longo do globo, principalmente nos países de língua inglesa. Pound antecipou processos de "apropriação, restrição elaborada, composição visual e sonora e dependência da intertextualidade". Estas são palavras da crítica Marjorie Perloff (2013 [2010]:41), autora de um importante livro sobre a influência do poeta em autores como John Cage e Samuel Beckett (PERLOFF 1996) e defensora da tese de um "gênio não-original", ensaio de abertura do livro de mesmo nome de onde extraímos a citação acima. Segundo Perloff, Pound, a poesia concreta e a inserção de tradições mais periféricas no debate literário, alteraram substancialmente o panorama poético contemporâneo através da ascensão de uma modalidade "não-original" de criação poética, o que ela chama de "poética da falta de originalidade" (PERLOFF 2013:42) caracterizadas entre outras coisas pelo multilinguismo (xenoglossia) e pela exofonia (escrever em outra língua que não a sua materna). Partilhamos de opinião similar da autora austro-americana, embora com ressalvas.

ativo do seu método: "*Make it New*"[34]. Tornar novamente novo seria assim um sinônimo de inventar? Antes do método, mais algumas notas sobre o poeta.

Co-fundador e principal articulador de dois conhecidos movimentos no mundo das artes e letras inglesas, o imagismo e o vorticismo, Pound desde o início de seu trabalho poético dedicou-se a criadores originais, digamos assim. Safo por exemplo, a poeta grega da Ilha de Lesbos, cujo legado artístico é composto de uma série de poemas que são como restos de uma imensa obra fragmentária, e outros tantos estilhaços, em trechos de difícil decifração. Outro a quem Pound devotou-se foi Arnaut Daniel, trovador provençal cujas 18 canções que dele restaram foram consideradas pelo poeta americano como uma das dádivas legadas pelo século XII para a arte europeia – a outra é a Basílica de San Zeno em Verona (POUND 2007:13).

Pound iniciou-se traduzindo este tipo de poesia, dentro de um método distante e direto. Distante por não aproximar-se do passado com o peso da especialização em fósseis, mas de modo vivo, como a tomá-los por contemporâneos – uma espécie de vivisseção assistida, método de Agassiz segundo Pound[35]. Direto pela opção em traduzir a estrutura transtextual, o próprio desígnio das matrizes. Sua obra crítico-criativa consistia então no exame dos originais e na transmutação sígnica pela qual eles passariam. O imagismo e o vorticismo foram os laboratórios de vocabulário poético de Pound no seu primeiro decênio europeu (1908-1918). Ambos os movimentos tinham

34 'Fazê-lo novo' é naturalmente uma *mistranslation* deste termo. 'Renovar', proposição de Augusto de Campos parece uma indução acertada, mas optaremos por manter *make it new* em inglês. O ideograma 新 *xin* é um adjetivo e advérbio para novo, que Pound põe em ação.

35 Louis Agassiz aliás, foi um intelectual conhecido da família Peirce, amigo do pai de Charles Sanders, o matemático Benjamin Peirce. Conterrâneos que não se conheceram – quando Pound nascia para a vida artística na Londres de 1914, Peirce falecia semidesconhecido em Milford na Pensilvânia – foram formados no bojo das gerações que aprenderam com Louis Agassiz o bê-á-bá da biologia.

um caráter deliberadamente visual e ambos atestam na própria nomenclatura suas premissas de ordem plástica e visual[36].

"O objeto natural é sempre o símbolo adequado", diz uma das frases do manifesto "Alguns nãos para um imagista" (POUND 1991c:120). Objeto natural quer dizer: a palavra precisa apenas, mais nenhum epíteto, adjetivo ou floreio é necessário. Algo similar ao "menos é mais" do propagado credo de Mies van der Rohe. Era uma tática para não ser necessário "recontar em verso medíocre o que já fora contado em boa prosa" (POUND 1991c:120). A linguagem imagista consistia na precisão do fato poético, o feito e o efeito intelectual e emocional[37] de um instante de tempo. O imagismo partia da ideia que a linguagem poética é "visual e concreta" (HULME 1936:134). Essa definição está presente em um ensaio de Thomas Ernest Hulme, ou T.E. Hulme, um poeta-esteta, *founding father* do imagismo. Sua influência se bifurcou, tendo Pound liderado uma das correntes propagadoras do movimento.

Hulme foi um poeta teórico, morto aos 34 anos em 1917 como combatente na primeira guerra. Poeta de poucos poemas, escreveu prosa ensaística onde forneceu, além das bases imagistas, informação sobre filosofia e estética. T.S. Elliot o chamou de "reacionário e revolucionário", uma espécie de paradoxo que poderíamos estender a diversos artistas daquele período, Pound mais

---

36 O vorticismo é um capítulo das vanguardas que merece ser mais estudado. Infelizmente não podemos nos debruçar com atenção mais acurada aqui. Gaudier-Brzeska foi um escultor interessantíssimo que morreu muito jovem e Wyndham Lewis um criador visual de enorme capacidade teórica. Como Pound, tomou os caminhos mais errados politicamente. Sobre o vorticismo, os dois números da revista BLAST podem ser encontrados na internet em http://www.modjourn.org/render.php?view=mjp_object&id=1143209523824844 e http://www.modjourn.org/render.php?view=mjp_object&id=1144595337105481 ; acesso em 23/08/2018 (para mais informações cf. POUND 2005:278-291 e PERLOFF 1996:33-73).

37 Ou emocional, energético e lógico para usar a terminologia do interpretante de Peirce.

notadamente e o próprio Elliot. O imagismo encerrou-se com uma rusga intelecto-sensitiva entre Pound e a poeta Amy Lowell. Amy Lowell transformou o imagismo em "amygismo", como parodiou Pound.

O imagismo em seus aspectos teóricos é uma radicalização, uma devoração dos simbolistas tardios – Tristan Corbiére e Jules Laforgue, por exemplo – ou de antecessores mais radicais como Arthur Rimbaud, realizada por um grupo de poetas americanos e ingleses que viviam em Londres naquele período: além de Pound e Hulme, tomaram parte na nau imagista Hilda Doolittle (H.D, já amiga de Pound), Richard Aldington, Frank Stuart Flint (F.S. Flint), Ford Madox Ford, William Carlos Williams, além da já citada Amy Lowell[38] e alguns outros. Praticaram uma devoração dos simbolistas franceses e de algumas outras matrizes, tendo sua atuação mais efetiva entre os anos de 1909 e 1912. Hugh Kenner definiu assim a zona de interesses imagistas:

> Fragmentos forçavam uma nova espécie de atenção detalhada de cabeças já formadas por Poe e o *Symbolisme* para encontrar a virtude na brevidade, ou encontrá-la em vislumbres transitórios. Uma frase de Safo deficiente de todo o resto do poema, não é mais misteriosa que uma linha de Mallarmé. (KENNER, 1971:51).

Kenner não está exagerando. O poema de Safo que atesta a veracidade de sua afirmação é também comentado por ele (KENNER, 1971:54) e por uma infinidade de estudiosos da obra de Pound.

---

38 Um detalhe interessante sobre Amy Lowell é que seu irmão mais velho Percival Lowell foi outra figura proeminente do ambiente intelectual de Boston, como Peirce e Fenollosa. Lowell também foi para o Japão, em 1883, e passou dez anos por lá. Segundo Yunte Huang foi através de "cartas, postais e presentes extravagantes enviados do Japão que a jovem Amy adquiriu pela primeira vez o gosto pelo oriente" (HUANG 2002:29). Esta atração pelo oriente está inscrita portanto no DNA do imagismo: Amy via Percival Lowell, Pound via Fenollosa. Neste mesmo livro Huang apresenta a obra de três etnógrafos ligados ao imagismo por mais de uma razão: P. Lowell, Fenollosa e Florence Ayscough, importante etnógrafa (segundo Huang) que também trabalhou com Amy Lowell e exerceu sobre ela grande influência.

ἦρ᾽ ἀ[

δηρατ.[

Γογγυλα.[

Um chinês com nome de grego, nascido na Coreia ocupada pelos japoneses, interlocutor de Pound acerca da poética chinesa quando foi viver nos Estados Unidos, Achilles Fang escreveu que Pound ao traduzir o poema "*has a fling at the thing*" (FANG, 1952:190), isto é, jogou o verde e colheu maduro, como que sem saber direito o que estava fazendo. E traduziu assim o fragmento:

Spring

Too long

Gongula

Domingo

Tão longo

Gongula

A tradução em português é de Augusto de Campos. Pound leu os vocábulos em grego (Her'a / Derat / Gongula) numa revista alemã[39], junto de outras linhas mais ou menos completas do

39 Na revista *Berliner Klassikertexte*, em 1907 foi publicado pela primeira vez. Junto a outros papiros que foram levados do Egito para Berlim no ano de 1896 (aquele mesmo ano dos grafos existenciais) estavam entre eles os restos

poema. Traduziu com o olho e o ouvido os três termos, e sem creditar fontes publicou sob o nome de *Papyrus* em 1916.

Assim ele foi configurando seu método de composição, o programa de seu design de linguagem, baseado num tripé que pode ser exposto como Paideuma – Performance – Poema[40]. Baseamo-nos em Peirce, que propôs uma "rude divisão das relações triádicas" denominando suas ocorrências por Comparação, Performance e Pensamento (CP 2.234). Paideuma seria "o emaranhado ou o complexo de ideias bem enraizadas de um dado período" (Frobenius *apud* POUND 1968:57). Performance, ação de obsistência da natureza dos fatos reais, efetivos, verdadeiros – *actual facts*, nos dizeres de Peirce (CP 2.234). O poema é o suporte da performance do paideuma. Julio Plaza nota que "as qualidades do suporte nos fornecem as condições para serem interpretantes icônicos das qualidades-palavra do poema" (PLAZA 2003:133), quer dizer: no suporte os qualissignos acendem os sinais sinsígnicos para ler os ícones que compõe o urdume do texto "com a vividez da pintura e com a mobilidade dos sons[41]" (FENOLLOSA 1994:115).

---

imortais do poema de Safo. Hugh Kenner conta a história em detalhes em "*The Pound Era*" (p.5-6 e também adiante, p. 55-64). A técnica da apropriação e da colagem da arqueologia poética de Pound é aqui tipificada: "Um retorno às origens revigora porque é um retorno à natureza e à razão" (POUND 2005:268).

40 Paideuma é a ideia central do pensamento de Leo Frobenius. Seu significado é destrinchado adiante. Para alguns esclarecimentos prévios: seu autor a trata pelo artigo neutro alemão "*das*". Portanto, "o" ou "a" paideuma, ambos cabem. A explicação de seu autor (*in* FROBENIUS 1921:58) guarda mais de uma relação com o pensamento triádico das categorias de Peirce. Extraímos a relação Pound-Performance de Andrés Claro, que escreveu uma importante tese sobre a poética de tradução de Pound. Peirce, como mostramos, de sua parte, também insere no plano da secundidade a *Performance*, palavra de difícil tradução, como Paideuma. A tríade proposta pelo professor Claro para elucidar a poética da tradução de Pound é tripartida em "Princípios, Performances, Implicações" subtítulo de sua tese de doutorado (CLARO 2004).

41 Ou nas exatas palavras de Fenollosa: "(...) *with the vividness of painting, and with the mobility of sounds*" (Fenollosa *in* POUND 2005:309).

Pound elaborou seu programa para a poesia como um triunvirato cujos triúnviros eram Leo Frobenius, arqueólogo e etno-antropólogo alemão e Fenollosa, o sinólogo experimental que fez Pound "inventar a poesia chinesa em língua inglesa" (Elliot *apud* KENNER 1971:192). O terceiro era Pound, ele próprio. Frobenius e Fenollosa são duas figuras marcantes do século XX no que tange ao estudo de sociedades não-européias, e ambos foram pesquisar em campo seus objetos de estudo. Ambos, produziram obras polêmicas em suas respectivas áreas, cada um ao seu modo. Como já falamos algo a respeito de Fenollosa – e a suas polêmicas e contradições volveremos logo – passemos a comentar um pouco a obra de Leo Viktor Frobenius, arqueólogo, etnólogo e antrópologo, nascido na Alemanha em 1873, falecido na Itália em 1938 e um importante revelador da arte africana, exercendo através de suas pesquisas na Nigéria, principalmente, papel desbravador sobre a cultura daquele continente. Duas de suas contribuições teóricas aos estudos etno-culturais, se alargaram para além dos campos da antropologia e da arqueologia, e acabaram exercendo grande impacto em Pound: a primeira delas, a ideia da culturmorfologia, quer dizer a transformação das formas culturais, espécie de tradução e semiose pela qual as culturas passariam. Essa foi uma de suas hipóteses para explicar a evolução dos processos culturais. A outra foi a teoria já citada do processo conhecido como paideuma, que ganhou, pode-se dizer, alguma popularidade no Brasil graças à terminologia presente nos textos críticos e manifestos da poesia concreta[42].

42 Vale dizer que a influência desta escola de tradução baseada na escolha crítica-criativa do material selecionado ganhou adeptos no mundo todo. Fenollosa por exemplo, e muitos autores de sua geração (caso do citado Percival Lowell, e outros aventureiros-viajantes) foram muito influenciados pelo antropólogo Franz Boas (cf. HUANG 2002:26), como Pound mais tarde mirou-se no exemplo de Frobenius. Jerome Rothenberg popularizou num certo sentido (num sentido extremamente positivo, aliás) a prática do que se chama hoje de etnopoética. Para mais detalhes sobre as ideias de Rothenberg sobre o que ele chama de "tradução total" cf. http://www.ubu.com/ethno/discourses/rothenberg_total.html ; acesso em 23/08/2018. Como tudo tem uma origem, notar que Boas é antecedido por Alexander von Humboldt (cf. Haroldo de Campos *in* CAMPOS ; CAMPOS 2002:531).

Uma das grandes semelhanças que enxergamos entre os métodos de Peirce e Pound se baseia nesta predisposição à hipóteses, tendência à abdução, com a qual Pound foi construindo sua poética. E esta tendência à abdução é latente nos métodos de Frobenius e Fenollosa. Ambos lançaram no ar hipóteses que não necessariamente poderiam passar nos testes da indução e da dedução, não poderiam ser cientificamente carimbadas. Na ciência a todo tempo trabalha-se pela precisão dos resultados. Fenollosa foi um desbravador de um campo dominado por especialistas, a filolofia e a sinologia, por ter inferido um caráter estético nestas disciplinas. "Foi um precursor sem o saber, e sem que o reconhecessem como tal" para repetir as palavras de Pound (FENOLLOSA 1994:109). Esta inferência representou uma enorme novidade para os estudos da linguagem, não à toa seu ensaio (escrito nos primeiros anos do século XX) é quase contemporâneo ao período inicial do formalismo russo, embora até o preceda. Muitos sinólogos atacaram Fenollosa e sua tão diminuta obra ainda causam enormes controvérsias hoje. O mesmo ocorre com as teses de Frobenius, ainda que de outra maneira. Sua análise do pensamento selvagem (para tomarmos emprestada uma expressão de Claude Lévi-Strauss[43]) de antigas culturas africanas é permeada de julgamentos eurocêntricos, etno-éticamente errados (principalmente, pelas lentes de hoje). No entanto, também ele anteveu muitas das premissas que hoje se fazem valer nos campos da antropologia, da etnologia, da etnografia, da própria arqueologia (esta cada vez mais auxiliada pelo veloz desenvolvimento dos exames genéticos de fósseis) e da filosofia. Por mais errôneas que fossem suas premissas, do ponto de vista ético,

43 Em contraposição ao pensamento abstrato da ciência ocidental, Lévi-Strauss nomeia o pensamento selvagem como uma "ciência do concreto" (LÉVI-STRAUSS 2008:15) e questiona-se a certa altura: "Mas não se poderia ir ainda mais longe e considerar o rigor e a precisão que o pensamento mágico e as práticas rituais testemunham como tradutores de uma apreensão inconsciente da *verdade do determinismo* enquanto modo de existência de fenômenos científicos, de maneira que o determinismo seria globalmente *suposto* e *simulado*, antes de ser *conhecido* e *respeitado*? Os ritos e as crenças mágicas apareceriam então como tantas outras expressões de um ato de fé numa ciência ainda por nascer" (LÉVI-STRAUSS 2008:26, grifos do autor).

enxergando pelo ponto de vista estético, vemos que são teorias que muito auxiliam à geração de novas inferências abdutivas, crítico-criativas. Por exemplo: é éticamente errado roubar de um continente, de uma civilização, de uma tribo peças encontradas para fins de estudo. No entanto, este não é nosso ponto aqui simplesmente porque estenderia por demais nosso trabalho. Falaremos mais de paideuma e culturmorfologia adiante. É necessário dizer que tanto Fenollosa quanto Frobenius contaram com o respeito de intelectuais e artistas asitáticos e africanos. Para fins de exemplo: Fenollosa redescobriu a arte japonesa que andava esquecida em fins do século XIX pelos próprios japoneses, e encontra-se enterrado na Universidade Imperial de Tóquio – homenagem concedidade a pouquíssimos ocidentais. Frobenius influenciou os poetas criadores do importante movimento da Negritude, Leopold Senghor, Aime Cesaire e Leon Damas à frente. Até hoje Frobenius é respeitado e reconhecido em diversos países do continente africano como um importante revelador da imensa contribuição da arte e cultura africanas.

De volta às tríades: para ajudar a legitimar este período entreguerras na Europa de então, podemos dizer que o programa de Pound para a poesia pode ser tripartido em Imagem – Vórtex – Ideograma. Pois que do imagismo pré-Fenollosa, avançou durante a primeira guerra sua atuação vorticista, ao lado de Henri Gaudier-Brzeska e Wyndham Lewis, junto à sua operação legissígnica em direção ao ideograma. Com Gaudier-Brzeska e Lewis (um escultor-pintor e um pintor-poeta) Pound desenvolveu um vigoroso pensamento visual onde testou os ensinamentos contidos no espólio de Fenollosa que fora parar em suas mãos. No ideograma chinês visualizou a utopia paratática de uma estética objetiva[44]. Se para o imagismo o objeto natural era a estrutura

44 Por utopia paratática de uma estética objetiva queremos dizer que Fenollosa (e Pound após ele) enxergou na escrita ideogrâmica uma *ideogramática* regida pelas leis da imagem, do diagrama e da metáfora, hipoicônica (para falarmos como Peirce acerca dos hipoícones, cf. CP 2.277). Utopia por ser uma inferência abdutiva, que Fenollosa tomou como crença, de uma língua icônica. Objetiva esta estética, pois que Fenollosa sem dúvida alguma partilhava de uma herança intelectual hegeliana, fundador da estética moderna, baseada em preceitos científicos, por mais refutada que

aparente, a estrutura operante de um urdume transtextual era a configuração mais notável do vorticismo. O ideograma foi num certo sentido a união destes dois credos sintetizados no intrincado étimo geométrico, efeitos da extrema visualidade dos caracteres chineses.

Make it new foi resultado de experiências em um laboratório *auriocular* do vocabulário. Pound encontrou a sequência 新日日新 no *Daxue*, ou *Ta Hio*, O Grande Ensinamento, um dos quatro livros que compõe o corpo dos ensinamentos de Confúcio. Um imperador da dinastia Tang tinha uma banheira onde gravaram-se as palavras:

湯之盤銘曰：

苟日新，

日日新，

又日新

Há no original um jogo gráfico-fônico no posicionamento dos ideogramas 日 (*rì*: sol ou dia) e 新 (*xīn*) extremamente intrincado na passagem:

jì rì xīn, rì rì xīn, yòu rì xīn

苟日新，日日新，又日新

Estes "apelos semipictóricos ao olho" (FENOLLOSA 1994:112) demonstram uma étimo-

a tese de Hegel possa ser. Sobre a influência de Hegel na modernidade cf. "Semiótica da arte e da arquitetura" de Décio Pignatari (2004b), uma instigante introdução à estética de Hegel e seus afluentes artísticos. Uma última nota sobre Hegel e Fenollosa, quem nos conta é a professora Akiko Miyake: "Toda sua vida Fenollosa trabalhou para sintetizar o budismo esotérico com a filosofia de Hegel" (MIYAKE 1991:48). Fenollosa antecipou John Cage, Gary Snyder e tantos outros ao ir buscar no oriente "um oriente ao oriente do oriente", para lembrar Álvaro de Campos / Fernando Pessoa.

poética na mutação de seus hábitos – o comportamento do étimo em “seu retorno à realidade fundamental do tempo” (FENOLLOSA 1994:115). Este mote pode ser traduzido como “poder se renovar, renovar-se dia a dia, todo dia renovar”. Augusto de Campos verteu por: “renovar / dia sol / sol dia / renovar”. Pound expõe sua versão no canto 53 de sua obra máxima (POUND 1996: 265)

Tching prayed on the mountain and

wrote MAKE IT NEW

on his bath tub

Day by day make it new

cut underbush,

pile the logs

keep it growing (...)

Tching orou na montanha e

gravou RENOVAR-SE

em sua banheira

dia a dia, renovar-se

cortar cerce,

empilhar a lenha

manter o crescer (...)

Na configuração da página, as linhas gravadas na banheira do imperador aparecem à direita no canto, como uma extensão ótica e acústica do poema:

wrote MAKE IT NEW
on his bath tub
Day by day make it new
cut underbrush,
pile the logs
keep it growing.
Died Tching aged years an hundred,
in the 13th of his reign.
'We are up, Hia is down.'
Immoderate love of women
Immoderate love of riches,
Cared for parades and huntin'.
Chang Ti above alone rules.
Tang not stinting of praise:
Consider their sweats, the people's
If you wd/ sit calm on throne.

Pound extraiu do método de Fenollosa esta prática abdutiva deliberada. Fenollosa foi criticado exatamente porque ousou olhar para o chinês como um primitivo, alguém que foi tragado por aquela língua/linguagem através da arte poética. Mesmo analisando um único ideograma, nele enxergava "um esplêndido lampejo de poesia concreta" e tinha a crença que "todas as nações produziram a sua literatura mais poderosa e vívida antes de inventarem a Gramática" (FENOLLOSA 1994:121). O pensamento visual de Pound é neste sentido o sumo primário de sua poética pragmática, expressa deliberadamente em sua obra maior, "Os Cantos", onde não só os ideogramas chineses, como outros ícones e índices, insurgem como elementos visuais e notação para leitura em voz alta.

"*The Cantos*"[45] são uma enorme coletânea de fragmentos e disparos, mesclando colagens extraídas de documentos antigos e jornais modernos, traduções de diversas fontes, originais lembrados de memória, citações em inúmeras línguas, um relicário do imaginário humano que ao ser aberto desperta "uma épica sem enredo" (1985:186) com seu "turbilhão de escombros históricos" (Wyndham Lewis *apud* MCLUHAN-PARKER 1975:193). Nesta obra Pound aglutina os ensinamentos colhidos naqueles anos iniciais na Europa (1908-1918), e os devolve já devorados ao longo de cinco décadas, reunindo os meta-textos que vão de 1919 a 1969. Segundo Hugh Kenner (1971:357) há um *Ur-Canto*[46] que começou a ser forjado por volta de 1904. Uma originalidade muitas vezes leva tempo a tomar forma, a incorporar-se em processos de obsistências. O que pode-se dizer é que os "Cantos" são o "laboratório do vocabulário" donde o poeta extrai de seus testes "o rádio da palavra". Aqui servimo-nos deliberadamente de um poema de Mina Loy dedicado a um desafeto de Pound, a poeta Gertrude Stein. Loy escreveu este poema onde chama Stein de "Curie[47] do laboratório do vocabulário". Mina Loy foi uma grande poeta, amiga de Pound, e a quem ele muito admirava. Ao contrário de Stein, com quem tinha mais rusgas. Mas é importante relacionar ambos, Pound-Stein, pois que têm mais de um traço em comum, sendo o mais marcante deles o apoio incondicional que deram a toda sorte de artistas de vanguarda de seu tempo. Mina Loy foi uma delas.

---

45 Ou os "Cantares", como Pound gostava de os chamar, em alusão ao "Livro dos Cantares" (*She Keng / Shi King*). O nome Cantares era usado para se referir ao "Cântico dos Cânticos", um dos textos mais poéticos que compõem o Antigo Testamento. Sob o nome de "Cantares", por sugestão do próprio Pound, e com a famosa capa de Décio Pignatari, foi publicado no Brasil a inédita versão parcial em português, até então (1960), dos "Cantos" de Ezra Pound.

46 Kenner alude aí ao "*Urfaust*", como é conhecido o primeiro corte do Fausto de Goethe. Ur em alemão quer dizer origem, original, primitivo...

47 Marie Curie, cientista franco-polonesa, descobridora dos elementos do rádio e do polônio.

Do laboratório do vocabulário advieram muitas mutações similares àquelas operadas pelos cientistas contemporâneos aos artistas daqueles tempos. Na Rússia, na Itália, na França e na Inglaterra o modernismo travestiu-se nos mais diversos figurinos: cubo-futurismo, futurismo, surrealismo, vorticismo. E outros tantos ismos.

Um movimento surgido alguns anos depois (nascido já internacional, em estampidos) figuraria como a aglutinação dos mais radicais destes experimentos, ainda que a condená-los enquanto ismos, tentando aproximar-se do *dadá*, que opôs-se o quanto pode ao sufixo.

A poesia concreta foi uma recomposição de tudo aquilo que parecia se decompor após a segunda grande guerra que varreu a Europa. Pound foi o primeiro nome a figurar no paideuma concreto. De suas ideias, aliás, *paideuma* foi a que mais impregnou a linguagem do grupo dos poetas concretos. Como vimos Pound a retirou da obra de Frobenius. Façamos uma análise detalhada de seu significado.

Paideuma quer dizer seleção, eleição, recorte baseado numa espécie de intuição moldada pela emoção – "só a emoção perdura" (POUND 1985:23). Esta foi uma das principais inferências abdutivas propostas por Frobenius. A produção artística de uma determinada cultura (*Kultur*, do grego, é também uma desambiguação de civilização em alemão) é o ambiente propício para a detecção de um paideuma. E os poetas concretos trataram de, apoiados nos escritos de Pound, eleger seu paideuma – é importante lembrar aqui o lema de Paul Valéry para uma biblioteca, lembrado por Décio Pignatari (2004a:168): "*Plus élire que lire*", quer dizer "mais eleger que ler". Valéry aliás, como também notado por Pignatari (2004c:27), guarda mais de uma semelhança intelectual, em seu método, com Peirce. A tradução é também a arte da seleção, da eleição e do recorte.

Pound opera nos “Cantos” uma verdadeira operação transtextual de seleção, uma radicalização de seu paideuma que força o leitor a interagir com seu recorte e suas intervenções históricas. Não à toa, também Julio Plaza enxergava os “Cantares” como “meta-textos” que exigiam “recodificação e intertextualidade”[48] por parte do leitor.

Em 1956 Décio Pignatari parte para a Europa e convoca ao alistamento o poeta Eugen Gomringer cujas “Constelações” em muito dialogavam com o trabalho realizado pelos poetas concretos brasileiros. Gomringer, àquela altura já era secretário de Max Bill na *Hochschule für Gestaltung* (Escola Superior da Forma) em Ulm, na Alemanha. Bill exercera papel fundamental na formação inicial da arte concreta brasileira quando em 1951 ganhou o premio da 1a Bienal de São Paulo com sua “Unidade Tripartida”. Gomringer, um boliviano-suíço, aceitou a sugestão do grupo Noigandres de passar a usar o termo poesia concreta para referir-se à suas constelações. Os brasileiros já correspondiam-se com Ezra Pound, ainda um interno do Hospital St. Elizabeth em Washington D.C, onde cumpria sua pena na ala dos doentes mentais por traição à pátria e aliança aos fascistas. Pound, que não ficou muito afeito à poesia concreta de linha ortodoxa, achou curioso o grupo ter-se batizado com a expressão *noigandres*.

Noigandres: palavra localizada pelos poetas brasileiros na obra do próprio Pound, que por si a retirou de um obscuro poema de Arnaut Daniel, o célebre *troubadour* provençal, cuja obra Pound ajudou a divulgar (traduziu 10 poemas, dentre os 18 deixados por Arnaut. Augusto de Campos, muitos anos depois, verteria as 18 canções de Arnaut para o português). *Noigandres*, de significado incerto, é comumente aceita como uma espécie de flor que espanta o tédio, a flor-antídoto do tédio. Pound enxergara em Arnaut uma espécie de antecessor de uma linhagem

48 Esta preciosa lembrança nos foi sugerida pela Prof.ª Mônica Tavares.

de tratadores radicais da linguagem poética. Era à essa linhagem que os poetas concretos almejavam alistar-se. A poética pragmática de Pound era um campo de experimentação de teoria e prática poéticas que o grupo Noigandres colocou a prova. Um dos livros-base para compreender o paideuma poundiano chama-se exatamente "*Make it New*" e nele encontra-se seu célebre texto sobre Arnaut Daniel.

Pound "empenhou-se em ressuscitar a arte morta da poesia", para citar o poema com que ele encerra sua fase londrina, no pós-primeira guerra, "*Hugh Selwyn Mauberley*". E para tanto seu empenho foi o de escrutinar diversas tradições poéticas. Isso, como procuramos mostrar, foi além do exame crítico da tradição poética europeia. Se Pound iniciou sua carreira através das letras românicas que estudou (o português, inclusive), sua atenção transmutou-se para outras culturas. A poesia chinesa, que conheceu indiretamente através de estudos realizados por um conterrâneo seu junto a um grupo de japoneses especializados em língua e literatura chinesa, foi o que dinamitou a profunda mudança estrutural que ele provocou na poesia ocidental (não só de língua inglesa). Essa revolução estrutural Pound só pode realizar por causa de seus esforços tradutórios. O centro de força, o núcleo duro de sua poética pragmática é a tradução. "Os Cantos" por exemplo, se iniciam com uma tradução do canto 11 da "Odisseia" de Homero. Mas não do grego homérico, e sim a tradução de uma tradução realizada por um obscuro tradutor chamado Andreas Divus, publicada em 1538. Em certa medida, tudo nos "Cantos" trata-se de tradução. A obra de Pound, como um todo, é uma ode (ou uma *para-ode*, paródia, isto é, um canto paralelo) aos processos tradutórios. Máscaras, personagens, transfigurações. A atração pela abdução o levara a estes tradutores, ou a tais processos tradutórios. "Tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca" (CAMPOS 2013:5, grifo do autor).

Abdução, como já mostrado, é uma inferência hipotética para obtenção do resultado de uma premissa, ou para repetir uma definição de Santaella é o "principio gerativo para as mutações da sensibilidade e para o crescimento do conhecimento" (SANTAELLA 2004:103). Pound tinha uma especial sensibilidade para conduzir-se por processos de abdução. Traduzia por instinto, um instinto crítico-criativo que o fazia devorar tradições através de traduções. Seu pragmático programa como procuramos demonstrar foi diretamente influenciado por dois outros pensadores que agiram em seus respectivos campos de estudo por instinto abdutivo. Frobenius inferindo duas premissas que não se pode comprovar empiricamente (o ídolo maior dos pensadores desta geração era, aliás, um condutor de abduções chamado Charles Darwin), mas que ele as tomou como leis: a culturmorfologia, quer dizer, a lei da transformação das formas culturais e a paideuma, ou a lei da seleção repertorial das formas culturais aptas a avançar. A arqueologia abdutiva de Frobenius tem um acentuado aroma darwinista (o mesmo que podemos localizar em Peirce, em Marx e em quantos pensadores de fins do século XIX?). E Fenollosa ousou desafinar o coro dos filólogos de seu tempo, dizendo: "o pensamento científico válido consiste em acompanhar o mais de perto possível as linhas reais e entrelaçadas das forças quando elas vibram através das coisas. O pensamento (...) observa (...) as coisas se moverem" (FENOLLOSA 1994:118). Tais são as bases pragmáticas do *make it new*: montagem e movimento de uma linguagem que a todo momento aponta e se reporta para seu próprio processo de semiose: signo que se redesigna a outro signo, através do eixo da invenção constante.

Mas será isso possível? Os signos, como os números, como os seres, se estendem por processos lógicos através do tempo. A tradução é um debate intermitente com a progressão do tempo: "todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante" (PLAZA 2003:18). O que ocorre é que estes pensamentos se transmigram, se transmutam, de tempos em tempos,

como que em metamorfoses. A tradução é a atividade motora que dá conta de pesar, fazer o balanço e *transuadir* este pensamento, transladar-lhe em outras formas. Isso depende de repertório, escala, dimensão, técnica, criatividade.

Pound buscou sintetizar estas questões, e o mosaico metamórfico dos "Cantos" são o maior exemplo desta sua plataforma de transuasão. Foi o grupo dos poetas concretos quem fez avançar essa plataforma, pelo menos no que tange ao programa da tradução crítico-criativa no Brasil.

Se Pound foi o *pole-position* (ainda que Mallarmé, Joyce e Cummings ocupassem também lugar de destaque) do *grid* de largada da poesia concreta, entre os artífices que mais tarde adentrariam o espectro teórico do grupo estava o nome de Peirce. Dentre os três participantes do grupo concreto, Haroldo de Campos e Décio Pignatari seriam os maiores entusiastas da obra do filósofo, devido à atuação intelectual de ambos. Augusto de Campos – como não exerceu atividade acadêmica mais aferrada, por assim dizer, ao campo específico da filosofia da linguagem – não chegou a debruçar-se na obra do conterrâneo de Pound[49]. Já seu irmão, Haroldo, e Pignatari chegaram à obra de Peirce via Roman Jakobson e Max Bense, além de Charles Morris, conhecido como um dos primeiros propagadores da pragmática peirceana. Pignatari escreveu os primeiros textos conhecidos de divulgação do pensamento de Peirce no Brasil.

Para associarmos com mais precisão os pensamentos de Peirce e Pound e sua possível aglutinação no desenvolvimento dos postulados crítico-criativos da poesia concreta é necessário

49 Na entrevista mencionada na introdução deste trabalho Augusto de Campos afirma: "Beneficiei-me, é claro, dos conceitos da semiótica, na medida em que me esclareceram sobre o meu modo de fazer poesia" (QUEIROZ 2008:282) e pouco adiante diz também que "a tendência para uma formação multidisciplinar, interabrangente, é bem maior do que a do passado (...) e por certo não pode dispensar a contribuição da semiótica" (QUEIROZ 2008:285). Cremos que estes depoimentos sugerem certa percepção peirceana de Augusto.

confrontar algumas das ideias presentes no que o próprio Pound chamou de sua "estética pragmática" (*apud* KYBURZ 1996:32). Ainda segundo Mark Kyburz esta estética "propõe uma concepção pragmática da linguagem poética" (KYBURZ 1996:37). Seus postulados são expostos dentro de um princípio de construção e colagem, que ficariam conhecidos como o método da justaposição ideogrâmica, assim batizados devido à influência teórica de Fenollosa. Nos "Cantos" este processo é explicitado.

Em contraposição à lógica medieval, silogística e hipotática, Pound propõe um eixo diagramático e hipotético, ideogrâmico e consequentemente paratático. Uma "reflexão sobre a experiência" de "caráter especulativo e concreto a um só tempo" (PAREYSON 1989:19). Seu fim é o belo, a beleza funcional, total, das qualidades *hic et nunc* dos ícones poéticos. Daí que tenha enxergado os valores poéticos presentes nas postulações de Fenollosa e de Frobenius, por exemplo. Para Pound, a poesia é um modo de incindir diretamente nos processos cognitivos de compreensão/compressão da linguagem enquanto um signo. Nestas características que suas relações com Peirce são mais identificáveis.

> Nota-se que através destas influências filosóficas (Confúcio, o pragmatismo americano, Leibniz), e de sua assimilação dos conceitos de Leo Frobenius de "Culturmorfologia" e "Paideuma" que sugerem uma relação necessária entre forma linguística e cultura, a estética pragmática de Pound postula uma complexa homologia entre linguagem, consciência e cultura. (KYBURZ 1996:35)

Frobenius – e seus teoremas mais conhecidos, via Pound, a saber Paideuma e Culturmorfologia – propõe a "cultura como um ser vivente" (FROBENIUS 1934) o que expõe a impossibilidade de um interpretante final devido a uma permanente brecha interpretativa que expandiria *ad eternum*

a relação signo-objeto, excluindo assim o fechamento silogístico ao tratarmos de qualidades culturais. Pound, filiado a esta máxima, enxerga a história como um "museu de grandes novidades"[50] onde as possibilidades de transcriação, transposição e transcodificação estão sempre abertas, interpretantes permanentes por onde o artista interfere a todo instante na história.

Se "a estética – como informação estética – informa sobre estruturas estéticas" (BENSE 1971:166), a cultura informa estruturas (ou extratos) culturais. Paideuma é uma espécie de sombra, que o pesquisador (seja ele artista, antropólogo, arqueólogo, etnógrafo etc.) trata como coisa sólida. Esta imagem extraímos de Dante, e a retomaremos na próxima seção. Mas a utilizamos aqui no intuito de corporificar a ideia de paideuma. Yunte Huang considera que Pound, através de "meios intertextuais (...) criou uma etnografia modernista" com um "gigantesco programa centrado na ideia de paideuma" (HUANG 2002:65). Os poetas concretos do grupo Noigandres retomaram este ensinamento ao pé-da-letra e operaram uma assimilação destas propostas, que influenciou diretamente no modo como Julio Plaza edificou sua teoria da tradução intersemiótica.

50 Permitimo-nos tomar emprestada a expressão de Cazuza, onde confluem as posições de André Malraux ("Museu Imaginário") e do próprio Pound quando afirma que "literatura" – diríamos arte – "é novidade que permanece novidade" (1991: 29).

2.2 | CRÍTICA VIA TRADUÇÃO: PAIDEUMA E MÉTODO IDEOGRÂMICO

"Artística é a obra"

Waldemar Cordeiro *apud* Julio Plaza

A tradução praticada por Pound é uma operação pragmaticamente abdutiva: seu "intuito é o despertar de hipóteses que um determinado *texto* (em acepção ampla do termo) pode trazer (ou reluzir, *ponti luminosi*). Um dos grandes ataques que Pound sofreu e sofre dos *scholars* literários, espécime em extinção, é o de que não conhecia as línguas que traduzia, apontando os diversos lapsos cometidos principalmente em suas traduções sino-japonesas. Traduzia com instinto primitivo e ímpeto artístico. Pound era o avesso do que se imaginaria de um filólogo versado em línguas mortas. E ainda assim traduziu de algumas, do grego antigo de Sófocles, por suas próprias forças, e do egípcio a partir de versões italianas realizadas por seu genro, o egiptólogo Boris de Rachewiltz. Pound conduzia suas inquirições tradutórias explorando a linguagem, numa "linguagem de exploração", a linguagem da arte. Ele usa esta expressão numa passagem do texto dedicado à exegese do legado artístico de Gaudier-Brzeska:

> O que eu tenho a dizer de uma arte vorticista pode ser transposto para outra arte vorticista. Mas deixe-me prosseguir em meu próprio ramo do vorticismo, sobre o qual provavelmente falo com maior clareza. Toda linguagem poética é a linguagem da exploração. Desde os primórdios da má escrita, escritores utilizam imagens como enfeites. A questão do Imagismo é que ele não utiliza as imagens como enfeites. A imagem é em si mesma a fala. A imagem é a palavra além da linguagem formulada.
>
> Uma vez eu vi uma criancinha dirigindo-se a um interruptor elétrico e dizer, "Mamãe, posso *abrir* a luz?". Ela estava usando a boa e velha linguagem de exploração, a linguagem da arte. Foi uma espécie de metáfora, mas ela não utilizou os recursos como mero enfeite. (POUND 2005:102)

Pound provocou a ira dos especialistas por não ser um deles. Sua arte era necessariamente uma "arte de perfil[51]", vestia as máscaras e encarava as personagens como se uma delas ele mesmo fosse. Esta verve abdutiva servia como ritual de passagem, e Pound mesmo errando, usualmente acertava – nas folhas de asserção em versos. Almejava o outro, o oriente em tradução. Nas palavras de Haroldo de Campos, "Pound desenvolveu, assim, toda uma teoria da tradução e toda uma reivindicação pela categoria estética da tradução como criação" (CAMPOS 2013:5). A prática da "crítica via tradução" (*criticism by translation*) foi uma dentre as inúmeras contribuições de Pound ao campo da arte poética. Ainda Haroldo de Campos:

> Seu trabalho é ao mesmo tempo crítico e pedagógico, pois enquanto diversifica as possibilidades de seu idioma poético, põe à disposição dos novos poetas e amadores de poesia todo um repertório (muitas vezes insuspeitado ou obscurecido pela rotinização do gosto acadêmico e do ensino de literatura) de produtos poéticos básicos, reconsiderados e vivificados. Seu lema é *make it new*: dar nova vida ao passado literário válido via tradução (CAMPOS 2013:6)

O que almeja esta tradução de veia abdutiva e cunho crítico-pedagógico?

O signo artístico é um conglomerado de hábitos estéticos em furor transuasivo. As obras parecem muitas vezes, obras em obras, em constante movimento, estruturas transtextuais cuja concreção jamais se encerra. Esta necessidade de especulação transuasiva é o que Peirce parece definir como terceiridade, interpretante, lei, símbolo e argumento. É neste ambiente que se insere a tradução, sua prática e sua pragmática. Mas a tradução é sempre precedida de uma reflexão crítica, ela induz à reflexão, ao esforço e à experiência: os signos de secundidade são

51 Alusão aos versos do poema Hugh Selwyn Mauberley (1920): Firmness / Not the full smile / His art, but an art / In profile (Firmeza / não o sorriso fácil / sua arte, uma arte / de perfil).

corpos sólidos, exigem concreção e incorporação para fazer valer sua singularidade. Como na passagem que encerra o canto XXI do purgatório de Dante:

> *Ed ei surgendo: "Or puoi la quantitate*
> *comprender de l'amor ch'a te mi scalda,*
> *quand' io dismento nostra vanitate,*
>
> *trattando l'ombre come cosa salda"* .
>
> E ele insurgiu: "Agora pela quantidade
> compreenderás o amor da zona tórrida,
> que me distancia da nossa vaidade,
>
> tratando a sombra como coisa sólida" .

Num certo e estrito sentido, em arte tudo é tradução. Até o que aparentemente não é. Tudo prescinde de um original, ou de uma origem. É em verdade impossível dentro de parâmetros lógicos de compreensão da realidade qualquer tradução ser idêntica ao original – ela, a tradução, e ele, o original, são variações de um mesmo sentimento, esta espécie de qualidade inaugural. A originalidade é o passado, um signo do início que projeta um signo de obistência, o presente, um indício do início, objeto único e atual; estes são combinados por uma ação de transuasão, futura, interpretante ulterior que redesenha os signos para configurar um novo espécime e perpetuar permanentemente a espécie. Peirce inquiriu a origem das espécies dos signos pelas vias da lógica; Pound através da tradução.

Seu estudo inicial foram os franceses, mas estudou espanhol e italiano e foi tradutor de Propércio. Outro latino a figurar no seu paideuma foi Ovídio. Traduziu Guido Cavalcanti, o

amigo mais velho de Dante, fundador do doce estilo novo (no triunvirato Guinizelli, Cavalcanti, Alighieri). E foi no "Paraíso" de Dante que provavelmente leu pela primeira vez o nome de Arnaut Daniel, *il miglior fabro*. Depois encontrou as canções de Arnaut na biblioteca ambrosiana em Milão e verteu-as ao inglês. Arnaut escrevia numa língua chamada provençal (a *langue d'oc*, língua occitana), matriz do moderno francês, e próxima também do catalão e de certo italiano à noroeste. Como visto, por um acaso um estudo sistemático dos efeitos interpretantes estéticos dos ideogramas chineses veio a cair em suas mãos. Este fato alterou substancialmente o desenvolvimento de sua pesquisa (e o próprio destino da poesia em língua inglesa).

"O propósito da tradução poética é a poesia, não as definições literárias dos dicionários" (FENOLLOSA 1994:112). Entre as definições literárias encontradas por Pound, enquanto traduzia o *Da Xue (Ta Hio*), para 新 (*xīn*) foram aquelas que expõe nos Cantos: *cut underbush* (cortar pela raiz), *pile the logs* (empilhar a lenha, quer dizer a lenha arrancada da árvore) e *keep it growing* (crescer de novo). No comentário de sua tradução (POUND 1969:36-39) estão também os comentários de Tseng, ou Zeng Shen, um dos discípulos de Confúcio que teve grande influência na transmissão de seu pensamento, em especial nos comentários ao "Grande Ensinamento", que Pound traduziu como o "Grande Digesto". Eis o trecho em questão:

II

日日新

1.

In letters of gold on T'ang's bath-tub:

AS THE SUN MAKES IT NEW
DAY BY DAY MAKE IT NEW
YET AGAIN MAKE IT NEW.

2.

It is said in the K'ang Proclamation:
He is risen, renewing the people.

3.

The *Odes* say:

Although Chou was an ancient kingdom
The celestial destiny
Came again down on it NEW.

—*Shi King*, III, 1, 1, 1.
(*Decade of King Wen*)

Tseng's Comment

4.

Hence the man in whom speaks the voice of his forebears cuts no log that he does not make fit to be roof-tree [does nothing that he does not bring to a maximum, that he does not carry through to a finish].

Tseng's Comment

This is the second chapter of the comment containing and getting the grist of the phrase: Renew the people.
Ideogram: axe, tree and wood-pile.

新

1.

Em letras de ouro na banheira de Tang:

SE O SOL SE RENOVA

DIA A DIA RENOVAR

DE NOVO RENOVAR

2.

A proclamação de Kang diz:

Ele ergueu-se e fez do povo, novo.

3.

O "Livro das Odes" diz:

Ainda que Zhou fosse uma antiga dinastia

O celestial destino

Pairou de novo sobre ela e pariu-a NOVA.

Shi King, III, I, I, I.

(Decênio do Rei Wen)

4.

Assim, o homem em quem ainda vibra a voz de seus antepassados não corta madeira que não sirva para ser a pilastra de um telhado (não faz nada a que não dê seu máximo, não a realiza antes de a terminar – não dá a ação por realizada até a ter terminado).

Este é o segundo capítulo do comentário que contém e esmiuça o cerne da sentença: Renovar o povo.

Ideograma: machado, árvore, pilha de lenha.

(POUND 1969:36-39, grifos do autor)

Comentando a influência que Confúcio (antes de seu pensamento, o processo de tradução ao qual Pound submeteu Confúcio) comenta Hugh Kenner que:

> (...) a tradução de Confúcio de 1945 é um trabalho do mais alto grau criativo: a comparação entre os esboços anteriores asseguram-nos a chamá-lo de um dos poemas mais importantes de Pound. As duas metades do processo poético, percepção e realização, 'a capacidade de ver dez coisas onde o homem comum vê uma, e onde um homem com talentos vê duas ou três, MAIS a capacidade de registrar essa percepção múltipla no material de sua arte', estão absortas por completo nessa série de meditações complexas das letras negras dos ideogramas. Embora a disparidade nem sempre seja tão marcante, o verso dos *Pisan Cantos* (composto naqueles mesmos meses) registra um ganho na maturidade técnica e emocional sobre aqueles das seqüências anteriores exatamente da mesma maneira A qualidade da mente de um grande poeta surge em qualquer frase casual (KENNER, 1985:312).

Pound sofreu o violento *"*impacto sobre a imaginação*"* (FENOLLOSA, 1994:115) envolvido na *"idéia verbal de ação"* (Idem, grifo do autor) e, como notou Kenner, este impacto foi crucial para a composição que Pound desenvolvia em paralelo à tradução, a série dos Cantos Pisanos, naquele que era o momento mais conturbado de sua vida, já preso em 1945. Voltando a essa ideia verbal de ação vemos que a saída de *make it new* para o ideograma que concerne à ação de cortar a árvore com o machado foi dada a Pound por um discípulo de Confúcio, por um tradutor de Confúcio, o sinólogo escocês James Legge e pelo dicionário Morrison, que fornece a seguinte definição:

> 新 = De machado, erigir e madeira. Cortar madeira; fresco; novo; renovar; renovar ou melhorar o estado de algo; restaurar ou aumentar o que é bom – aplicado a pessoas de virtude crescente e ao crescimento diário das plantas. (MORRISON 1865:314)

O ideograma oferece portanto, uma espécie de função poética em ação: dois elementos em soma significam não uma coisa, mas uma relação de forças qualitativas indicando uma semelhança. Uma espécie de semântica associativa. Nos dizeres de Fenollosa (1994:116) "duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas". Esta pragmática triádica é, segundo Fenollosa, a característica principal da linguagem ideogrâmica, baseada na analogia e na identidade sígnica de ideias, "qualissignos atualizados (incorporados em ícones) que a engendraram" (CAMPOS 1994:94). E guarda mais de uma semelhança com a teoria triádica da semiótica de Peirce.

Cerca de 15 anos mais jovem que Peirce, Fenollosa teve uma educação semelhante. Graduaram-se na mesma universidade de Harvard. Com formação em filosofia, Fenollosa trabalhou no Museu de Belas Artes de Boston e em 1878 foi viver no Japão lecionando economia política e filosofia na Universidade Imperial de Tóquio. Haroldo de Campos nota inclusive que o pai de Peirce, Benjamin, "também procedia de uma família de Salem" (CAMPOS 1994:28), a mesma cidade onde nasceu Fenollosa em 1853. A semelhança de origem intelectual não surpreende, pois que a região da Nova Inglaterra era a capital intelectual da América de então. Surpreende em parte a "rosácea das convergências" também apontada por Campos no que tange aos anos de 1871-78: em 1871, Joaquim de Sousândrade, o primeiro poeta experimental brasileiro, aportava em Nova Iorque para fixar residência. Peirce desenvolvia sua semiótica experimental, e Fenollosa embarcava para o Japão. Se "o olho sincrônico enxerga a rosácea das convergências" (CAMPOS 1994:38) é digno de nota dizer que enquanto Fenollosa resgatava a alta intensidade da arte japonesa, tocado pelos estudos que desenvolveu sobre a arte e a poesia sino-nipônicas durante sua estadia no Japão, Peirce calibrava a semiótica com sua ética terminológica e ia diagramando os grafos existenciais (1896), contemporâneos do diagramático e ideogrâmico '*Un coup de dés*' de Stéphane Mallarmé (1897), silenciosamente antecedidos pelo trabalho de Sousândrade nos

cantos II e X de sua obra 'O Guesa Errante', estes, uma clara antecipação do que Pound viria a realizar nos 'Cantos'. Não há melhor nome que rosácea de convergências para este acaso quase-orquestrado. É digno de nota também que em 1893 aportasse nos Estados Unidos o jovem poeta japonês Yone Noguchi, que "involuntariamente introduzira o verso livre na poesia de língua inglesa" (HEATON 2012:38), levando para lá o aroma nipônico dos haicais. Noguchi assim que chegou em San Francisco foi ver o poeta Joaquin Miller, que vivera entre os índios Modoc e por isso personagem de rápida aparição no 'Inferno' de Sousândrade, no trecho[52]:

(J. MILLER nos tetos do *tammany wigwam* desenrolando
o manto garibaldino:)
— Bloodthirsties! Sioux! ó Modocs!
À White House! Salvai a União,
Dos judeus! do êxodo
Do Godo! Da mais desmoral rebelião!

Noguchi, junto de Fenollosa e Pound, inspirou um chinês que também viveu nos Estados Unidos, Hu Shi, um filósofo e diplomata que através de um programa poético e pragmático provocou uma grande ruptura literário-linguística na China. Hu Shi defendeu uma reforma literária com a introdução de técnicas ocidentais e a ideia de escrever-se usando o idioma vernacular em lugar do chinês clássico. Para encerrar a rosácea das convergências, Hu Shi estudou filosofia nos Estados Unidos sob a orientação de John Dewey[53], o conhecido discípulo de Peirce.

---

52 A lógica da rosácea das convergências parece não falhar. O trecho em questão (CAMPOS; CAMPOS 2002:344) é uma clara antecipação do esquema de configurações instantâneas de signos presentes nos "Cantos". A brevidade e a síntese são também próximas das configurações instantâneas presentes em abundância na sintaxe poética oriental. Não por um acaso Sousândrade foi praticamente ressuscitado pelos poetas concretos de *Noigandres*. Um antecipador de Mallarmé, Pound e Joyce, nascido no Maranhão, escrevendo seu inferno em Manhattan.

53 Este é o tema central do interessante artigo de Jenine Heaton, "*Gained in Translation: Ezra Pound, Hu Shi, and Literary Revolution*". Neste artigo afirma a autora: "A estadia de Hu na América coincidiu com uma revolução literária na

Exopoesia foi o termo encontrado por Augusto de Campos (1987:7) para caracterizar esta operação de transuasão de uma crítica via tradução. Poesia que vem de fora e é por isso excêntrica, em constante êxodo. Campo expandido de uma experiência devoradora, tradução é o tratamento do outro, uma expansão outroritária dos limites da linguagem, dependente do conhecimento prévio do seu código. Só um Logos legível e lógico para eternar as qualidades externas de ícones comuns, grafados em outra língua. A poesia concreta viria a dinamitar algumas destas fronteiras lógico-legíveis.

Uma das características centrais da poesia concreta é seu abandono sistemático da lógica aristotélica e da sintaxe, que num certo sentido estão impressas qual marca d'água na poesia ocidental em versos. Mas a poesia, desde os tempos mais remotos, é também agressiva em relação à sua sintaxe discursiva, lógica, linear[54]. A poesia concreta foi um "produto de uma evolução crítica de formas", como diz a primeira linha do seu 'plano-piloto' (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI 2006:215). O manifesto também fala em "justaposição direta - analógica, não lógico-discursiva - de elementos", "interpenetração orgânica de tempo e espaço", "tipografia fisionômica", "tensão de palavras-coisa no espaço-tempo", "pragmática poética concreta", "cronomicrometragem do acaso", "responsabilidade integral perante à linguagem", "poema-produto: objeto útil". Muito deste programa foi uma adequação, automação, de hábitos já instaurados desde Mallarmé e as vanguardas, como este e outros textos dos seus autores exemplificam. O modo como foi aglutinado o conjunto, o elenco repertorial da poesia concreta, é que nos serve de exemplo para entender como o campo da arte tendeu a informar o ambiente técnico-teórico da tradução.

---

poesia de língua inglesa chamada de imagismo, que ocorreu na Inglaterra e nos Estados Unidos entre 1908 e 1917. Os diários de Hu indicam que ele estava plenamente informado acerca deste movimento, e foi inspirado por ele" (HEATON 2012:35).

54 "Sintaxe, de acordo com Norman O. Brown, é o arranjo do exército. Ao passo que nos distanciamos dela, desmilitarizamos a linguagem", diz John Cage no prefácio de "M" (1973).

Pound realizou traduções, como vimos, de tradições com as quais não estava, digamos, fluentemente familiarizado. Por isso eventualmente "trai a letra do original" mas mesmo quando o faz consegue operar por "milagrosa intuição" e "solidariedade maior com a dicção" (CAMPOS 2013:7), realizando assim o trabalho abdutivo de adequação das hipóteses poéticas.

Em outro texto presente no mesmo volume da 'Teoria da Poesia Concreta', quando Décio Pignatari diz que

> "somente uma arte condicionada por (novos) princípios abre (novas) possibilidades e probabilidades, que configuram o campo do acaso, onde tem lugar e tempo a criação, mediante permuta dialética entre o racional e o intuitivo" (Pignatari *in* CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI 2006:205)

quer dizer que novas modalidades de criação necessitam de novos princípios de atuação sígnica, novos modelos de percepção, recepção e interpretação. Publicado em 1960, 'acaso, arbitrário, tiros' é um texto que já abre possibilidades de especulação teórica de matriz abdutiva para o julgo da arte, levantando-se contra o arbítrio interpretativo. O arbitrário em tradução é operar a substituição de signos por falsos interpretantes, traduzindo palavras, esquecendo da série poética, quer dizer, seus ritmos, tons, imagens e efeitos produzidos. Pignatari compara a operação poética a uma sessão de tiro:

> Tiro ao alvo. A mosca não é um "absoluto", mas um ponto-evento de referência do objetivo. Os impactos armam a constelação estocástica do *controle sensível*, exercido na mira. Concreção de uma série-tentativa de tiros. (Pignatari *in* CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI 2006:206, grifos do autor)

A tradução poética opera uma série de signos-tiros. Não se trata de transposição, translação, transfusão

guiada pela técnica, onde a técnica aliás, aliada ao desempenho e à competência, é "o teste da sinceridade"[55] do artista, mas de diálogo e luta em prol da semelhança de qualidades originais.

O famoso lema-parábola de Pound: *Dichten=condensare* (POUND 1991:36), onde o dicionarista ao traduzir o verbete alemão para "Poesia" o verte como condensar, verbo que em italiano como em português é sinônimo de abreviar, compendiar, encurtar, epilogar, liquefazer, resumir, reduzir, recapitular, sintetizar, sumariar etc. Dentro deste verbete encontra-se uma genuína súmula de semiose do ato tradutório, signo refém do objeto, eterno interpretante. Para os poetas concretos, e para Pound, "a constituição da tradição (...) é um processo de tradução operando sobre o passado a partir de uma ótica do presente." (CAMPOS 2013:83). Neste processo, a abdução exerce uma importância cabal.

Assim, dentre as concepções que mais se sedimentaram durante o processo de assimilação das conquistas da poesia concreta no Brasil estão o método de Pound sistematizado na obra tradutória de seus participantes e na atuação intelectual destes no ambiente da crítica (literária, poética, artística, musical etc.), fundada principalmente sobre os pilares da semiótica de Peirce. Peirce apareceu aos poetas de Noigandres depois de Pound. O nome de Peirce figurava nos programas dos cursos ministrados por Max Bense na Escola Superior da Forma, em Ulm na Alemanha. Charles Morris e Roman Jakobson também já haviam apresentado suas contribuições ao exame crítico da obra do mestre norte-americano. Trabalhos importantes como 'Da tradução como criação e como crítica' (1962) de Haroldo de Campos e 'Semiótica e Literatura' de Décio Pignatari (1973) são as primeiras contribuições mais sistemáticas acerca de uma semiótica poética no Brasil.

---

55 Pound, em sua última entrevista, concedida à *Paris Review* (1962) faz esta afirmação. A entrevista pode ser lida em português em http://acervo.revistabula.com/posts/traducao/a-entrevista-historica-de-ezra-pound ; acesso em 24/08/2018.

Mas seria um trabalho posterior, desenvolvido por um artista plástico ligado aos poetas de Noigandres, que ajudaria a expor com mais precisão e alcance artístico essa junção dos métodos de Pound e Peirce. Julio Plaza, artista espanhol de formação construtivista radicado no Brasil, tomou seus contatos com Fenollosa, Pound e Peirce também através do crivo crítico-criativo herdado da arte e da poesia concretas. Como antes Pignatari e Campos tomaram contato com Peirce através de Jakobson e de Ulm.

Plaza sistematizou o método de Peirce, ancorado em Pound, e também em Octavio Paz, Walter Benjamin, nos poetas concretos, entre outros e desenvolveu um modelo de tradução intersemiótica, extraído da tríade tradutória esboçada por Roman Jakobson (1973:64-65). Nos concentraremos mais na utilização deste modelo Peirce-Pound-Plaza no capítulo 3, mas abrimos espaço aqui para antecipar algumas informações.

É importante notar que Plaza foi fortemente influenciado pelo desenvolvimento da poesia concreta. Correspondeu-se primeiramente com Haroldo de Campos, conheceu Décio Pignatari logo em seus primeiros meses no Brasil (teve aulas com ele na Escola Superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro) e trabalhou diretamente com Augusto de Campos, nos famosos livros-objeto “Poemóbiles” e “Caixa Preta”. Daí explorou as possibilidades da operação tradutora para além das esferas intra/interlinguais.

Sendo um artista visual seus interesses obviamente voltaram-se para os problemas da tradução envolvendo diferentes códigos, levando-o a explorar a problemática da tradução intersemiótica. Como dito ele extraiu a ideia da tríade esboçada por Jakobson e desenvolveu-a, elaborando o único trabalho de maior fôlego existente sobre o problema.

A tradução intersemiótica encontra antecedentes também nos “Cantos” de Pound, onde o poeta opera códigos não-verbais e, num certo sentido, a própria leitura de Fenollosa do problema do ideograma chinês parece ter um fundo intersemiótico ao favorecer o paratatismo da “natureza abreviatural do ícone” (PIGNATARI 1995:253) presente nos ideogramas chineses. Esta leitura de Fenollosa, a despeito dos equívocos apontados por certos sinólogos, influenciou toda uma corrente de artistas, poetas e tradutores cativados pelo exercício de divulgação realizado por Pound. É o caso de outro trabalho de Yunte Huang, onde este notável estudioso chinês radicados nos Estados Unidos, opera um exercício de tradução de alguns dos mais importantes poetas chineses. Trata-se de “*Shi: A radical Reading of Chinese Poetry*” (HUANG 1997). Huang trabalha com duas formas de tradução que chama de Tradução Diagnóstica e Tradução Radical (HUANG 1997:8), num exame acurado que guarda claras relações com o método ideogrâmico de Pound como efetuado nos “Cantos”. Trata-se de uma modalidade de apresentação que tende a inserir o leitor, mesmo aquele que desconhece por completo a complexa língua chinesa, radicalmente no poema. Como Pound faz nos “Cantos”, para aqueles leitores, é claro, que mantém a mente aberta e a enteléquia acesa.

O que este modelo parece elucidar é o problema da paratatização, quer dizer, a necessidade de se usar um outro modo de organização frasal, uma outra sintaxe que não o modelo ocidental pautado na hipotaxe, e sim uma estrutura paratática regida pela coordenação e pela similaridade.

2.3 | TRADUÇÃO COMO INSTRUMENTO PARA A CRIAÇÃO

"(...) há uma dialética entre acaso e ordem (....)
o poema é a constelação. A constelação
é resgatada do acaso (...) a vida é um
enclave entre entropia e ordem num
universo fadado à morte térmica"
Haroldo de Campos

Um meio para a poesia, o título do artigo de Fenollosa, traduzido como 'instrumento' em português, poderia incitar ainda outras assonâncias. "O meio é a mensagem", disse Marshall McLuhan, um ex-teórico literário que visitou Pound, junto ao colega Hugh Kenner, no hospital St. Elizabeth, em Washington D.C., em 1948. Pound sabia que "a função da tradução tradicional é (...) não perturbar nada" e que "a terminologia ética mais comum e vaga é empregada precisamente porque é vaga e comum" (KENNER, 1985:313), no entanto existem "metáforas fossilizadas, etimológicas" (CAMPOS 1994:94) que podem ser desveladas. Em línguas como o chinês e o japonês, onde a "etimologia fica constantemente visível" (FENOLLOSA, 1994:129), os caracteres carregam uma abstração conceitual e semântica e sugerem também uma analogia, uma metáfora enclausurada na própria composição. Isso oferece ao tradutor mais que uma terminologia comum. Ela expande a sensibilidade e a imaginação, ao incorporar outros hábitos.

Plaza (1986:80) sugere que em suas origens mais remotas "a abstração superpõe-se ao processo vitalista da imagem, na mesma medida em que para ele [o homem pré-histórico] não interessa a forma natural tal como constituída pelo olho, mas a sua lei constitutiva". O homo-faber era já um homo-poeticus, ensaiando no neolítico o estabelecimento das malhas de uma poesia primitiva, de invenção, ao inscrever os primeiros grafos em ossos, pedras ou couro. A origem da arte, como se sabe, deu-se com eles. Em chinês, "o símbolo mais despojado da análise

prosaica é magicamente transformado em esplêndido lampejo de poesia concreta" (FENOLLOSA 1994:121). A tradução procura exatamente tentar reacender este lampejo ao revelar a "malha geometrizada" da

> lei que codifica as forças principais da natureza, fornece as noções de suporte, de diagrama e de espaço operacional sobre o qual podemos articular sistematicamente a linguagem gráfica (PLAZA 1986:79-86)

Se "literatura é linguagem carregada de sentido" (POUND 199:28), e se a "poesia difere da prosa pelas cores concretas de sua dicção" (FENOLLOSA 1994:126) é natural que possamos distinguir o literário do poético. A poesia é a consciência de linguagem, a literatura é a lógica posta em prática. Em termos peirceanos, o poético é puro ícone, único rema de uma determinada qualidade; o literário são os símbolos carregados de sentido, que se dispõe à interpenetração lógica. A tradução opera signos similares em permanente estado interpretante. Através das contradições se retraduz: degraus galgados para volver à abdução. A tradução é a mensagem, para parafrasear McLuhan. Do *homo-poeticus* do neolítico ao *homo-semioticus* no século XXI – segundo Décio Pignatari (2004:89) Edgar Allan Poe seria o primeiro *homo-semioticus* já na primeira metade do século XIX.

Por analogias (metáfora radical) e dígitos (sistemas grafo-fonéticos), a poesia expande os olhos e os ouvidos, ressoando um superpensamento através dos dedos ou da voz. O poético, a ideia poética, é a natureza em expansão, o corpo tentando incorporar hábitos externos por vezes, estranhos. Como notou Jorge de Albuquerque Vieira

> o artista, por mais que ele trabalhe possibilidades do seu *Umwelt*, ele, de vez em quando, tangencia a realidade e percebe coisas que muitas vezes nem um cientista percebe. Neste sentido, a arte, do ponto de vista evolutivo, talvez seja mais eficiente, e ela – eu acredito nisso – antecede o conhecimento científico. A única coisa que interessa com ela, ao que

> tudo indica, é uma tecnologia. Ou seja, nós começamos a nossa vida como artistas e tecnólogos e depois se evoluiu pro conhecimento mais racional que é o conhecimento científico, mais otimizado, mais objetivado, e no grande cenário da filosofia, que é um pensamento mais livre mas também bastante organizado. (...) A arte está justificada como um tipo de conhecimento (...) (VIEIRA 2009:22)

A arte poética consiste em enxergar o comportamento dos signos, para incorporar seus hábitos anfíbios, através de abduções, possibilidades, hipóteses. A ideia identifica estruturas: Fenollosa (1994:134) fala em uma "subdivisão tão minuciosa da ideia" que parece evocar aquelas "subdivisões prismáticas da ideia" a que alude Mallarmé no 'Lance de Dados'.

Mallarmé que almejava um livro, O Livro, onde toda a informação sígnica do universo seria enclausurada em suas cifras. Um modo quântico de praticar o *trobar clus* dos poetas provençais, Arnaut Daniel a frente. O *trobar clus*, ou compor ocluso, obscuro, cerrado, cifrado, era a forma mais radical daquela poesia e Arnaut Daniel foi seu *miglior fabro* (o melhor artífice): usava uma rima nova a cada dez linhas (MAKIN 1978:162), a melhor média de um período criativo fértil, conhecido por seu grande número de exímios poetas. A ideia de um "Livro", ícone único onde o todo fosse compilado em cápsulas informacionais não é tão disparatada assim se tivermos em mente a colocação de Fenollosa de que

> na natureza, todos os processos são inter-relacionados; de modo que não poderia haver sentença completa (de acordo com essa definição), a não ser uma única: a que exigisse o tempo todo para ser pronunciada (FENOLLOSA 1994:117).

Pensar, em arte, é coisificar uma qualidade. *"Thinking is thinging"* aliás, como notado numa intraduzível paranomásia[56], mais uma vez por Fenollosa (*apud* HUANG 2002:32). Tradutores têm

56 Para esboçar uma possibilidade: "poesia é coesia", diria Décio Pignatari (2005:19).

à mão as mesmas ferramentas que os criadores originais, com uma vantagem/desvangatem: o tempo. Décio Pignatari nota que "traduções envelhecem, originais não". Essa é a desvantagem maior. Mas Pignatari também asserta que "a mutação / se esconde / na repetição" , e essa é a vantagem. Abduções não envelhecem, só se renovam, pois cada despertar delas é único. Balancear tradução e abdução é exercer o controle sensível da última sobre a primeira. Antes de expor a questão do tempo, faremos nossas últimas considerações sobre a tradução como instrumento para a criação.

O professor S.V. Jankowski, um dos muitos a considerar Pound "o maior tradutor de nossa era" (SÓFOCLES 1985:21), comentando a tradução que Pound realizou das 'Traquínias' de Sófocles também diz que "pessoas que podem se dar ao luxo de ler grego clássico no original sempre lerão uma tradução de grego com uma certa dose de desconfiança" (POUND 1985:14). Mas uma tradução de Sófocles realizada por um poeta como Pound dificilmente será tragada pelo esquecimento. E quem, leitor da língua de saída, preferiria uma tradução ao original? O lugar da tradução é outro, é o lugar da crítica criativa, do comentário, do diálogo com os mortos de que a tradução pode possibilitar. A tradução é uma "forma aberta enquanto performance infinita" como diz Andrés Claro (2004:269): semiose que jamais se encerra, paideuma em permanente movimento.

Este a nosso ver é um dos grandes elos de aproximação entre Peirce e Pound: paideuma enquanto semiose. A ação da transmutação de formas na cultura corresponde diretamente aos efeitos da ação dos signos.

É notável que Pound tenha desenvolvido um pensamento também triádico, embutido em sua poética pragmática. Isso se reflete a nosso ver em suas fontes: Dante Alighieri, o máximo poeta

italiano, compositor daquela comédia que de tão esplêndida foi chamada de divina. Dotado de uma imaginação plástico-poética admirável, Dante escreveu sua obra máxima dentro de uma esquema de rimas ternárias que até hoje causa espanto. Pound foi muito influenciado por este método. Os outros exemplos deste elo de aproximação entre Peirce e Pound são as influências intelectuais que Pound herdou de Frobenius e de Fenollosa.

Frobenius cunhou o modelo de Paideuma como portador(a) de uma realidade externa à cultura, uma espécie de cultura/civilização (como mostramos *Kultur*, em alemão possui esta desambiguação) em movimento, em constante transformação. Frobenius explicou sua ideia de Paideuma através de um ramo científico que chamou de culturmorfologia, quer dizer o estudo da transformação das formas na cultura, cultura enquanto algo externo à humanidade, não criado por ela (algo como a ideia de Peirce dos signos e sua semiose não serem algo apto apenas aos humanos, mas a todo o universo). Frobenius enxergava este processo como triádico, e também Fenollosa. Para explicitar este triadismo, abaixo duas citações de ambos.

Fenollosa assim explica seu curioso modelo de ideogramática:

> A forma da sentença foi imposta aos homens primitivos pela própria Natureza. Não fomos nós que a fizemos; ela foi um reflexo da ordem temporal da causalidade. Toda verdade tem de ser expressa em sentenças, pois toda verdade é transferência de poder. O modelo de sentença, na Natureza, é um fulgor de relâmpago. Passa entre dois termos, uma nuvem e a terra. Nenhuma unidade de processo natural pode ser menos que isso. Todos os processos naturais, em suas unidades, equivalem a isso. A luz, o calor, a gravidade, a afinidade química, a vontade humana, têm isto em comum: redistribuem a força. Sua unidade de processo pode ser representada da seguinte maneira:

Termo	transferência	termo
do qual	de força	para o qual

Se considerarmos a transferência como ato consciente ou inconsciente de um agente, podemos traduzir o diagrama, obtendo:

Agente	ato	objeto

Aí o ato constitui a própria substância do fato denotado. (FENOLLOSA 1994:118)

É no mínimo digna de nota a consonância desta resolução, a despeito dos termos escolhidos, com a mais famosa das tricotomias de Peirce, a saber, a relação Signo – Objeto – Interpretante. Na mesma linha segue o raciocínio de Frobenius (1921:58) quando afirma que

> Paideuma, palavra grega de significado amplo, a qual aprofundei ainda mais. O/A Paideuma, como entidade independente, tem vida própria. Exprime-se passo a passo, de fato "intuitivamente" no demoníaco ambiente da criança (vida cultural e intelectual da infância), depois "idealmente" no mundo ideal (vida cultural e espiritual da adolescência) e finalmente "mecanicista" no mundo dos "fatos" (vida cultural e intelectual do adulto). O Paideuma é orgânico, passa ao estado senil e inorgânico na velhice.

E do mesmo modo esta resolução do etnólogo alemão estabelece um elo direto com as categorias mais conhecidas de Peirce, aquelas de Primeiridade – Secundidade – Terceiridade. E mesmo com as ideias de Qualidade, Singularidade e Legibilidade. E sem sombra de dúvidas com as ideias de tempo-espaço em transformação contínua, por sensações, ações ou hábitos.

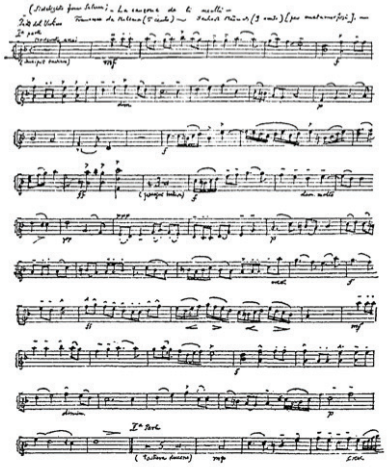
Assim dá-se a nosso ver a completa assimilação, ou associação por similaridade, dos pensamentos de Peirce e Pound. No entender do poeta, paideuma e culturmorlogia (a cultura e a civilização, em seus mais amplos sentidos) são espécies de sinônimos para semiose, *performance* dos signos.

Pound partilha com Peirce ainda de uma extrema capacidade de questionar o leitor, colocá-lo

frente a frente a seu pensamento. Um exemplo disso é que as primeiras vezes que começamos a meditar sobre a assoância dos dois sistemas de pensamento foi durante uma das tantas leituras dos artigos mais conhecidos de Peirce ("A fixação da crença" e "Como tornar nossas ideias claras"). Neles enxergamos uma enorme semelhança com a clareza direta dos textos que permeiam livros como "O espírito do romance" e principalmente "ABC da literatura". Por fim, é admirável debruçar-se a vida toda a um único *continuum* sígnico. Peirce, ao pragmaticismo, Pound, aos "Cantos"; e ambos, a "um universo perfundido por signos" (CP 5.448).

Nas 'Traquínias', na versão conhecida como '*Women of Trachis*' realizada por Pound nos seus últimos anos de internação, todo um espírito de frescor é realizado para transpor o texto trágico grego para o tom musical do teatro *nō* japonês, fazendo uso dos *slangs* da língua inglesa. Publicada em 1957 é seu último texto externo aos 'Cantos'. Deixaria o hospital St. Elizabeth em Washington no ano seguinte, após treze anos de internato e voltaria para Itália para viver seus últimos anos e rabiscar os últimos cantos. O trabalho com a obra de Confúcio e a tradução das Traquínias, somada ao esforço de finalizar os "Cantos" foram suas últimas contribuições ao campo da tradução de invenção. Todas elas estão carregadas de aspectos gráfico-visuais que explicam por si sua posição de destaque nesta dissertação. Nas próximas páginas, como preâmbulo à nossas próprias inquirições acerca dos desígnios da linguagem da tradução em âmbito intersemiótico, alguns exemplos de inserções icônicas presentes nos "Cantos" de Ezra Pound.

OUT of Phlegethon!
out of Phlegethon,
Gerhart
art thou come forth out of Phlegethon?
with Buxtehude and Klages in your satchel, with the
Ständebuch of Sachs in yr/ luggage
—not of one bird but of many



450

Trata-se aqui do Canto 75, o segundo Canto Pisano. Pound escreveu os "Pisanos" já preso pelas tropas estadunidenses, na cidade de Pisa. Daí o nome da seção. É conhecida a história de que ele ficou preso numa jaula (a jaula dos gorilas). O canto basicamente começa com um brado seguido de uma partitura. A partitura é da "canção dos pássaros", *"Le Chant des Oiseaux"* de Clément Janequin, c.1529. A peça fora executada algumas vezes por Gerhart Münch acompanhado de Olga Rudge ao violino, nos bons tempos de Rapallo. Pound, já no campo dos prisioneiros em Pisa, viu alguns pássaros nos fios das cercas que ladeavam o campo e isso remeteu-o a partirura da canção. Pensou em Gerhart e quis saber onde ele estava. O Flegetonte é o rio de fogo no Hades, ou inferno. A notação da partitura é de Olga Rudge.

中 1 - middle

先 2 - precede

後 3 - follow

何 4 - how (is it)

遠 far

旦 5 - dawn

口 6 - mouth

符 8 - halves of a

非 7 - not

其 one's own

鬼 spirit

而 and

祭 sacrifice

之 is

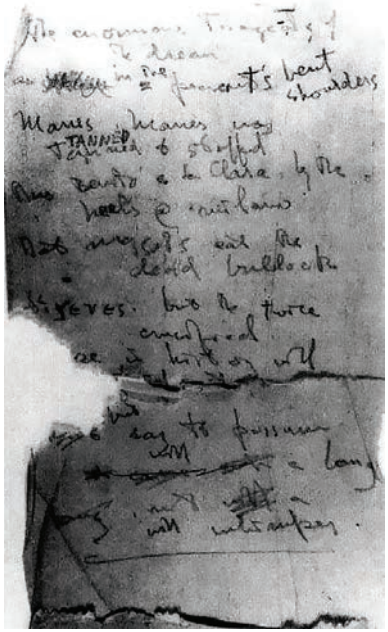
諂 flattery

也 bi gosh

To sacrifice to a spirit not one's own is flattery (sycophancy)

志 9 - direction of one's will

Prancha explicativa dos ideogramas utilizados no Canto 77. Basicamente é isso que Huang (1997) chama de tradução diagnóstica. Eram pranchas desse tipo, preparadas em parceria com os professores japoneses de Ernest Fenollosa, que constavam na herança entregue a Pound por Mary Fenollosa e foram elas que o acompanharam ao longo dos anos. Pound teve acesso a alguns dicionários de chinês ao sair da jaula dos gorilas e ir para uma tenda, onde teve acesso também a uma máquina de escrever. O primeiro dos cantos pisanos, o de número 74 foi escrito ainda na jaula, num pedaço de papel higiênico. Nas páginas seguintes uma imagem do manuscrito, mais imagens da jaula onde o poeta permaneceu por algumas semans e à máquina redigindo provavelmente trechos dos “Pisanos” e versões de Confúcio.



“The enormous tragedy of
the dream
in the peasant’s bent
shoulders
Manes Manes was
Tanned and stuffed
Thus Ben and la Clara by the
heels a Milano”

“A enorme tragédia
do sonho
nos ombros
curvados do campônio
Manes Manes foi
curtido e empalhado
assim Ben e la Clara pelos
pelos calcanhares a Milano”

A jaula onde eram confinados os prisioneiros no Centro de Treinamento Disciplinar do Exército dos Estados Unidos. Durante algumas semanas entre maio e junho de 1945, Pound esteve preso numa dessas gaiolas. Era o único civil dentre os prisioneiros do Centro. Pound batizou a jaula de *"gorilla cage"*, a grande gaiola dos gorilas. Entre 14 e 15 de junho, aos psiquiatras, Pound reportou estar tendo "dificuldades de concentração" (as menções a seguir ao prontuário médico foram extraídas do prefácio de Richard Sieburth a POUND 2003:XIV). "O paciente diz estar confinado num espaço muito pequeno e passou a ter medo da porta e da tranca ao fechar-se. Também diz se preocupar muito com o fato de que esquecerá algumas mensagens que ele deseje eventualmente repassar a terceiros". Ainda de acordo com Sieburth, na mesma página citada, outro psquiatra disse que Pound reportou passar por "períodos de confusão temporária, ansiedade, sentimento de frustração e fatiga excessiva". Os "Cantos Pisanos" são permeados por este clima.

Devido aos exames feitos após os relatos narrados nos prontuários acima e provavelmente também abatido pelo calor italiano e pela idade já avançada (contava 60 anos de idade, tendo passado por diversos países e duas guerras pelas quatro décadas anteriores) foi transferido da jaula para uma dependência interna do Centro. Lá teve acesso à Bíblia e aos livros de Confúcio. Nestas condições compôs o ciclo de 10 poemas (74-84) dos "Pisanos" e redigiu algumas versões da Odes de Confúcio. Do Centro só sairia para voar aos Estados Unidos, onde permaneria até 1958, preso na ala dos doentes mentais do Hospital St. Elizabeths, em Washington D.C.

LING[2] 靈

Our dynasty came in because of a great sensibility.

All there by the time of I Yin 伊

All roots by the time of I Yin.

Galileo index'd 1616, 尹

Wellington's peace after Vaterloo

止 chih[3]

a gnomon,

Our science is from the watching of shadows;

That Queen Bess translated Ovid,

Cleopatra wrote of the currency,

Versus who scatter old records

ignoring the hsien[2] form

賢

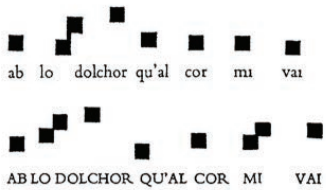
Canto 85, o primeiro da seção seguinte, *Rock Drill*. Na tradução de José Lino Grünewald, "Perfuratriz de Pedras" (POUND 2002:591). O primeiro ideograma Pound traduz como "sensibilidade". O ideograma "combina 'céu' sobre 'nuvem' sobre '3 gotas de chuva' sobre 'ritual'" (TERRELL 1984:467). O terceiro ideograma (*chih*) aparece inúmeras vezes nos "Cantos" e também em *"Guide to Kulchur"*. Pound o traduz como *"The Great Learning"* , "O Grande Aprendizado". O último ideograma (*hsien*) significa "virtude", "digno", "bom".

Mr Clayton,
from a narrow strip of paper, rolled round his finger
so that the writing shd not be seen,
He not having had leisure to copy and amplify.

And
fifty
2
weeks
in
4
seasons

“Pound viu as cartas de baralho impressas na camisa de um dos visitantes do St. Elizabeth e interpretou como um mau presságio o Ás de Espadas de cabeça para baixo” (TERRELL 1984:512). O trecho na tradução de Grünewald (POUND 2002:637)

O Sr. Clayton
De uma estreita tira de papel, enrolada em torno de seu dedo
De modo que a escrita não deveria ser vista,
Não tendo ele tempo para copiar e ampliar.
E
cinquenta
2
semanas
em
4
estações



that the body of light come forth
from the body of fire
And that your eyes come to the surface
from the deep wherein they were sunken,
Reina — for 300 years,
and now sunken
That your eyes come forth from their caves
& light then
as the holly-leaf
qui laborat, orat
Thus Undine came to the rock,
by Circeo
and the stone eyes again looking seaward

Trata-se do canto 91 onde o poeta dispõe (entre um *introibo* e uma epígrafe) uma partitura provençal *ready-made* mas que ele altera substancialmente apropriando-se de diversas linhas, num processo de colagem tão comum nos Cantos. Segundo Carroll F. Terrell: "'Com o dulçor que vem ao meu coração' [ou como preferiríamos: "com o dulçor que açucara o coração"]. Confluem aí várias linhas de trovadores numa só. Pound mudou tanto as palavras quanto a música das fontes, de modo que lemos 'meu coração' no lugar de 'seu coração'. Notar a articulação com várias metáforas importantes da imagem-vórtice [marca do vorticismo]: (1) a música dos pássaros de Janequin [já mencionada no comentário ao canto 75]; (2) as numerosas notações de pássaros em fios em diferentes configurações ao longo dos Cantos Pisanos [os pássaros nos fios como a rememorar a posição das notas numa partitura – sinsigno icônico remático]; e (3) a nova ênfase dada às aves como metáforas para o espírito, extraídas de Ricardo de São Vítor [notar que Ricardo de São Vítor, teologo medieval admirado por Pound, distinguiu três modos de pensamento: cogitar, meditar e contemplar. Segundo Pound: "No primeiro a mente volteia ao acaso o objeto (Inferno), no segundo circula de modo metódico (Purgatório), no terceiro ela unifica-se ao objeto (Paraíso)" (Pound *apud* TERRELL 1984:471). Peirce entenderia esta união ternária entre Dante e Ricardo de São Vítor.] (TERRELL 1984:545).

Para encaminharmo-nos à conclusão deste capítulo, introduzimos e comentamos três citações: uma de Julio Plaza, uma de Haroldo de Campos em complemento ao último, e uma de Luigi Pareyson que a nosso ver corrobora a ambos, todas elas acerca do problema da tradução enquanto recriação ou transcriação – expressão adotada primeiramente por Haroldo de Campos, e também implícita no comentário de Plaza, além de utilizada por este em outros excertos de sua obra teórica.

> Assim, coloca-se a Tradução como criação que pensa a história (agora na moda do modo das artes) em ritmo sincrônico e como território *lúdico* e *lúcido* de atuação cultural que instaura essa atividade como consciência recriadora e plural das produções da história, onde passado e futuro se amalgamam no presente da tradução. Continuar a tradição na tradução e ir ao encontro do Oriente da Arte, isto é, procurar a ressonância e sincronia dos tempos (PLAZA 1985:4, grifos do autor)

A tradução é um modo de interferência crítica, um modelo de incisão criativa na historiografia da arte e na própria história humana[57]. Ela não só pensa a história, mas a refaz. Pound, por exemplo, operou um diálogo radical com a tradição, mesmo que em tom combativo como era típico do ambiente das vanguardas do início do século passado. Território lúdico, por caracterizar um estágio fruitivo de conversar com mortos: vivissecção de um determinado espírito ou período. Lúcido, por iluminar o passado – Haroldo de Campos, criador incansável de terminologias precisas diria "Transluciferação" (CAMPOS 1981:179) – para renová-lo/despertá-lo no presente (*MAKE/ WAKE IT NEW*). Leituras futuras a ressoar no ar uma tradição viva, "portadora da mensagem inter – trans? – semiótica" (CAMPOS 1981:180) que se recusa a adormecer e aquietar-se. "*Treue in der Wiedergabe der Form*" , quer dizer, fidelidade ao restituir a forma (BENJAMIN 2008:19), mas com atenção à "transgressão dos limites sígnicos" (CAMPOS 1981:180).

57 Uma espécie de pintura rupestre em progressão contínua, adendos às paideumas.

O tradutor-artista desobedece padrões comportamentais pré-estabelecidos, sejam eles de ordem linguística ou sígnica. Pratica aquilo que Jakobson chamou de "violência organizada contra a língua". A prática intersemiótica facilita esta transgressão por dar preferência à tradução da forma benjaminiana.

> Traduzir a forma (...) de uma obra – uma forma significante, portanto, intracódigo semiótico – quer dizer em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor, para chegar ao poema transcriado como re-projeto isomórfico do poema originário. O tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido (o conteúdo, assim chamado didaticamente) não como meta linear de uma corrida termo-a-termo, sineta pavloviana da retroalimentação condicionada, mas como bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel. Pulsão dionisíaca, pois dissolve a diamantização apolínea do texto original já pré-formado numa nova festa sígnica: põe a cristalografia em reebulição de lava (CAMPOS 1981:181)

Estas considerações foram levadas a cabo por Campos como adendo à sua tradução do fragmento final do Fausto de Goethe e nela o poeta dialoga diretamente com Benjamin e seu inaugurador ensaio. Apesar do impulso intra-interlinguístico das arguições haroldianas, suas palavras dizem muito acerca do papel desempenhado pelo artista enquanto tradutor. Operações tradutórias de excelência criativa necessitam ser reconfigurações de uma nova (outra) ordem sígnica. "A pedra de toque de uma arte é sua precisão", para lembrar Pound (2005:241). E a precisão do signo artístico se revela na restituição formal dos novos interpretantes, para unir Peirce e Benjamin. É tarefa do tradutor revelar/restituir a forma após seus processos de transmutação/transformação. O artista tem "necessidade de traduzir o que se sente" (VALÉRY 1990:102), pois o que nele "sente está pensando" (Fernando Pessoa *apud* PIGNATARI 2004a:9).

> A recriação (...) obedece a um projeto ambicioso, e tem lugar quando, em respeito a obra nova, a obra antiga não é reconhecida como texto ou modelo e sim como ponto de partida ou sugestão: não um original que se deve servir e respeitar, mas um motivo de inspiração e estímulo. Quando realizada, dá lugar a obras novas, que só se parecem com as antigas por possuírem o mesmo argumento ou o mesmo tema, e também pela afinidade da inspiração, mas com um sotaque totalmente novo e distinto (...) É criação de uma obra nova e, como tal, não é tradução, nem adaptação, nem versão, operações que pretendem referir-se efetivamente ao original e tirar dele uma visão própria e verdadeira. (PAREYSON 1987:61)

As palavras de Pareyson ecoam na moderna teoria da tradução poética dinamitada no Brasil pela atividade do grupo Noigandres, como já dito, imensamente influenciados por Pound. E estes influenciaram Plaza, que equacionou os pensamentos de Pound e dos poetas concretos (além de um leque expandido de outras referências entre artistas e teóricos) com a semiótica de Peirce, dissecando o problema da Tradução Intersemiótica, como já dito, extraído do conhecido artigo de Jakobson, de 1959. Todas estas teorias foram contemporâneas se pensarmos que os últimos e mais radicais trabalhos de Pound enquanto tradutor são também deste período (as traduções de Sófocles e de Confúcio, além da série dos "Cantos Pisanos". Augusto de Campos afirma que "recriar é a meta de um tipo especial de tradução, a tradução-arte" (a afirmação se encontra na orelha de "O Anticrítico", publicado em 1986. Haroldo de Campos como é largamente sabido preferia utilizar o termo transcriação, mas chega a falar também em "recriação, criação paralela, autônoma porém recíproca" (CAMPOS 2013:5). Décio Pignatari usa os termos "outradução" e "contradução" (PIGNATARI 2005:9-34) para se referir às mesmas operações.

A despeito da terminologia empregada todos estes autores parecem atentar-se ao caráter de transformação e operação pelo qual passam os signos originais nos processos de tradução. Toda tradução é metamorfose, transformação, semiose, culturmorfologia. É uma gradação, um processo similar ao que os anfíbios passam no meio biológico, quando mudam de hábito e

consequentemente passam a viver entre dois ambientes, ambivalentes, entre portanto âmbito e a abdução, os hábitos se transmutam.

No princípio era o signo, depois surgem os objetos e então é gerado o interpretante, "o divino Logos ou palavra" diz Peirce (*apud* LISZKA 1990:17). Pound divide como mostramos a poesia possuindo três elementos constituintes: a melopeia, a fanopeia, a logopeia. A melopeia é baseada na definição de Dante do que é uma canzone: uma composição de palavras postas em música – ou words set to music na tradução de Pound (1991:31). A fanopeia é "a projeção de uma imagem na retina mental" (POUND 2003:53) ou ainda "atribuição de imagens à imaginação visual" (POUND 1985:37). A definição mais célebre de logopeia é "a dança do intelecto entre palavras" (POUND 1985:37). Três definições mais amplas do próprio Pound:

> A *melopeia* pode ser apreciada pelo estrangeiro de ouvido sensível, ainda que ignorante da língua em que o poema foi escrito. É praticamente impossível transferi-la ou traduzi-la de uma língua para outra, a não ser talvez por algum divino acidente, e meio verso de cada vez.
>
> A *fanopeia*, por outro lado, pode ser traduzida quase toda ou na íntegra. Quando boa o bastante, é praticamente impossível ao tradutor destruí-la, salvo por inépcia realmente crassa e por menosprezo de regras formulativas perfeitamente conhecidas.
>
> A *logopeia* não se traduz; não obstante, a atitude mental por ela expressa pode passar por uma paráfrase. Ou, pode-se dizer, você *não* a pode traduzir *localmente* mas, tendo determinado o estado de espírito original do autor, você poderá ser ou não capaz de encontrar algum derivado ou equivalente (POUND 1985:38, grifos do autor).

Para concluir queremos dizer que estas definições de Pound apresentam algumas curiosidades. A melopeia apresenta mesmo dificuldades de tradução, principalmente se tomarmos em conta a tradução de uma série musical para uma escultura, por exemplo. Mas a tradução intersemiótica de uma música numa dança é uma prática estabelecida já de há muito. Augusto de Campos no

seu conhecido *poetamenos* (o célebre poema em cores de 1953 que antecipou visualmente as soluções da poesia concreta) *traduz* a técnica da "melodia de timbres" – ou *Klangfarbenmelodie*, invenção do músico austríaco Anton Webern – para o método de composição e musicalização do poema. Um "divino acidente" pode sempre ser forjado, pela operação abdutiva do acaso. Segundo Pound os poetas provençais foram aqueles que lograram maior êxito no trabalho melopaico e, de fato, das poucas canções que restaram partituras daquele período sobressaem-se a beleza musical das composições. A música é a primeiridade, o passado. No princípio era o áudio, o ruído, o rádio. A interrupção do silêncio, a dimensão das ondas no ouvido. Ela corresponde à originalidade no elo de ligação com a teoria de Peirce.

Quanto à fanopeia, apesar de ser "praticamente impossível ao tradutor destruí-la, salvo por inépcia realmente crassa e por menosprezo de regras formulativas perfeitamente conhecidas", vale dizer que de suas traduções foram exatamente as versões de poesia chinesa e japonesa as mais combatidas e criticadas por *especialistas*, incapazes de perceber o grau de ousadia presentes em suas criativas versões. Ainda segundo o poeta os mais exímios criadores fanopaicos foram os chineses devido às peculiaridades imagéticas do ideograma, ou "à natureza de sua escrita ideográfica" (POUND 1985:39). É interessante também notar que o período mais conhecido da poesia poundiana, aquele que antecede o desenvolvimento dos "Cantos", os anos de 1908-1918 aproximadamente é marcado por um grande número de composições fanopaicas, principalmente em ligação aos movimentos do imagismo e do vorticismo. É também o período de convívio mais intenso com o pintor Wyndham Lewis e o escultor Henri Gaudier-Brzeska. A fanopeia corresponde ao objeto, à tactilidade, ao corpo, ao único, ao singular e também ao choque, ao confronto das relações de obsistência. Ele é o presente, o atual, e a despeito de sua existência nada é mais obscuro que o presente absoluto, pois o presente não "contém nenhum tempo" (CP 1.38).

Na logopeia reside o futuro, aonde se encontra algum interpretante "derivado ou equivalente". A

logopeia é a aglomeração de palavras que formam o núcleo duro do poema enquanto tal. Se não se traduz, e se direciona então à uma paráfrase para dar conta, é ele que se transforma. Como traduzir palavras sem palavras? Operações de cunho intersemiótico oferecem o melhor arsenal para se tratar deste tipo de problema. É a terceiridade, a lei, o símbolo: no aparente paradoxo sugerido por Pound reside a marca maior da poesia: a dança do intelecto entre as palavras não pode ser traduzida, transmutada, transladada. Mas se captar "o estado de espírito *original*" pode-se "encontrar algum derivado ou equivalente" e "a *atitude mental* por ela expressa pode passar por uma paráfrase" (grifos nossos). Se esta paráfrase for um signo de outra ordem que não necessariamente verbal, a matriz da tradução intersemiótica está estabelecida. Pound foi capaz de traduzir a dança das palavras de dois poetas considerados difíceis de traduzir por sua poesia estarem intimamente atadas à cultura que os forjou: o italiano Guido Cavalcanti e o francês François Villon. Pound encaminhou a logopeia de ambos, utilizando seus originais, para a linguagem da ópera, desenvolvendo dois de seus trabalhos musicais mais conhecidos: as óperas "Cavalcanti" e "O testamento de Villon". Duas traduções intersemióticas que transportaram os elementos logopaicos destes poetas à uma melopeia original, de onde elas saíram. A linguagem de ambas as peças é extremamente radical e são peças altamente ligadas ao que de mais novo se produzia em música naquele momento. Para ambas as operações ele contou com o auxílio dos músicos George Antheil e Olga Rudge, esta última sua companheira por toda a vida.

Tanto Originalidade, Obsistência e Transuasão quanto Melopeia, Fanopeia e Logopeia (em suas devidas relações com as categorias cenopitagóricas de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade) "manifestam-se de forma interpenetrada, com a proeminência de um dos níveis sobre o outro" (Peirce *apud* PLAZA-TAVARES 1998:89). Para os modernos a originalidade foi um trunfo, para os pós-modernos o corpo e o objeto sobressaíram-se. Estamos imersos neste momento na era da Transuasão, em meio à dança do intelecto entre as letras e entre as telas.

RESUMO DO CAPÍTULO 3

Neste capítulo expomos o modelo de tradução intersemiótica como desenvolvido por Julio Plaza como um elo de ligação dos programas pragmáticos de Peirce e Pound. Plaza chegou nesta equação a partir de seu contato direto com o movimento da poesia concreta desde seus primeiros anos, sua formação de artista construtivista na Espanha e o caminho que percorreu na direção de uma intersemiose entre as artes. De Pound deriva o aspecto ideogrâmico e de Peirce, deriva o aspecto diagrâmico de seu original sistema de operação dos signos artísticos.

Optamos por uma apropriação diagramática, como já dito no capítulo 1, do dispositivo heurístico da tradução intersemiótica e do processo de intersemiose. Plaza desenvolveu uma teoria criativa, rígida, não-enrijecida. Uma semiótica poética sobre um sistema intersemiótico (a própria arte).

Este capítulo abrange parte do escopo teórico que compõe a teoria e a prática da tradução intersemiótica, centrando-se na importância que a assimilação destes processos oferece ao panorama da criação artística hoje, saturada pela inflação babélica de linguagens, códigos e hibridização dos meios tecnológicos (PLAZA 2003:206). Partindo do princípio de uma saturação do código (PIGNATARI 2004a:151) parece estar havendo um colapso informacional, do qual as operações poéticas tomam proveito.

A tradução é um sistema de regeneração, de recuperação e de reintrodução (poderíamos dizer aqui retroação ou retrodução, um outro nome para abdução na semiótica de Peirce) de qualidades dissipatórias onde podemos exercitar nossa “ânsia nunca satisfeita e sempre recomeçada de conhecimento” (CAMPOS 2013:131).

"As coisas informam mais em seus inícios.
A beleza irreconhecível é maior nos começos.
Toda poesia refaz o nascimento da linguagem. (...)
Não basta ser apenas um primitivo, mas é
preciso ser também um primitivo."
Décio Pignatari

Dois momentos parecem representar em escala mundial a saturação dos modelos iniciados em fins do século XIX e início do XX: a queda do muro de Berlim em 1989 e a ascensão em larga escala da internet, ocorrida na última década do século XX. Uma era de diluição e transuasão, de "processos de tradução de linguagens digitais que tendem cada vez mais para a desmaterialização" (PLAZA 2003:206). Marx e Engels, numa famosa passagem da 'Ideologia Alemã', já saudavam – em 1846 – o "processo de decomposição do espírito absoluto" (ENGELS; MARX 2007:85). Foi no curso da década de 1980, que Plaza deu seu salto teórico-participante chegando a afirmar posteriormente que

> "os estudos de semiótica desenvolveram em mim um potencial de capacidade e desempenho no campo da teoria da comunicação, da arte e dos multimeios, unificando teoria e prática, criação e reflexão sobre a produção simbólica, que sintetizam os reencontros das séries artísticas com as tecnologias" (PLAZA 2013:30)

O modelo de tradução intersemiótica obedece à configuração de um paideuma. Este caminho certamente se inicia com 'Videografia em Videotexto' (1986). Recortamos parte do elenco de autores que Plaza analisa, e os tomamos emprestados para apresentar sua teoria.

Isto inclui Walter Benjamin (as "Teses da Filosofia da História" e "A tarefa do tradutor"), Roman

Jakobson, que foi quem cunhou o termo tradução intersemiótica ("Aspectos linguísticos da tradução"), Octavio Paz ("Os filhos do barro"), as conhecidas meditações de Paul Valéry sobre sua tradução das "Bucólicas" e Marshall McLuhan ("O espaço na poesia e na pintura através do ponto de fuga", em parceria com Harley Parker). Além destes, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari também comparecem.

A tradução intersemiótica configura um modelo de signagem, antes que um modelo de linguagem. Plaza foi dos raros autores a incorporar a expressão cunhada por Décio Pignatari[58] para descrever os processos de comunicação não-linguísticos dos demais signos. Tal palavra existe em inglês (*signage)* e em italiano (*segnaggio*) onde em ambas designam um método de sinalização, um modo de sinalizar. Uso de sinais para determinado fim de comunicação visual para a transmissão de um determinado tipo de informação. É diferente do modo como Pignatari a emprega, pois o poeta a utiliza como diferenciação da palavra linguagem que não dá conta dos efeitos provocados pelos demais signos. Não é outro nome para semiose, mas guarda com este conceito um certo grau de parentesco. É usada em sentido claro para diferenciar língua de signo. Tem opinião similar Jean-Luc Godard, cujo penúltimo filme chama-se "Adeus à Linguagem".

Diversos autores do círculo concreto também se encaminharam por uma *linguaviagem*[59] – Wlademir Dias Pino, por exemplo[60] e outros como Ronaldo Azeredo, Edgar Braga e Erthos

---

58 "Sei que o uso já consagrou expressões como 'linguagem musical', 'linguagem arquitetônica', 'linguagem televisual', etc. Mas, na era da semiótica, ou teoria geral dos signos, essa invasão do verbal para cima do não-verbal, dos códigos verbais em relação aos códigos icônicos ou dos códigos audiovisuais pode induzir a distorções. Por essa razão, utilizo signagem em lugar de linguagem (PIGNATARI 1984:8).

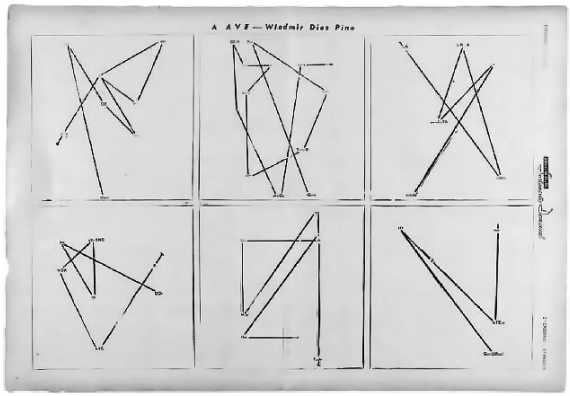
59 Remetemo-nos ao título do livro de Augusto de Campos, LINGUAVIAGEM, de 1987, cuja própria capa é uma tradução-alusão do poema-objeto de mesmo nome efetuado em 1967.

60 Cf. entrevista concedida a Eduardo Kac publicada em Ars, n.26, 2015, p.39.

Albino[61], no plano da obra, vê-se que rumaram à uma signagem, distanciando-se mais e mais do plano da língua (praticaram uma modalidade poética mais *fano* que *fono* diríamos). Fanopeia, o vocábulo grego sacado por Pound para definir a poesia da visibilidade, da visualidade, do visível pode ser isso: uma ótica poética.

Um caso que pode nos ajudar a ilustrar o poder da signagem da tradução intersemiótica: o hoje célebre poema de Dias Pino "A ave" antecede em 7 anos os "Bichos" de Lygia Clark. As igualmente célebres esculturas de Clark parecem uma verdadeira tradução intersemiótica do poema. Uma tradução intersemiótica dos "Bichos", através da signagem gestáltica da performance provocou reações histéricas em outubro de 2017. A tradução intersemiótica, realizada por Wagner Schwartz, consistia no artista estirado nu ao chão do museu tendo seu corpo flexível a possibilidade de ser operado e manipulado pelo público. Grupos reacionários, entidades religiosas e agentes fascistas condenaram a obra e o artista chegou a receber ameaças de morte. Um abaixo-assinado com 81.000 signatários pediu o fechamento do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Ecos dos efeitos dinâmicos e imediatos causados pela força icônica dos interpretantes permanentes da arte. Exemplos de obsistência (choque, manipulação) entre transuasão (tradução, transfusão, transformação) e originalidade (obras de arte).

61 Nos referimos aqui a estes quatro poetas por representarem quatro modelos diferentes de visualidade e concisão. Lembramos que o poeta E. M. de Melo e Castro, importante nome do movimento da poesia experimental portuguesa, também ligado ao círculo concreto, produziu na segunda metade da década de 80 uma série de poemas em vídeo chamada "Signagens". Alguns destes vídeo-poemas apresentam semelhanças com os primeiros trabalhos em vídeo de Plaza, produzidos entre o fim da década 1970 e início da de 1980, além de outros da década de 1990. Os poemas de "Signagens" podem ser assistidos em https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/e-m-de-melo-castro-signagens/; último acesso em 04/08/2018. Sobre os vídeo-poemas de Plaza, alguns comentários adiante.



“A ave”, de Wlademir Dias Pino (1953).

“*La Bête*” de Wagner Schwartz (2017)

A tradução intersemiótica é tivo, espécie de ignição dos interpretantes, perquirição *hi* da saturação dos códigos na semiose da transuasão. Artistas hoje são produtores de signagem, ao menos os não-especializados:

"Bichos" de Lygia Clark (1960)

designers de signagem, ainda que “especialmente marginalizados” (PIGNATARI 2004b:32).

A fábula do falibilismo: o pensamento dá saltos no acaso, em sinequismo constante, e muda a todo momento, ao passo de “muitos erros / um pequeno acerto”[62].

> Nós não aceitamos mais o grande guarda-chuva ideológico, aquele que explica tudo, aquele que ajuda tudo. Hoje nós usamos milhares de sombrinhas, não aceitamos mais o grande guarda-chuva, o grande movimento, o grande manifesto que tudo explica. Hoje realmente nós praticamos uma espécie de *split-poem, split-poetry, a split-literature, a split-art, split-music*. Ou seja é tudo mais ou menos *split*, é tudo mais ou menos assim fragmentado, em muitas manifestações simultâneas incluindo naturalmente os novos recursos da mídia eletrônica (PIGNATARI, entrevista concedida ao programa Vereda Literária, em 26/11/1998[63])

O ser existe em série, fenômenos da lógica *ipsis literis* greco-latina. O poema (o objeto artístico, se preferirmos) é uma analógica, um ícone único e sem sinônimos, que não se conclui, não se encerra, cadeia contínua de interpretantes permanentes. Sua tradução almeja sempre uma similaridade máxima que se frustra ao transformar-se em outro, a “restituição da forma” não se confirma, só informa novas séries, paradoxalmente tênues e eternas.

Para restituir uma forma, inserir novas séries numa obra já existente, acrescendo assim informação nova à esta é necessário realizar aquilo nomeado por Plaza como “a síntese do objeto estético” (2003:97). Prossegue o artista dizendo que

---

62 Referência aos versos “*many errors / a little rightness*” do canto 116 de Ezra Pound.

63 Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=oQy5cNPSmK4 , último acesso em 04/08/2018. A citação em questão encontra-se no trecho 2’59” - 3’44”.

> Se, no plano da invenção, a mente tradutora privilegia aqueles aspectos concretos que dão ao pensamento a sua qualidade, a tradução como intercurso dos sentidos põe em relevo o caráter material dos signos e seus suportes. Estes, responsáveis pela configuração dos Objetos Imediatos dos signos, incluem também o universo perceptivo do sinestésico. É por isto que a ação junto a suportes e meios artesanais, industriais e eletroeletrônicos, se caracterizam também pela subversão dos usos finalistas e comunicativos destes meios. Aliás, são as qualidades inerentes a cada um deles que criam o estranhamento necessário, alargando a percepção que acentua as diferenças entre tradução e traduzido. Estes suportes e meios fundam a especificidade da tradução intersemiótica (PLAZA 2003:97-98).

É necessário portanto fazer valer a premissa do hibridismo, da confluência de meios frios e quentes, cinéticos e estáticos, verbais ou não verbais, ou qualquer junção que se aplique ao processo de tradução. A transmutação de formas artísticas, poéticas ou estéticas está condicionada à "configuração dos Objetos Imediatos[64]". O tradutor-artista (ou o artista-tradutor, se preferirmos) precisa fazer soar tais incidências, acender os índices, nos interpretantes icônicos que cria.

"o quase-signo não é uma coisa, é uma relação, um processo (...) quase-signo é o acaso (...) o quase-signo não é uma forma preenchível, mas que se preenche, ante-proto-quase-projeto que é de formas (...) aí está o mundo (quase-signo): digam e façam dele o que quiserem ou puderem (interpretante):

64 O que quer dizer, para Peirce, "o objeto enquanto o signo em si o representa" em oposição ao Objeto Dinâmico. Segundo Peirce "nós precisamos distinguir o Objeto Imediato, o Objeto enquanto o Signo em si o representa e cujo Ser é assim dependente da representação deste no Signo, do Objeto Dinâmico, a Realidade que por algum meio trama para determinar o Signo para sua Representação." No original: "*we have to distinguish the Immediate Object, which is the Object as the Sign itself represents it, and whose Being is thus dependent upon the Representation of it in the Sign, from the Dynamical Object, which is the Reality which by some means contrives to determine the Sign to its Representation*" (CP 4.536). Para mais informações sobre o conceito de Objeto para Peirce, cf. glossário ao final.

3.1 | A SATURAÇÃO DO CÓDIGO: SEMIOSE DO QUASE-SIGNO

aí está o mundo. Um poema é um quase-signo"
Décio Pignatari

Há um universo permeado de signos e o movimento destes é resultado de uma semiose generalizada. Peirce descreveu com escrutínio detalhado o processo de funcionamento dos signos, agentes da signagem e propulsores de seus desígnios.

Pareyson por exemplo fala em "poder transladar uma obra de um meio a outro mantendo a identidade da primeira" (PAREYSON 1987:61) o que corrobora a premissa de Plaza acerca de uma "relação mais dialética entre as séries artísticas" operando "uma ideia de mutação constante, possibilitada por processos tradutórios dominantemente tecnológicos" (PLAZA 2013:29-30). A tradução intersemiótica ocupa um lugar de destaque no desenvolvimento das novas séries artísticas advindas do campo ampliado (ou expandido, como preferir-se traduzir o conhecido conceito de Rosalind Krauss, advindo do *expanded cinema* de Gene Youngblood) após as atomizações sofridas pelos códigos artísticos (das qualidades *per se*), poéticos (da fabricação e da feitura) e estéticos (da recepção e da leitura). Novas convergências são forjadas por processos de tradução cada vez mais correntes, principalmente aqueles operados por máquinas, tanto no campo da invenção e da produção quanto no campo da recepção e da leitura (ou do consumo, se assim o quisermos).

Se "as linhas e as massas de uma estátua são sua alma" como disse Wyndham Lewis (*apud* KENNER 1971:30) como traduzir uma escultura por outros signos? Hoje podemos produzir esculturas operando programas e impressoras, cabendo ao artista a função de estimular e desenvolver com precisão e perícia suas habilidades tradutórias. Se os *modernos* foram os

desbravadores da originalidade, os *pós-modernos* exploraram as obsistências e o choque das performances do corpo, nós, os "pós-utópicos[65]" somos a geração da transuasão, e esta é a era das traduções (para estender a título de paráfrase ao conceito formulado por Eric Hobsbawm uma *gag* do *action poet* Gabriel Kerhart: "a tradução tem que ser original").

Por "Era das Traduções" entendemos um período de saturação dos códigos artísticos, poéticos e estéticos. É interessante notar que antes de Hobsbawm batizar sua famosa tetralogia sobre a história ocidental dividida em eras (a era dos impérios, das revoluções, do capital e dos extremos) Hugh Kenner intitulou sua biografia intelectual e artística de Ezra Pound de "A Era Pound"[66]. Se as vanguardas artísticas do início do século foram marcadas por uma ruptura com a tradição e a história[67], Pound realizou teórica e artisticamente uma verdadeira incisão na história através de uma tradução da tradição.

No modelo de tradução intersemiótica tal qual desenvolvido por Julio Plaza é possível verificarmos um método de interferência no processo histórico, método de interferência similar ao que encontramos nos modelos semióticos de Peirce e também na teoria da tradução de Pound

---

65 Esta é outra ideia, ou conceito, de Haroldo de Campos (1997:243) que poeta desenvolve em "Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação - o poema pós-utópico".

66 É necessário dizer que na obra do historiador inglês dedicada ao século XX ("A era dos extremos - o breve século XX: 1914-1991") Pound, e diversos artistas ligados à modernidade e às vanguardas, ocupam lugar de destaque. São extremamente argutas as contribuições de Hobsbawn, presentes no capítulo 6 de "A era dos extremos": "As artes 1914-1945".

67 Apesar do combate das vanguardas à tradição e ao passado, Pound estabeleceu uma verdadeira operação de vivissecção ao tratar o passado como coisa viva. Octavio Paz oferece uma visão interessante do problema em "Os filhos do barro", no capítulo final intitulado "O ocaso da vanguarda" (PAZ 2013:109-165). É digno de nota lembrar, via uma tradução-paráfrase nossa, a famosa sentença proferida por Stephen Dedalus no "Ulisses" de James Joyce: "a história é uma histeria da qual estou tentando despertar".

refletida no método ideogrâmico extraído de Ernest Fenollosa e nas noções de culturmorfologia e paideuma que buscou em Leo Frobenius.

Por saturação dos códigos artísticos, poéticos e estéticos queremos nos referir a uma ruptura com os modelos do passado, negando-os, confrontando-os e estabelecendo novos parâmetros sígnicos e transtextuais: "saturar um código significa romper a regra do jogo, o que implica ao mesmo tempo numa operação intersemiótica e metalinguística" (PIGNATARI 2004a:151). Nos ambientes de rede, nas plataformas digitais, o artista pode incorporar – diríamos até que deve incorporar – novos hábitos e tornar-se um anfíbio: a própria passagem da linguagem à signagem é a nosso ver um processo de anfibiose (ROSEBURY 1962:4-5)[68]. A anfibiose é a intersemiose do artista, que se transforma através de transgressões ao meio.

Arnold Schoenberg deu aulas a John Cage. Cage deixou de lado toda a tradição musical e recusou-se a praticar harmonia, mas a música europeia ainda existe: "não tenho nada a dizer, e estou dizendo, e isto é poesia como eu a preciso" (CAGE 1961:109). Peirce abriu caminhos

68 Anfibiose é um termo cunhado pelo bacteriologista britânico Theodor Rosebury para designar uma adaptação dinâmica que ocorre em resposta a mudanças ambientais entre dois organismos diferentes que vivem juntos. Na definição de seu autor é uma substituição ao termo comensal que segundo Rosebury pode ser "descartado a favor de um termo que não implique preconceito, que tomo emprestado da biologia dos vertebrados, a saber anfíbio, significando uma posição espectral entre a simbiose (ou probiose) e a antibiose (ou patogenicidade) e fundida entre ambos. Anfibiose imbrica-se numa outra dimensão de saprofitismo, quer dizer, com a capacidade de multiplicar-se na natureza sem depender de um hospedeiro vivo, por exemplo no solo. O anfíbio típico, vivendo próximo à distribuição, é obrigatoriamente um parasita (não-saprofítico) e não abertamente ativo, ou obrigatoriamente patogênico (mas também não necessariamente patogênico)" (ROSEBURY 1962:4-5). A nosso ver o empréstimo deste termo vem apenas para esclarecer nossa posição inicial, de que o signo poético é anfíbio por poder adaptar-se às adversidades ambientais. É prática corrente na ciência tomar emprestado termos de outras áreas. Assim justificamos a apropriação diagramática, que já mencionamos outras vezes no presente trabalho.

para a filosofia com sua fenomenologia do Phaneron, Pound através da/do paideuma: se Fenollosa cometeu erros linguísticos, sinológicos, hoje, isso pouco importa: a arte permanece. “Só a emoção perdura”. “Agora uma qualidade é uma consciência. Eu não digo uma consciência desperta – mas ainda algo da natureza da consciência. Uma consciência com sono, talvez” (CP 6.221). Em 1897 Peirce despertava-se para além da lógica ocidental. Timothy Leary em 1962: “*Turn on, tune in, drop ou*t” (ou como já traduzimos, “acenda-se, sintonize-se, transmute-se”). A saturação de um código é o que se confere na “transposição de um signo estético num meio determinado para um outro meio tecnológico” (PLAZA 2003:109). Semiose, anfibiose, metamorfose.

Cremos que a tradução intersemiótica estabelece um padrão de comportamento ideal (no que pese a escolha dos termos) para os novos processos de criação. É uma semiótica poética para pensar a arte e sua práxis exige que "só fazendo é que você pode meditar sobre o fazer" (CAMPOS 2002:81). Os modelos que levaram Plaza às suas conclusões foram num certo sentido intuídos por diversos pensadores e artistas que tiveram na tradução seu horizonte de análise. Valéry, Benjamin, Jakobson, Borges, entre outros, influenciaram o modo como Plaza anteviu o desenvolvimento das novas tecnologias de comunicação. Seu caminho iniciou-se já na sua formação, desenvolvendo livros-objeto, diagramando, trabalhando com diversas técnicas de gravação e impressão. Seu perfil de pintor-escultor-designer o levou a ser um teórico dos novos campos que se abriam com a intromissão do digital para pensar a "tradução do potencial inscrito nos algoritmos" (PLAZA-TAVARES 1998:86). Sua trajetória nos mostra como teoria e prática se interligam sobre um viés do fazer-pensar. Nisso se relaciona com diversos artistas-pensadores ao longo da história, sendo Leonardo provavelmente o São Jerônimo desta escola[69].

Sobre as convergências do trabalho do artista e do cientista muito já foi dito a respeito. Escolhemos para expor aqui uma famosa passagem de Peirce, um tanto longa, mas valiosa:

> O trabalho do poeta ou romancista não é tão inteiramente diferente do cientista. O artista introduz uma ficção; mas não uma ficção arbitrária; ela exibe afinidades às quais a mente concede certa aprovação ao pronunciá-las como belas, o que, se não é exatamente o mesmo que dizer que a síntese é verdadeira, é algo do mesmo tipo geral.

69 Esta conduta heurística-paratática é admirável, mas a lista de artistas presente nela, por mais extensa que seja não constitui, é claro, uma regra. Grandes cientistas também desenvolveram amadoristicamente capacidades artísticas, outros foram grandes escritores etc. Para citar dois casos: Einstein tocava violino, Peirce traduzia poesia. Se é raro um artista prestar um trabalho crítico-criativo de estatura tão elevada quanto o de Plaza (e também dos poetas do grupo Noigandres, vale dizer), encerramos esta curta digressão citando Mondrian e Malevich, duas referências para Plaza e ambos enormes teóricos, além de exímios artistas.

> O geômetra desenha um diagrama, que, se não exatamente uma ficção, é pelo menos criação, e, por meio da observação desse diagrama, ele é capaz de sintetizar e mostrar relações entre elementos que antes pareciam não ter nenhuma conexão necessária. As realidades nos compelem a colocar algumas coisas em uma relação muito próxima e outras menos, de uma maneira altamente complicada, e num certo sentido de um modo ininteligível; mas é o gênio da mente, que toma todos esses indícios de sentido, faz acréscimos imensos a eles, torna-os precisos e os mostra de forma inteligível nas intuições de espaço e tempo. Intuição é considerar o abstrato em uma forma concreta, pela hipostatização realista das relações; esse é o único método de pensamento valioso. É muito superficial a noção predominante de que isso é algo a ser evitado. Você pode também dizer imediatamente que o raciocínio deve ser evitado já que levou a tantos erros; numa linha filistina de pensamento seria assim; e tão bem de acordo com o espírito do nominalismo me questiono se alguém não a propõe. O verdadeiro preceito não é se abster da hipostatização, mas fazê-lo inteligentemente (CP 1.383)[70].

A saber, hipostatização é o ato de interpretar uma abstração por uma forma concreta, como uma coisa material por exemplo. Imaginar ondas gravitacionais é como tentar escutar o silêncio[71].

---

70 *The work of the poet or novelist is not so utterly different from that of the scientific man. The artist introduces a fiction; but it is not an arbitrary one; it exhibits affinities to which the mind accords a certain approval in pronouncing them beautiful, which if it is not exactly the same as saying that the synthesis is true, is something of the same general kind. The geometer draws a diagram, which if not exactly a fiction, is at least creation, and by means of observation of that diagram he is able to synthesize and show relations between elements which before seemed to have no necessary connection. The realities compel us to put some things into very close relation and others less so, in a highly complicated, and in the sense itself unintelligible manner; but it is the genius of the mind, that takes up all these hints of sense, adds immensely to them, makes them precise, and shows them in intelligible form in the intuitions of space and time. Intuition is the regarding of the abstract in a concrete form, by the realistic hypostatization of relations; that is the one sole method of valuable thought. Very shallow is the prevalent notion that this is something to be avoided. You might as well say at once that reasoning is to be avoided because it has led to so much error; quite in the same philistine line of thought would that be; and so well in accord with the spirit of nominalism that I wonder some one does not put it forward. The true precept is not to abstain from hypostatization, but to do it intelligently* (CP1-383).

71 "*Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie*", isto é "o silêncio eterno destes espaços infinitos me apavora" (Blaise Pascal *apud* MCLUHAN-PARKER 1975:77).

Esse é o princípio ativo da arte, da ciência, das abduções e das traduções.

Há uma convergência entre as categorias de Peirce com as ideias de Pound relativas à invenção, maestria e diluição – ideias centrais para se compreender a teoria da tradução enquanto prática paratática crítico-criativa. Ambas as categorizações implicam uma noção de tempo, mas não de tempo linear, retilíneo e diacrônico (homeostático), e sim como espaço-tempo inserido numa esfera para-histórica, assintótica e sincrônica (cinética). Invenção é originalidade, maestria é obsistência e diluição é transuasão.

Para Peirce três são as forças regentes da ciência:

1. Tiquismo, a força motriz do acaso;
2. Sinequismo, a constante contínua;
3. Falibilismo, a doutrina da substituição transitória e permanente.

A tradução intersemiótica constitui uma prática paratática de tradução visto que desobedece o código de conduta hipotático – a sintaxe por subordinação – da tradução intra-interlingual, ainda que obedeça "os recursos normativos (signos de lei) do novo suporte, seus sistemas de notação" (PLAZA 2003:109), quer dizer "a tradução intersemiótica é viabilizada pelos signos de lei, que devido à suas qualidades paramórficas, permitem sua penetração em quaisquer formas estéticas e meios" (PLAZA 2003:98). É uma "infralógica" nos dizeres de Abraham Moles (*apud* PLAZA-TAVARES 1998:88), uma analógica que se coordena através da organização *frame*-frasal paratática, quer dizer a sintaxe da coordenação, estabelecida com base nas regras da similaridade abdutiva.

A sintaxe é, por princípio, lógica (organização e ordem, daí seu caráter militar e autoritário), pois obedece às leis da mente tais como as conhecemos (regidas por similaridade/contiguidade, os dois hemisférios do cérebro). A sintaxe, no entanto, pode ser manobrada por duas vias de conduta:

1. Hipotaxe: hierárquica, rígida, reta (a lógica da contiguidade).
2. Parataxe: anárquica, flexível, modular (*analógica* da similaridade).

A parataxe, que aqui nos cabe analisar, tende a alterar (aliterar, parafrasear) o campo da percepção poética: pode ser háptica, se tender ao tátil, ótica se tender ao olho-visual ou acústica se tender ao som. O verbo as reverbera, cada uma a seu modo já que estamos no âmbito da prática poética. A poesia concreta apresenta algumas diferenças ao que se apresenta comumente como desambiguação da poesia visual. A organização frasal paratática é uma semelhança, mas há, de fato, algumas diferenças.

Diversos trabalhos já trataram destas questões[72] e aqui analisamos apenas o caso concreto, por

72 Sobre poesia visual brasileira o maior trabalho já realizado a respeito foi "História da Poesia Visual Brasileira", exposição no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam), no Recife, com curadoria de Paulo Bruscky. Poesia visual é feita ao longo da história desde *as invenções das escritas*. Remetemos o leitor a dois importantes trabalhos de história da poesia visual: a dissertação de mestrado de Juliana Di Fiori Pondian, "A forma da palavra: poesia visual sânscrita, grega e latina" e "*Visible Language: inventions of writing in the ancient Middle East and beyond*", editado por Christopher Woods, com textos de diversos autores e vasta documentação gráfica. Antecedentes diretos dos poetas concretos, e paideuma fundamental de toda dimensão poética ótica-visual, estão os trabalhos dos poetas Dadá, em especial de Kurt Schwitters e dos poetas russos. Importantes contribuições para o campo da visualidade e da concisão concreta da linguagem foram efetuadas por Alexei Krutchônik e Varvara Stepanova, entre outros. El Lissitzky e Vladimir Maiakovski realizaram juntos uma experiência muito similar àquela ocorrida entre Julio Plaza e Augusto de Campos. Sobre poesia concreta, a maior coletânea internacional é, ainda, a hoje clássica antologia organizada por Emmett Williams em 1967 pela *Something Else Press* de Dick Higgins.

4 principais motivos:

1. uma questão de economia da pesquisa;
2. por aproximação maior com o campo da poesia concreta;
3. por terem sido os poetas de Noigandres os introdutores de Pound na corrente sanguínea da poesia brasileira[73];
4. pela relação direta destes poetas com Julio Plaza.

Haroldo de Campos, foi o primeiro a se corresponder com ele e anos depois foi seu professor no Programa de Pós-Graduação em Semiótica na PUC-SP[74]. Plaza aproximou-se de Décio Pignatari nos tempos da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI-RJ), recém chegado ao Brasil, afirmando Plaza acerca do período: "Na ESDI, as artes gráficas, o desenho industrial e a comunicação visual entram definitivamente em meu campo de interesse e se integram a minhas pesquisas e poéticas" (PLAZA 2013:27)[75].

---

73 O poeta Mario Faustino, contemporâneo do grupo Noigandres, em sua coluna "Poesia-Experiência" no Jornal do Brasil também exerceu papel importante neste processo. Outro integrante do grupo, José Lino Grünewald, posteriormente faria a tradução integral dos "Cantos" para o português. Faustino e Grünewald são duas peças-chave para entender o processo de evolução da tradução poética no Brasil. Ambos foram também grandes poetas.

74 É válido incluir aqui o depoimento de Plaza, presente na introdução de "Tradução Intersemiótica": "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 visto a inexistência de uma teoria da Tradução Intersemiótica, isto em 1980." (PLAZA 2003[1987]:XI). Vê-se assim a dimensão da importância de Haroldo, bem como dos outros dois Noigandres, no pensamento de Plaza.

75 No mesmo depoimento afirma: "Aumenta meu interesse pela poesia, principalmente a visual, e a teorização sobre as poéticas (...) Era o Rio da problemática política de 1968 (...) Fiz amizade com Hélio Oiticica, Alexandre Wollner, Décio Pignatari, Aloísio Magalhães e Carmen Portinho" (PLAZA 2013:27). Estes eram os nomes mais importantes da arte (Oiticica) e do design gráfico e industrial do Brasil no momento (1968). São citados no depoimento também Frederico Morais, Ivan Serpa, Cildo Meirelles e Raymundo Collares.

Com Augusto de Campos desenvolveu uma das mais profícuas parcerias já realizadas entre um poeta-artista e um artista-poeta. Parceria similar àquelas provocadas pelo encontro de Maiakovski com El Lissitzky e Alexander Rodchenko, por exemplo. Os livros-objeto "Poemóbiles" e "Caixa Preta" são prova disso. O depoimento de Augusto sintetiza este trabalho de esforço criativo coletivo:

> No meio da caminhada, em 1968, conheci Julio Plaza, há pouco chegado ao Brasil, quando ele estava no processo de criação de "Objetos", seu primeiro não-livro – chamemo-lo assim –, encomendado por Julio Pacello (Editora Cesar) e que seria publicado em abril do ano seguinte em tiragem de apenas 100 exemplares numerados mais 36 exemplares extras: um álbum de serigrafias em grande formato, 40 x 30 cm, com impressão nas três cores primárias: azul, vermelho e amarelo. Serigrafados pelo próprio Plaza, os "objetos" consistiam, cada qual, em duas folhas de papel superpostas e coladas, com um vinco central, formando páginas que, ao serem desdobradas, revelavam formas tridimensionais ao mesmo tempo geométricas e orgânicas, mediante um jogo estudado de cortes. Algo que ficava "entre" o livro e a escultura.
>
> Convidado para fazer um texto crítico sobre a nova experiência, depois de ter visto e manuseado um álbum-arquétipo com as serigrafias "pop-up" de Plaza, me forneceu ele, em branco, um de seus "objetos", que eu fiquei de estudar: do centro, desdobradas as folhas, projetava-se um losango, com recortes escalares, para cima e para baixo. Olhando e reolhando as enigmáticas páginas-objeto, ocorreu-me associar-lhes um poema em vez de um texto em prosa. Um poema que tivesse alguma analogia com a proposta plástica do artista. Assim nasceu, nas duas versões que fiz para o livro, em português e em inglês (Abre e Open), o primeiro "poemóbile", como o batizei mais tarde - um poema-objeto que, ao se abrirem as páginas, tem suas palavras projetadas para a frente, em diversos planos, sugerindo múltiplas relações de significado (A. De Campos *in* PLAZA 2013:80).

Assim nasceu o trabalho entre os dois artistas, o próprio encontro por si só já intersemiótico. Ainda segundo Augusto de Campos, ele e Plaza se entendiam "facilmente, como essas duplas

autorais de que resultam letra e música em perfeita conjunção" (A. De Campos *in* PLAZA 2013:84).

Vale lembrar que não era uma novidade para os Noigandres, trabalhar ao lado de artistas habituados a outros signos. A título de exemplo basta lembrar que foi Geraldo de Barros quem sugeriu ao poeta, quando o uso de cores em tipografia apresentava uma dificuldade especial, utilizar carbonos coloridos para reproduzir a "melodia de cores-timbres" necessárias para dar cabo do "poetamenos". Este foi o primeiro poema à cores produzido no Brasil. Diogo Pacheco foi o responsável pela orquestração do poema, para cinco cores-vozes. Para além deste exemplo, Mauricio Nogueira Lima e Alexandre Wollner colaboraram em trabalhos de Décio Pignatari (as tipologias criadas para os poemas "LIFE" e "organismo", respectivamente); Alfredo Volpi custeou do próprio bolso edições de Ronaldo Azeredo, que trabalhou também junto de Hermelindo Fiaminghi ("CÉUMAR", por exemplo).

Plaza foi também editor e diagramador de importantes revistas de poesia na década de 70 ("Qorpo Estranho" e "Poesia em greve", respectivamente[76]), revistas que divulgaram o trabalho tanto dos poetas de Noigandres bem como de uma nova geração que floresceu na esteira do trabalho do grupo, um sem-número de nomes que até hoje figuram no panorama da poesia brasileira, de cunho experimental ou verbivocovisual. Mas o importante a ser dito aqui é: a poesia concreta forçou a saturação do código poético, abrindo-o e expandindo-o, criando um campo

76 Indicamos duas leituras fundamentais para compreender o período em questão: os trabalhos de Omar Khouri "Poesia visual brasileira: uma poesia na era pós-verso" e "Revistas na era pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90". Khouri é um dos editores da revista "Artéria", ao lado de Paulo Miranda. Hoje encontram-se digitalizados também todos os números da revista "Código", importante periódico de propagação da poética concreta, editado na Bahia por Erthos Albino de Souza, um dos maiores nomes do segundo tempo da poesia concreta. Ambas as revistas, "Artéria" e "Código", contam com a colaboração intersemiótica de Plaza. http://www.codigorevista.org/; último acesso em 05/08/2018.

ampliado de influência da linguagem poética em outras áreas.

Em complemento a este depoimento, insistimos rapidamente num outro do mesmo Augusto de Campos, que nos redireciona à questão da saturação dos códigos artísticos, poéticos e estéticos:

> Ao emergir na segunda metade do século passado, a poesia concreta repotencializou propostas das vanguardas históricas, transpondo os limites tradicionais que amarravam a poesia ao verso e esse ao livro. Radicalizando a experiência pioneira do marginalizado poema-partitura de Mallarmé ("*Un Coup de Dés*", 1897), a que aquelas vanguardas, consciente ou inconscientemente, se filiavam, criou uma sintaxe gráfico-espacial, não discursiva, atritando o verbal e o não verbal, e caminhando para o conceito de uma poesia "entre", interdisciplinar, "intermídia", na expressão de Dick Higgins, ou ainda, intersemiótica. Teses e propostas que agora se renovam, dentro e fora do livro, sob a pulsão das tecnologias digitais. (A. De Campos *in* PLAZA 2013:78)

A poesia concreta estabeleceu um novo modo de operação, uma mudança de hábito para usarmos do jargão de Peirce, que ajudou os poetas a desenvolverem novas formas de leitura. Na feliz expressão da poeta portuguesa Ana Hatherly, provocou uma "reinvenção da leitura"[77]. E não falamos aqui da poesia concreta enquanto movimento, apenas. A poesia concreta, ou antes os graus de concreção da linguagem, a concretude da materialidade mesma da linguagem, tão reivindicada pelos concretos, na esteira de Jakobson, faz-se real porque "em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto" (JAKOBSON 1969:72). Esta

77 O importante texto de Hatherly foi publicado pela primeira vez em 'A reinvenção da leitura: breve ensaio crítico seguido de 19 textos visuais', em 1975, na edição PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa (Org. Ana Hatherly & E. M. de Melo e Castro), pp. 138-152. A trajetória de ambos os poetas, para não incluir outros tantos exemplos em Portugal, reflete bem a influência da poesia concreta naquele país. O texto de Hatherly, apesar de breve, demandaria um novo universo do discurso para fazermos dele uma apreciação necessária. Deixamos aqui como indicação de consulta futura ao leitor.

reinvenção da leitura de que fala Hatherly é devido ao caráter verbivocovisual reivindicado pelos poetas concretos, mas também porque “a rima e a aliteração reforçam a qualidade tátil das imagens” (MCLUHAN-PARKER 1975:81). Portanto o cerne desta materialidade mesma pode ser localizado, com os novos hábitos hápticos-óticos-acústicos em qualquer tradição poética de qualquer tempo-espaço, aprofundando e transformando os poemas através de novos hábitos de recepção, interpretação e leitura. A poesia concreta não inventou esta potência, esta capacidade. Ela apenas deixou mais clara, otimizou, a visualidade destes elementos. Talvez não seja uma função, mas é uma característica da arte antever ou prever de certo modo outros padrões de estruturação da linguagem. Laurence Sterne por exemplo antecipou, num certo sentido, Kazimir Malevich quando introduziu para simular um túmulo em seu romance “A Vida e as Opiniões de Tristram Shandy, Cavalheiro” um retângulo negro, espécie de carimbo extraído de uma placa-lápide de ferro lambuzada de tinta tipográfica preta, em 1759. O mais famoso quadrado da arte moderna data de 1915. Claro, os propósitos diferiam. Mas a atitude radical do escritor irlandês encontra um similar no não menos radical gesto do pintor soviético, nascido na Ucrânia. Ambos, Sterne e Malevich, introduziram novos modos de leitura do mundo. O mesmo foi feito pela poesia concreta. O convívio com os poetas concretos foi certamente crucial para que Plaza desenvolvesse sua teoria da Tradução Intersemiótica, bem como seu trabalho anterior ligado ao Videotexto (espécie de gérmen da Tradução Intersemiótica) e também os desenvolvimentos posteriores de suas premissas, expostos em diversos textos e sintetizados no importante e antecipador trabalho sobre as poéticas digitais (PLAZA-TAVARES 1998).

Tradução Intersemiótica passou a ser uma moeda corrente entre as frequências estéticas aparecidas nos últimos 30 anos (escrevemos em 2018). Transdisciplinar passou a ser um adjetivo recorrente para designar processos onde teoria, pesquisa e prática artística se fundem. Foi neste tripé que Plaza assentou sua atuação.

Sem abdicar da abdução, o gene da invenção e da descoberta, o artista assume as consequências teóricas para com elas chegar à lei que comanda os hábitos estéticos: a transposição de um signo por outro. Inquirição das possibilidades interpretantes para fundir por exemplo Greco e Goya em Gris, para ficarmos numa equação cara ao próprio Plaza: "Meu primeiro paideuma artístico aconteceu no Museu do Prado, em Madrid" (PLAZA 2013:26).

É a tradução que possibilita organizar sensitivamente o espaço, sintetizá-lo: ela é o maior atractor do sistema dinâmico da arte. E a tradução intersemiótica é um atractor estranho, capaz de otimizar escolha e acaso numa flutuação contínua entre a imagem, o diagrama e a metáfora. Ela remonta aos processos de (dis)paridade similar que conectam uma linguagem à outra, mirando uma nova signagem.

A tradução intersemiótica amplifica o alcance da percepção sensitiva das qualidades estéticas através da força dos novos substratos poéticos que emprega e para repetir as palavras de Regina Silveira "só mesmo um substrato poético forte para resistir ao envelhecimento técnico de uma projeção" (*in* PLAZA 2013:47). A artista alude ao fato de Plaza ter trabalhado com estruturas, interfaces e projeções que passaram por uma espécie de morte térmica, quer dizer, esfriaram e foram substituídas, como num padrão de falibilismo tecnológico a qual todos os meios estão submetidos.

Pensemos no vídeo-poema EARTH ART HEART onde as três palavras são reflexões, ou inflexões, sugeridas por um hexagrama do *I Ching* que vai se alterando gradativamente até sugerir ao *leitor* a palavra HEART espelhada em EARTH.

O trigrama (a metade de um hexagrama, sempre uma força dupla de relações que sugere uma

terceira) que representa o céu no *I Ching* conduz a gradação[78]. É um trabalho de 1983, que

> hoje não só ensina muito, porque, com sua baixíssima resolução, que antes não era percebida, agora nos diz quão modificada está nossa percepção de imagens, as quais, por efeito das mídias, se tornam cada vez mais alucinantemente nítidas, mas também nos mostra quão rapidamente os meios tecnológicos podem envelhecer. (Regina Silveira *in* PLAZA 2013:47).

O mesmo vale para outras signagens e gradações de linguagem trabalhadas, não só por Plaza, como por tantos artistas daquela geração, a própria Regina Silveira inclusive. O videotexto, a holografia, os primórdios dos computadores e da arte digital e tantas outras modalidades sígnicas são substituídas pelo falibilismo de suas condições mutáveis, uma espécie de seleção natural no ecossistema dos signos, onde um incorpora o outro e engendra *novos outros*.

Há uma definição muito precisa de um filósofo da ciência, o anarco-lógico Paul Feyerabend, que diz que "uma crise ecológica multiplica as mutações" (FEYERABEND 1979:268). É o que ocorre com os meios tecnológicos. Eles envelhecem, como os seres vivos e as traduções... mas algo permanece, algo perdura, existem interpretantes que não dormem. São os "substratos poéticos fortes" aludidos por Regina Silveira ("o meio é mensagem", os frios infringem e os quentes resfriam...). No mundo da multiplicação, da multidão dos signos hápticos, óticos e acústicos, as qualidades não se desligam, mas se transformam. A poesia concreta anteviu de certo modo este destino dos signos em mutação (para parafrasearmos a famosa fórmula de Octavio Paz). É interessante o depoimento prestado pelo *escritor nãocriativo* Kenneth Goldsmith em entrevista à

78 Este e outros poucos trabalhos de Plaza podem ser assistidos na conhecida plataforma digital de auto-transmissão. Desconhecemos já ter sido feita catalogação destes trabalhos, que muito nos informam sobre os primórdios do vídeo, da holografia e da computação gráfica no país. Tanto o trabalho de Plaza, como o de outros pioneiros, como Paulo Laurentiz (morto prematuramente aos 38 anos, outro grande artista-teórico) e Moysés Baumstein urge ser catalogado e divulgado.

crítica Marjorie Perloff

> Um aspecto importante da poesia concreta era a reconciliação entre a página plana e o movimento dinâmico (e frequentemente consecutivo) implícito da linguagem usada. Desta forma, ela se assemelhava ao plano Greenbergiano de quadro não ilusionista, como aplicada à planura da página. Portanto, a internet – uma experiência dinâmica e quase cinemática baseada em quadros que ocorre num palco achatado (a tela) – era o meio que a poesia concreta estava esperando para realizar plenamente seu potencial. O fato de tantos anúncios – tanto estáticos quanto dinâmicos – na web se parecerem com poesia concreta não é uma coincidência (GOLDSMITH, entrevista concedida à Marjorie Perloff em agosto de 2002)[79].

O que Goldsmith quer dizer é que a poesia concreta anteviu este vasto mundo digital que agora se abre, se propõe, com cada vez mais propulsão a nossa frente em nossas telas. Este admirável outro mundo vem para não mais nos limitar ao espaço do papel (que ainda existe é claro, e com toda a razão é ainda reivindicado por criadores de todas as espécies – músicos ainda anotam partituras, poetas ainda escrevem, pintores, arquitetos, escultores e designers ainda desenham etc.). O que ocorre é que agora temos com mais facilidade a propulsão dos prolongamentos eletrônicos dos meios como extensões e nos tornamos meio que todos a um só tempo artistas totais. Não que estes meios em si não gerem junto a esta maravilhosa realidade sígnica sua faceta mais distópica. Os meios também contém em si os gérmens de sua própria destruição, para parafrasear uma famosa fórmula.

Mas eles nos alteram e toda alteração é uma forma de tradução. Quer dizer, nós nos traduzimos,

---

79 A entrevista foi publicada na revista Sibila em outubro de 2002 e há uma versão em português disponível em http://marjorieperloff.com/interviews/goldsmith-portuguese/; último acesso em 06/08/2018. É interessante notar que a trajetória de Goldsmith é inversa a dos artistas que tornam-se anfíbios expelindo-se do ambiente *verbivoco* para o *verbivocovisual*. Goldsmith é um artista plástico que expeliu-se da escultura para a escritura, por assim dizer.

nos transladamos, nos transmutamos:

> A tecnologia revoluciona o universo de nossos sentidos e, como decorrência, o universo de nossas mentes. Não podemos mais retornar a valores pertencentes ao passado nem a qualquer modo de ver ou de julgar as coisas por critérios tradicionais. A destruição das tradições em todas as esferas, como um resultado do impacto da tecnologia, significa que novas formas e uma nova estética têm de ser inventadas (CAMPOS 2015:302[80])

Tomamos emprestadas as palavras de Walter Benjamin, naquilo que Haroldo de Campos chamou "a profecia de Walter Benjamin" para estender aos comentários de Goldsmith e Augusto de Campos uma *aura* antecessora:

> Nosso tempo está como que em contraposição frontal à Renascença, e especialmente em contraste com a conjuntura em que foi inventada a arte da imprensa. (...)
>
> Agora tudo indica que o livro, nessa forma tradicional, encaminha-se para o seu fim. Como se vislumbrando, no âmago da cristalina construção de sua escritura certamente tradicional, a vera imagem do vindouro, Mallarmé no *COUP DE DÉS* reelaborou pela primeira vez as tensões gráficas do reclame na figuração da escrita (*Schriftbild*). Posteriormente os dadaístas empreenderam a pesquisa da escrita, mas seu ponto de partida não era a construtividade, e sim, antes, o acurado reagir dos nervos dos literatos. (...)
>
> A escrita, que tinha encontrado asilo no livro impresso, para onde carreara o seu destino autônomo, viu-se inexoravelmente lançada à rua, arrastada pelos reclames, submetida à brutal heteronomia do caos econômico. Eis o árduo currículo escolar de sua nova forma. Se ao longo dos séculos, pouco a pouco, ela se foi deixando deitar ao chão, da ereta

80 Interessante notar que este texto, "Arte e Tecnologia", de Augusto de Campos foi escrito em 1967. 40 anos antes deste texto Walter Benjamin redigia as linhas que citamos adiante.

> inscrição ao oblíquo manuscrito jazendo na escrivaninha, até finalmente acamar-se no livro impresso, ei-la agora que se reergue lentamente do solo. (...)
>
> Nuvens de letras-gafanhotos, que já hoje obscurecem o sol do suposto espírito aos habitantes das metrópoles, tornar-se-ão cada vez mais espessas, com a sucessão dos anos. (...)
>
> Mas está fora de qualquer dúvida – e isto não é imprevisível –, que o desenvolvimento da escrita não vai ficar *ad infinitum* vinculado às pretensões poderosas de um movimento caótico na ciência e na economia. Antes, chega o momento em que quantidade se transforma em qualidade, e a escrita, avançando cada vez mais fundo no domínio gráfico de sua nova e excêntrica figuralidade, conquista de súbito os seus adequados valores objetais (*Sachgehalte*). Nesta escrita icônica (*Bilderschrift*), os poetas que, como nos primórdios, antes de mais nada e sobretudo, serão expertos da grafia (*Schriftkundige*), somente poderão colaborar se explorarem os domínios onde (sem muita celeuma) se perfaz sua construção: os do diagrama estatístico e técnico. Com a fundação de uma escrita de trânsito universal, os poetas renovarão sua autoridade na vida dos povos e assumirão um papel em comparação com o qual todas as aspirações de rejuvenescimento da retórica parecerão dessuetos devaneios góticos (Walter Benjamin, 1926, *in* CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI 2002:205-206).

Os artistas estão imersos num mundo de novidade, mas seu senso criativo, seu faro, ainda está sendo norteado por velhas premissas. A velocidade quântica ainda não chegou por completo a nossas mentes, apesar de nosso cérebro ser controlado por suas leis. Desta maneira cremos que podemos vislumbrar, ainda hoje, nas ideias de Semiose e Paideuma, enquanto vislumbre de uma performance dos signos e de uma noção de cultura – quântica – em ação o universo que desejamos habitar. É interessante que Augusto de Campos tenha escolhido as palavras, também proféticas em certo sentido, de Timothy Leary para encerrar seu livro “Poesia Antipoesia

Antropofagia & Cia" (CAMPOS 2015)

> O século XX (1900-94) produziu uma avalanche de movimentos artísticos, literários, musicais e de entretenimento, todos eles compartilhando a mesma meta: desnudar as roupagens e os uniformes, dissolver nossa fé cega na estrutura estática; liberar-se da rigidez da cultura industrial; preparar-nos para conviver com o paradoxo, com estados alterados de percepção, com definições multidimensionais da natureza; tornar confortável, manejável, palatável, vivível a realidade quântica; fazê-lo sentir-se em casa ao movimentar elétrons pelo monitor de seu computador (...) Uma nova linguagem global de sinais virtuais, ícones, pixels 3D será a língua franca de nossa espécie. Em lugar de usar palavras, nós nos comunicaremos em autoeditados clips selecionados das selvas caóticas de imagens armazenadas em nossas pulsações. Os dialetos vocais locais permanecerão, é claro, para a comunicação íntima. Quando estendemos nossas mentes e damos poder aos nossos cérebros, não temos que abandonar nossos corpos nem nossas máquinas, nem nossos suaves e secretos murmúrios amorosos. Guiaremos carros, como agora andamos a cavalo, por prazer. Desenvolveremos estranhas expressões corporais, não para trabalhar como robôs eficientes, mas para realizar atos livres (Timothy Leary *apud* CAMPOS 2015:321).

Se os infortúnios das infernais devassidões políticas nos impossibilitam de exercer com plenitude nossos anseios transuasivos, é ainda mais premente que enquanto artistas façamos valer as premissas que nos levam a criar, que nos impulsionam a agir, que nos propõem a propulsar-nos. "A tradução é o último humanismo" para repetir a frase com que Kenneth Goldsmith abre seu manifesto, e dentro da dicotomia tradução/dissipação[81] de que trata

81 Escrito em 2014, "*Displacement is the new translation*" foi publicado no site *Rhizome* http://rhizome.org/editorial/2014/jun/09/displacement-new-translation/#_edn1. e lá pode ainda ser lido (acesso em 02/09/2018). Foi publicado em livro junto à versões do mesmo em diversas línguas, entre as quais não se encontra o português. Nossa

Goldsmith podemos encontrar algumas chaves para equalizar as proposições de Benjamin, Campos e Leary. Para parafrasear Octavio Paz: a arte é a verdadeira signagem de todas as revelações e revoluções (PAZ 2013 [1972]:45).

No mais o que nos resta é dissecar as modalidades icônicas, indiciais e simbólicas da tradução intersemiótica e permanecer perseguindo os interpretantes em suas variantes qualitativas, singulares e legissígnicas, quer dizer, perseguir "a disposição sígnica do original para inscrevê-lo num outro espaço" (PLAZA 2003:113). "É nas interfaces e seus interstícios que se encontra a semente da criação.

---

tradução optaria por "êxodo" ou "dissipação" para o termo *displacement*. Goldsmith tem um talento notável para a polêmica e com este texto não é diferente. Um de seus arroubos no texto é: "a tradução é única, uma butique de buscas de um mundo perdido; o êxodo/a dissipação é um fato brutal".

3.3 | THE HOUSE OF UTTER FELL

Com a incerteza como constante"
Julio Plaza

"The thought of the tree is in the seed"
Ezra Pound

"Je est un autre"
Arthur Rimbaud

Esse trabalho de tradução intersemiótica que ora apresentamos a título de encerramento desta dissertação tem como intuito mostrar algumas modalidades pela qual o processo de intersemiose de uma tradução nesse âmbito perpassa. Baseamos o modelo de descrição do processo, como não poderia deixar de ser, em Julio Plaza, cujos três trabalhos em âmbito acadêmico (1986, 1987 e 1998 - este último com Mônica Tavares) além de apresentarem uma proposta teórica, encerram-se com trabalhos práticos de índole criativa. "Videografia em Videotexto" (1986) apresenta os resultados de seus primeiros experimentos com o vídeo e tem por caraterística principal a descrição dos modos de absorção e utilização do que chamava-se de Novas Tecnologias de Comunicação (NTC). "Tradução Intersemiótica" (1987) assimila o paideuma de uma espécie de tradução-pensamento (Benjamin, Pound, poesia concreta) para configurar uma nova modalidade criativa apoiada na terminologia da teoria geral dos signos de Peirce. "Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais" (1998, em parceria com Mônica Tavares) reúne as duas obras anteriores e as faz avançar prenunciando as drásticas mudanças pelas quais passariam a fazer operar os saberes e práticas artísticas no século XXI. Estas três obras, somadas às dezenas de artigos e obras produzidas por Plaza, constituem um corpo teórico que nos serviu de nutrição do impulso ao longo destes anos.

Iniciamos nosso percurso poético pouco antes de Julio Plaza partir deste mundo, em 2003 (naquele mesmo ano que levou Haroldo de Campos). A internet embora não fosse novidade - contava pouco mais de dez anos e iniciava sua fase de automação - era ainda um assunto corrente e as práticas poéticas em ambientes de rede iam chegando a sua adolescência. A leitura de "Tradução Intersemiótica" foi crucial para gradativamente irmos deixando nosso habitat do lápis e do papel e passássemos a operar munidos de outras ferramentas (esta palavra quase obsoleta, embora ainda sem substituta).

Esta dissertação portanto encerra um ciclo, aquele que nasceu com a tomada de consciência da linguagem (sob o influxo da poesia concreta e dos computadores - além dos partidos...) e nos fez prosseguir inseridos dentro de um(a) paideuma, de uma escolha (*scholium*) pela escola erigida no Brasil pelo grupo Noigandres, responsável pela ebulição da poesia concreta entre nós.

"*The house of utter fell*" adveio, como o próprio nome sugere, de Edgar Allan Poe, o poeta que escreveu um conto de quase o mesmo nome ("*The fall of the house of Usher*") e exerceu influência em toda a vida literária do ocidente, uma influência intercontinental (de Baudelaire a Dostoievski). A inversão do nome, revertendo o sujeito original (*fall*) a verbo intransitivo, parte de uma restrição que o próprio poema-produto nos colocou em termos tradutórios.

As letras "e" - esta vogal advogada por Georges Perec e tantos outros como o emblema maior da vocalidade francesa - aparece três vezes na sentença que nos incutimos a traduzir por outros signos: "*jE Est un autrE*", a famosa frase proferida por Arthur Rimbaud em carta a Paul Demeny datada de 15 de maio de 1871. As datas ainda dizem algo: "nada do que um dia aconteceu pode ser considerado nulo para a história" (BENJAMIN 1985:223). Um dia vivido é uma incitação à ordem do dia e um dia sem riso é um dia perdido: paráfrases proliferam. Decidimos desde

o início intervir em alguns aspectos da famosa sentença de Rimbaud, alterando-a e fazendo-a dissipar-se na tradução. “Eu é uma falha, uma exceção no sistema do universo” (PAZ 2013:87).

Rimbaud cria uma verdadeira pedra fundadora da modernidade com sua sentença, escrita dentro da sintaxe normativa mas a subverte: em lugar do esperado “*je sui*” ele impõe o imprevisto “*je est*”: função poética.

A tradução em si não serve a nada, a não ser à sintaxe. Mas a tradução intersemiótica serve como uma resistência plena e plural àquela tradução. Se a tradução é um gesto humanitário, a intersemiose é um programa mais plural. Homenageamos assim Rimbaud, dinamitador do *Ancien Régime* escritural, com uma tradução intersemiótica plurilíngue de sua famosa *utterance*.

Passemos agora a dissecar o processo desta tradução. Procuramos operar na mesma composição os três níveis possíveis de tradução intersemiótica reivindicados por Plaza, a saber: icônica, indicial e simbólica.

No nível icônico procuramos estabelecer a semelhança de qualidades que remetesse diretamente ao original de partida. Assim as palavras que se proliferam no encadeamento da leitura remetem por similaridade ao moto rimbaudiano. Têm-se portanto possibilidades de leitura no nível icônico entre *eutro*, *útero*, *ulterior* todas elas remetendo à falha do “eu” e ao vislumbre do “outro”, do “in/ex/terno”, do “an/pos/terior”. Enquanto possibilidades icônicas ainda nos remetemos à diagramação de letras “e” presentes em “*Un coup de dés*” reveladas por Pignatari (2004c:162-163) apoiado em Greer-Cohn como sugestão de espermatozoides que perfundem um óvulo na épica quântica de Mallarmé, contemporâneo de Rimbaud. Já em direção ao nível indicial temos a possibilidade de ler nas entrelinhas o “ulterior demônio imemorial” de Mallarmé.

Essas possibilidades são perfundidas por índices, possibilidades indiciais que remetem ao universo transitado por Rimbaud: o próprio título a que alude a tradução, isto é, os *Usher* de Edgar Poe, espécie de mártir dos poetas franceses contemporâneos de Rimbaud, que se transmutam em *utter*, quer dizer enunciado, sentença, como a reverberar por homofonia e paronomásia os próprios "dados" constituintes da tradução. Temos ainda uma espécie de chave léxica-indicial que nos remete ao universo de Peirce: útero enquanto primeiridade; eu/outro, enquanto secundidade; ulterior/*utter* enquanto lei de terceiridade. A queda da casa de *utter*[82] nada mais é que um índice do declínio da lógica enunciativa e silogística, prenunciado por Peirce, outro admirador de Poe.

No eixo da tradução simbólica nos remetemos ao próprio exemplo de Plaza presente em "Tradução Intersemiótica" (2003:100-102), para em certo sentido homenageá-lo e estabelecermos alguns paralelos de legibilidade. Primeiramente procuramos operar uma espécie de tipologia, simbolizando os ícones criados por Malevich. "Modificação por variações prismáticas" (PLAZA 2003:102) para aludir novamente a Mallarmé ("subdivisões prismáticas da ideia"). Nesse sentido homenageamos Malevich quando este diz que

> Uma vez alcançada a ideia do som, tivemos as notas-letras que exprimem as massas fônicas. Pode ser que encontremos um novo caminho justamente na composição dessas massas fônicas (ex-palavras). Assim arrancamos a letra de seu alinhamento, de sua direção única, e possibilitamos-lhe o livre movimento. (As linhas convêm ao mundo dos funcionários e à correspondência doméstica.) Por conseguinte chegamos à... distribuição das massas de letras-sons no espaço, exatamente como o suprematismo na pintura. Essas massas serão suspensas no espaço e proporcionarão à nossa consciência a possibilidade de avançar, distanciando-se mais e mais da terra." (Kazimir Malevich *apud* JAKOBSON POMORSKA 1985:166)

82 Ou "a casa de *utter* caiu" como possibilidade de inserir uma típica expressão idiomática brasileira, infelizmente tão corrente, da ordem do dia, como prova a desgraça usheriana que corroeu o Museu Nacional no Rio de Janeiro em 02 de setembro de 2018, no calor deste texto ir pro prelo.

Nessa passagem encontramos uma espécie de possibilidade de périplo, como uma meio de volver à esfera da tradução icônica. A legibilidade só pode ser alcançada por um “tipo geral” (SHORT 1982:289), um signo que condicione a leitura. Assim, optamos por transpor as formas não-objetivas de Malevich em “notas-letras”, como legissignos de massa vocabular, tipos. Assim nos remetemos novamente à tradução icônica, operando aquilo que chamamos de interpretante permanente, pois que não se encerra e retorna à sua condição imediata inicial e então temos um novo horizonte de interpretantes que se insurge.

Entre 1913 e 1915 Malevich pintou sua famosa série (triádica, vale dizer) suprematista: o quadrado, a cruz e o círculo. É dada mais ênfase ao quadrado, pois que ele representou uma das maiores mudanças de paradigma já ocorridas na história da arte (no que pese este dito). Mas nos concentramos em primeiro lugar no círculo, e junto da sequencia de “e” obtivemos nosso primeiro índice do que viria a ser este trabalho. Assim temos num primeiro plano Mallarmé, e num segundo Malevich. Entre eles orbita o quase-verso de Rimbaud. Desta primeira rede sígnica, elegemos a malha indicial a configurar “a possibilidade de avançar, distanciando-se mais e mais da terra”, a saber a segunda camada indicial: em 1919, 4 anos após Malevich pintar sua série, uma das principais premissas da relatividade - que ainda era àquela altura uma hipótese, uma abdução - descoberta por Albert Einstein seria comprovada. Como é largamente sabido

> Einstein concluiu que a luz, como qualquer objeto material, descreve uma curva ao passar pelo campo de gravitação de um corpo maciço, e sugeriu que essa teoria fosse posta a prova pela observação da trajetória da luz de uma estrela no campo gravitacional do sol. Como as estrelas são invisíveis durante o dia, só existe uma ocasião em que elas podem ser vistas ao mesmo tempo que o sol, no firmamento, e isso acontece durante os eclipses. Einstein propôs que, numa dessas, se tirassem fotografias das estrelas que se acham nas imediações da face obscurecida do sol, e que se comparassem estas fotografias com outras, das mesmas estrelas tiradas em qualquer outro tempo. De acordo com sua

> teoria, a luz das estrelas que se encontram nas vizinhanças do sol, deveria desviar-se para dentro, na direção do sol, ao atravessar o campo de gravitação desse astro, em sua direção; consequentemente, as imagens de tais estrelas deveriam parecer, aos observadores terrestres, desviadas de suas posições usuais no céu. Einstein calculou o grau de deflexão que se deveria observar, e predisse que o desvio deveria ser de 1,75 segundo de arco para as estrelas mais próximas do sol. Uma vez que o destino de sua Teoria da Relatividade Geral dependia dessa prova, era natural que os cientistas de todo o mundo esperassem com grande ansiedade os resultados das expedições, que se dirigiram às regiões equatoriais, para fotografar o eclipse de 29 de maio de 1919. Reveladas que foram as fotografias obtidas, verificou-se que a deflexão da luz das estrelas no campo de gravitação do sol era de 1,64 segundo em média, número que, dentro dos limites de precisão dos instrumentos usados para as medidas, pode ser considerado como em perfeito acordo com o previsto por Einstein (BARNETT 1964:83).

É uma pena que Peirce não mais estivesse vivo em 1919, para presenciar o "exemplo eterno" de Einstein. Assim, optamos por levar a gradação das letras ao eclipse de 1919, numa das famosas fotografias tiradas por Sir Arthur Eddington nas expedições que comprovaram a mais famosa abdução científica do século XX. Malevich, com seu círculo preto, cuja esfera também sofre uma deflexão na tela, também previu num certo sentido aquele eclipse. Não seria a primeira nem a última vez que a arte anteciparia a ciência.

The house of utter fell contém portanto algumas ramificações, "imagens como cachos de signos" (PAZ 2013:144). O próprio desenvolvimento da tradução intersemiótica extraímos de um icônico roteiro de cinema (não-verbal, além de não-objetivo, vale dizer) *designado* por Malevich em 1927, jamais filmado. O "roteiro para um filme artístico-científico" encontra-se no texto "Arte e os problemas da arquitetura: a emergência de um novo sistema plástico de arquitetura" (cf. MALEVICH 2002:51).

Deste modo homenageamos uma série de criadores, espelhados no "outro" *semblable* de Rimbaud: Poe, Peirce, Mallarmé, Malevich, Pignatari (além dos "e" estudados em "Semiótica e Literatura", há uma clara consonância com "LIFE" e "Stèle pour vivre n.º 4: Mallarmé Vietcong") e Perec para ficarmos nos índices que emergem facilmente à superfície. Einstein, Eddington e o eclipse estão como que à espreita. Aproveitamos para com este exercício de tradução intersemiótica homenagear, em memória, três grandes criadores com os quais esta *outradução* também dialoga: Alexandre Wollner, Antônio Dias e Wlademir Dias Pino, os três eclipsados neste ano de 2018. Há ainda um diálogo com a canção "*Tourette's*", do álbum "*In Utero*" do Nirvana. Então, contém também Cobain.

Para uma compressão mais precisa do processo:

Apreensão: "é o estímulo para criar ou o impulso de querer produzir algo" (PLAZA-TAVARES 1998:74). Neste caso, a frase de Rimbaud.

Preparação: "fase preparatória, na qual se indaga, ouvem-se sugestões, discute-se e se explora, permitindo à mente perambular para desembocar na problemática a desenvolver. É a exploração feita com o objetivo de investigar as possibilidades de uma apreensão" (PLAZA-TAVARES 1998:74). No nosso caso, foi o estabelecimento do horizonte abdutivo de interpretantes que optamos por operar.

Incubação: fase onde "a mente criativa busca atingir diagramas mentais" (PLAZA-TAVARES 1998:75); esta é a fase onde passamos a esboçar - mentalmente primeiro, depois no papel -

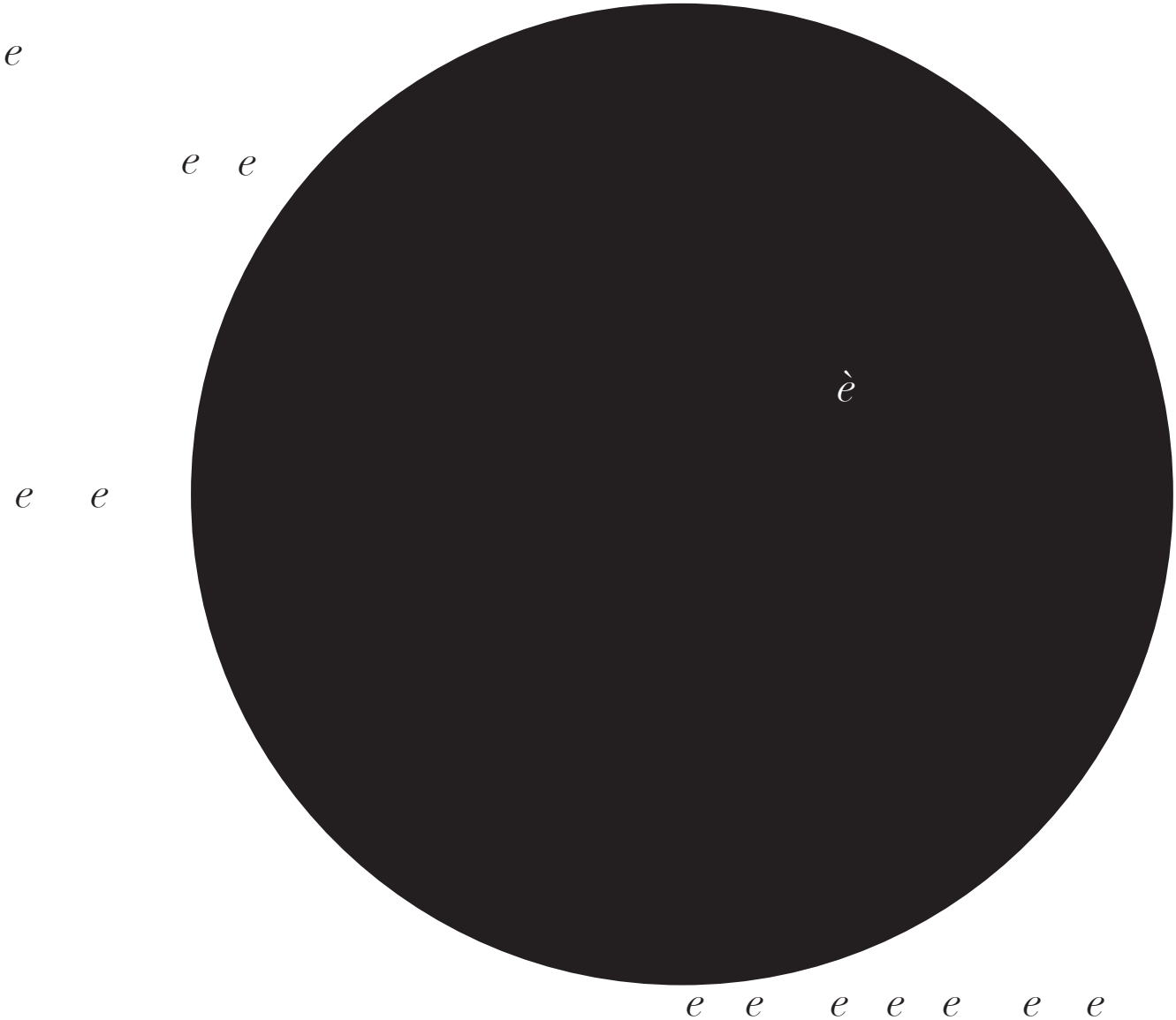
possibilidades, usando a página em branco como “folha de asserção” (CP 4.282), procurando ideo-tipo-grafias possíveis para a evolução do trabalho.

Iluminação: momento em que “aquilo que é pressentido se configura como solução, ou seja, o que antes se configurava como difuso passa a constituir uma formulação precisa, um diagrama mental suscetível de experimentação” (PLAZA-TAVARES 1998:75). Para nós quando a sentença de Rimbaud transmutou-se nos termos e tipos que corresponderiam ao diagrama que havíamos esboçado. Passaram a fazer parte de nossa rotina um incêndio de índices, acesos por pesquisas e trabalho no computador.

Verificação: “período suscetível de controle: a solução do problema deve ser validada com base em critérios lógicos (...) o julgamento (intelecto) termina a obra que a imaginação (intuição) começou” (PLAZA-TAVARES 1998:81-82). Constitui em nosso trabalho o momento que iniciamos a planificação e realização da diagramação do trabalho que ora apresentamos.

e e

e e e e e e e

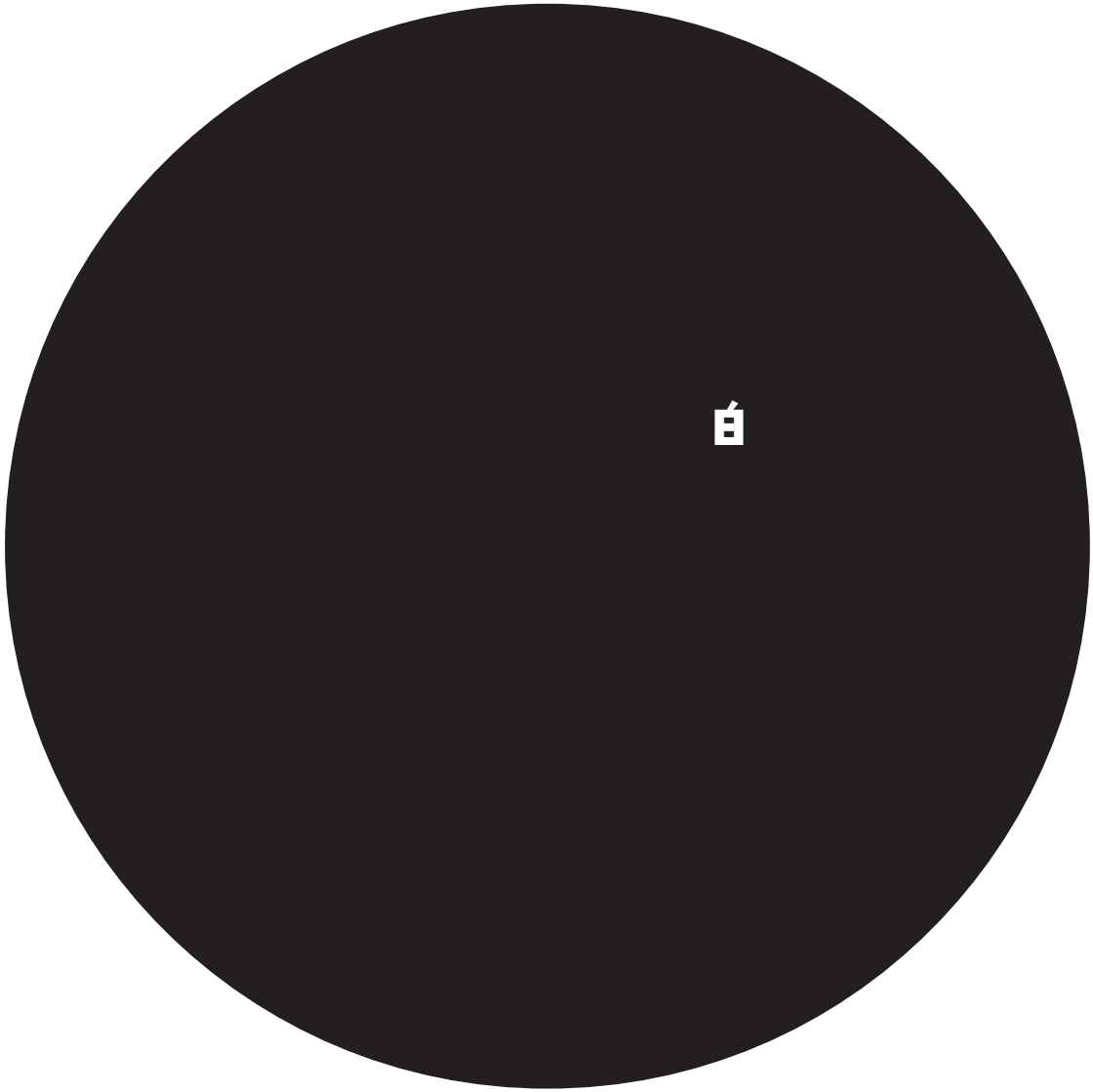

e
e e
è
e e
e e e e e e e

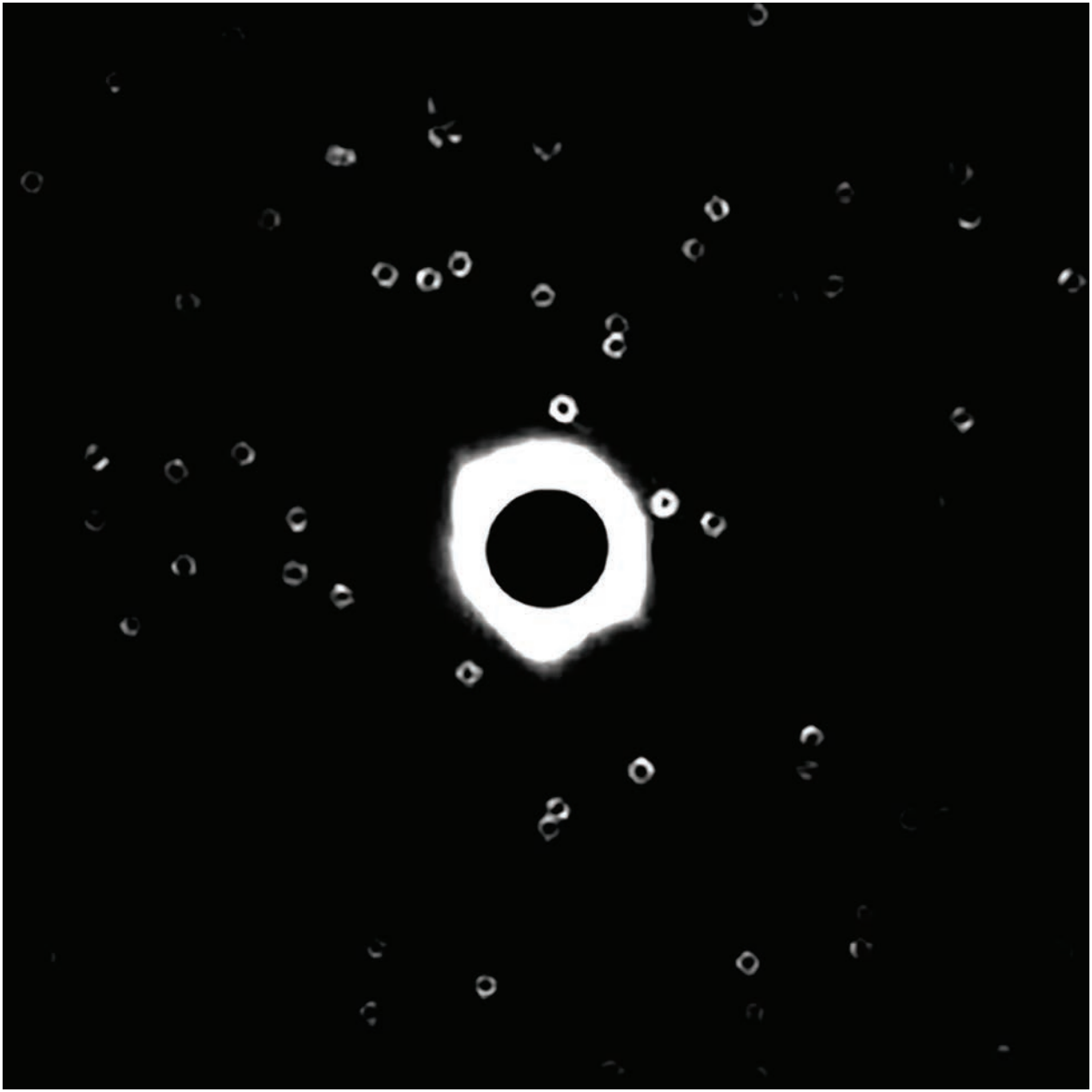
e

e e

e e

e e e e e e e





"Toda tradução é uma suidução transitiva"

Charles Peirce (CP 3.594)

"A tradução está fadada a ilustrar a discussão estética"

Jorge Luiz Borges

"O tradutor é o carteiro da humanidade"

Aleksander Pushkin

"O verdadeiro tradutor é o poeta do poeta"

Novalis

"O que não se traduz é o silêncio"

Walter Vector *writing through* Wittgenstein

Faz-se necessário dizer que o trabalho proposto, como toda tradução, é uma suidução de passagem, quer dizer, por um átimo inscreveu-se originário, e já é agora um outro. Por suidução Peirce quer dizer uma desambiguação por dois termos que deriva de tradução: ambidução (que indica simultaneidade) e suidução (que indica unicidade). Por ora, não temos mais espaço nem elenco intelectual adequado para destrinchar esta parte de sua obra. A discussão encontra-se em "Nomenclatura e divisões das relações diádicas" (CP 3.571).

Busca este trabalho "a tradução do potencial inscrito nos algoritmos" (PLAZA-TAVARES 1998:86) como um meio de dar-lhe sobrevida. É a fase da comunicação, onde "se determina a legitimação ou não do produto realizado" (PLAZA-TAVARES 1998:86). A tradução não se encerra, nem seus interpretantes. "Pound propôs uma arte ativa de traduzir" e "traduzir pode ser trair, nunca petrificar" (Haroldo de Campos *in* POUND 1985b:209-210). Interessante notar que Trair, em português, guarda alguma assonância com *Treue* em alemão, que quer dizer seu oposto: fidelidade. Traição, Tradução, Tradição, *Treuedução*. *Traduttore*, *Traditore*: o tão citado moto italiano.

Impõem-se à nossa frente "processos de deslocamento e nova alocação de informação, vale dizer, processos de transdução constante" (PLAZA 2003:206). A tradução intersemiótica, por reunir diferentes sistemas de signos - um sistema entre-signos - é a mais condicionada fórmula para aplicar-se aos novos dilemas comunicacionais: a signagem deste século.

GLOSSÁRIO

Nós retiramos as definições para este glossário dos *Collected Papers* e do Volume 2 de *The Essential Peirce*, principalmente. Contamos com o auxilio do precioso *Commens: Digital Companion to C. S. Peirce*, dicionário *online* dos termos encontrados na obra de Peirce. As traduções são nossas, e servem aqui única e exclusivamente para guiar o leitor em eventuais dúvidas que surjam ao defrontar-se pela primeira vez com determinados termos. Optamos por elencar aqui os termos que correspondem ao que Peirce nomeou como as dez classes de signos, e também uma definição de cada uma de suas categorias. Sugerimos como iniciação à leitura de Peirce, primeiramente seus textos: "Sobre uma nova lista de categorias", "A fixação da crença" e "Como tornar nossas ideias claras". Em português existem os trabalhos da professora Lucia Santaella, que deixamos aqui como sugestão de introdução: "O que é semiótica" e "A teoria geral dos signos: como as linguagens significam coisas". Existem duas compilações de seus textos em português, além da série "Os pensadores". Aos leitores de língua inglesa o caminho é obviamente mais curto. Para saber porque a semiótica é um campo tão expandido recomendamos o "*Handbook of Semiotics*" do professor Winfrid Nöth. Um guia mais completo para compreender a semiótica como um todo (existem dezenas, cada um dos grandes estudiosos da obra de Peirce escreveu a sua introdução à semiótica) é "*A General Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce*" de James Jakób Liszka. Não diríamos tratar-se da melhor súmula acerca do tema, mas foi uma daquelas que mais consultamos ao longo de nosso percurso. Para conhecer algo da vida e das ideias de Peirce, existem algumas biografias, mas aqui não sugeriremos nenhuma, devido às inúmeras polêmicas que as cercam, como biografias em geral tendem a gerar. Deixamos como sugestão um curto texto, escrito por um intelectual acima de qualquer suspeita, o professor Max H. Fisch, um dos primeiros desbravadores dos arquivos de Peirce. Seu texto chama-se "*Peirce's Place in American Life*". A bibliografia pode sugerir outros textos, além daqueles citados ao longo desta dissertação, principalmente no capítulo 1.

Categorias cenopitagóricas | Eu esboço uma análise do que aparece no mundo. Não é metafísica com a qual estamos lidando: só lógica. Logo, não perguntamos o que realmente é, mas apenas o que aparece a todos nós em cada minuto de nossas vidas. Eu analiso a experiência, que é a consequência cognitiva de nossas vidas passadas, e descubro nela três elementos. Eu as chamo de categorias (CP 2.84). (...) Não há uma quarta, como será provado. Esta lista de categorias pode ser distinguida de outras listas como sendo as categorias ceno-pitagóricas, devido à sua conexão com números. Elas concordam substancialmente com os três momentos de Hegel. Poderiam ser atribuídas a qualquer pensador na história, o que seria quase suficiente para refutar suas pretensões de primitividade. Ocorreu-me que talvez Pitágoras as tenha importado dos Medos ou dos Ários; mas um exame cuidadoso me convenceu de que não havia entre os pitagóricos a menor abordagem de qualquer coisa que se assemelhasse às categorias (CP 2.87).

Primeiridade | A ideia de Primeiro é predominante nas idéias de frescor, vida, liberdade. Livre é aquilo/quem não tem outro atrás, determinando suas ações; mas na medida em que a idéia da negação de um outro adentra, a ideia de outro também entra; e tal ideia negativa deve ser colocada em segundo plano, ou então não podemos dizer que a Primeiridade é predominante. A liberdade só pode se manifestar em variedade e multiplicidade ilimitadas e incontroláveis; e assim o primeiro torna-se predominante nas idéias de variedade e multiplicidade sem medidas (...) Na idéia de ser, a primeiridade é predominante, não necessariamente por causa da abstração dessa idéia, mas por causa de sua autocontenção. Não é por ser separada das qualidades que a primeiridade é mais predominante, mas por ser algo peculiar e idiossincrático. O primeiro é predominante no sentimento, distinto da percepção objetiva, da vontade e do pensamento. (CP 1.302)

Secundidade | O segundo é aquilo que é o que é pela força de algo ao qual ele é segundo. O

Terceiro é aquilo que é o que é devido a coisas entre as quais exerce mediação e as relaciona entre si (CP 1.356). (...) Vimos que é a consciência imediata que é preeminentemente a primeira, a coisa morta externa que é preeminentemente a segunda. De maneira semelhante, é evidentemente a representação mediadora entre esses dois que é preeminentemente terceira. Outros exemplos, no entanto, não devem ser negligenciados. O primeiro é agente, o segundo paciente, o terceiro é a ação pela qual o primeiro influencia o segundo. Entre o começo como primeiro e o fim como terceiro, vem o processo que leva do primeiro ao terceiro. (CP 1.361).

Terceiridade | Terceiridade, enquanto categoria, é o mesmo que mediação (CP 1.328). Entre os terceiros, há dois graus de degeneração. O primeiro é onde há no próprio fato nada de terceiridade ou mediação, mas onde há verdadeira dualidade; o segundo grau é onde não há nem mesmo a verdadeira secundidade no fato em si (...) A própria natureza muitas vezes fornece o lugar da intenção de um agente racional em tornar uma terceiridade genuína e não meramente acidental; como quando uma faísca, como terceiro, caindo num barril de pólvora, como primeiro, provoca uma explosão, como segundo. Mas como a natureza faz isso? Em virtude de uma lei inteligível segundo a qual ela age. Se duas forças são combinadas de acordo com o paralelogramo de forças, a consequência é um verdadeiro terceiro. No entanto, qualquer força pode, pelo paralelogramo de forças, ser matematicamente resolvida na soma de duas outras, numa infinidade de maneiras diferentes. Tais componentes, no entanto, são meras criações da mente. Qual é a diferença? No que concerne a um evento isolado, não há nenhuma; as forças reais não estão mais presentes na consequência do que quaisquer componentes que o matemático possa imaginar. Mas o que faz com que as forças verdadeiras realmente existam é a lei geral da natureza que chama por elas, e não para quaisquer outros componentes da consequência. Assim, a inteligibilidade, ou razão objetificada, é o que torna a Terceiridade genuína (CP 1.366).

Signo | (...) uma coisa que representa/significa outra coisa é uma representação ou um signo. Assim parece que cada espécie de cognição real é da natureza de um signo (CP 7.355) (...) Um signo deve em primeiro lugar ter algumas qualidades em si que servem para distingui-lo, uma palavra deve ter um som peculiar diferente do som de outra palavra; mas não faz diferença qual é o som, desde que seja algo distinguível. Em segundo lugar, um signo deve ter uma conexão física real com a coisa que ele significa, de modo a ser afetado por essa coisa. Um catavento, que é um signo da direção do vento, deve realmente girar com o vento (CP 7.356).

Objeto | A coisa que causa um signo como tal é chamada de objeto (de acordo com o uso da fala, o "real", mas mais precisamente, o objeto existente) representado pelo signo: o signo é determinado para algumas espécies de correspondência com aquele objeto (5.473). (...) Por um objeto, quero dizer qualquer coisa que possamos pensar, isto é, qualquer coisa sobre a qual podemos falar (esta última definição retiramos do dicionário *Commens online*, por sua precisão; para consulta cf. http://www.commens.org/dictionary/term/object ; acesso em 02/09/2018).

Interpretante | Nenhum signo pode funcionar como tal a não ser na medida en que é interpretado num outro Signo (por exemplo, num "pensamento", o que quer que seja isso). Consequentemente, é absolutamente essencial ao Signo que ele deve afetar outro Signo. Ao usar esta palavra causal "afetar", nao quero me referir, meramente ou necessariamente, a um acompanhamento invariável ou sequencia. O que quero dizer é que, quando há Signo, haverá uma interpretação em um outro Signo (CP 8.225 *apud* SANTAELLA 2012 [2000]:64) (...) Para o resultado significativo adequado de um signo eu proponho o nome de o Interpretante do signo (CP 5.473) (recorremos aqui ao apoio *legístico* de Lucia Santaella, pois de todos os termos do jargão semiótico, talvez o mais difícil de explicar com poucas palavras seja, exatamente, Interpretante).

Qualissigno | Um Qualissigno é uma qualidade que é um signo. Não pode realmente agir como um signo até que seja corporificado; mas a corporificação não tem nada a ver com seu caráter enquanto signo (...) um Qualissigno é qualquer qualidade na medida em que é um signo. Como uma qualidade é qualquer coisa que seja positiva em si mesma, uma qualidade só pode denotar um objeto em virtude de algum ingrediente ou similaridade comum; de modo que um Qualissigno é necessariamente um ícone. Além disso, como uma qualidade é uma mera possibilidade lógica, ela só pode ser interpretada como um sinal de essência, isto é, como um Rema (PEIRCE, 1998, p. 291-294 cf. ícone e rema adiante).

Sinsigno | Um Sinsigno (onde a sílaba "sin" é tomada no sentido de "ser apenas uma vez", como em singular, simples etc.) é uma coisa real existente ou evento que é um signo. Só pode ser assim através de suas qualidades; de modo que envolve um qualissigno, ou melhor, diversos qualissignos. Mas esses qualissignos são de um tipo peculiar e apenas dão forma a um signo por serem realmente corporificados (PEIRCE, 1998, p. 291).

Legissigno | Um Legissigno é uma lei que é um signo. Esta lei é geralmente estabelecida pelos homens. Todo signo convencional é um legissigno. Não é um objeto único, mas um tipo geral que, conforme foi acordado, deve ser significativo. Todo legissigno significa através de um exemplo de sua aplicação, que pode ser chamada sua réplica. Assim, a palavra "o" geralmente ocorre de quinze a vinte e cinco vezes em uma página. É em todas estas ocorrências uma e a mesma palavra, o mesmo legissigno. Cada exemplo único dele é uma réplica. A réplica é um sinsigno. Assim, todo legissigno exige sinsignos. Mas estes não são sinsignos comuns, como o são ocorrências peculiares que são consideradas significativas. Nem a réplica seria significativa se não fosse pela lei que a torna significativa (PEIRCE, 1998, p. 291).

Ícone | Um ícone é um signo que possui o caráter que o torna significativo, mesmo que seu objeto não exista; como um traço de lápis de grafite representando uma linha geométrica (CP 2.304) (...) Um Ícone é um signo que se refere ao Objeto que ele denota meramente por virtude de seus próprios caráteres (...) Qualquer coisa, seja qualidade, indivíduo existente, ou lei, é um ícone de tal coisa, na medida em que é como esta coisa e utilizada como um signo dela (PEIRCE, 1998, p. 291).

Índice | Um signo, ou representação, que se refere ao seu objeto não tanto por causa de qualquer semelhança ou analogia com ele, nem porque está associado a caracteres gerais que esse objeto possui, como porque está em conexão dinâmica (incluindo espacial) tanto com o objeto individual, por um lado, e com os sentidos ou memória da pessoa para quem serve como signo, por outro lado (...) Índices podem ser distinguidos de outros signos, ou representações, por três marcas características: primeiro, que elas não têm semelhança significativa com seus objetos; segundo, que se referem a indivíduos, unidades únicas, coleções únicas de unidades ou *continua* (plural de *continuum*) únicos; terceiro, que eles direcionam a atenção para seus objetos por anseios cegos. Mas seria difícil, se não impossível, determinar um índice absolutamente puro, ou encontrar algum signo desprovido por completo de qualidade indicial. Psicologicamente, a ação dos índices depende da associação por contiguidade, e não por associação por similiridade ou por operações intelectuais (CP 2.305).

Símbolo | Um símbolo é um signo naturalmente apto a declarar que o conjunto de objetos que é denotado por qualquer conjunto de índices - e que pode ser em certo sentido ligado a ele - é representado por um ícone a ele associado (PEIRCE, 1998, p. 17). (...) Um símbolo é um signo que perderia o caráter que o torna um signo se não tivesse interpretante. Assim é um símbolo qualquer expressão da fala que significa o que ela diz somente por virtude de ser compreendida como tendo essa significação (CP 2.304).

Rema | Um representamen pode ser um rema, uma proposição ou um argumento. Um argumento é um representamen que mostra separadamente qual interpretante ele pretende determinar. Uma proposição é um representamen que não é um argumento, mas que indica separadamente qual objeto pretende representar. Um rema é uma representação simples sem tais separações (PEIRCE, 1998, p. 204). (...) A palavra rema é usada na lógica para denotar qualquer proposição e qualquer espaço em branco que se tornaria uma proposição se cada um destes espaços fosse preenchido com um nome próprio (mais uma vez recorremos ao dicionário *Commens*; cf. http://www.commens.org/dictionary/term/rhema ; acesso em 02/09/2018).

Proposição | É notável que, embora nem um ícone puro nem um índice puro possam afirmar algo, um índice que obriga algo a ser um ícone, como faz um catavento, ou que nos obriga a considerá-lo como um ícone, como a legenda sob um retrato, faz uma afirmação e forma uma proposição. Isto sugere a verdadeira definição de uma proposição, que é uma questão em grande disputa neste momento. Uma proposição é um signo que separadamente, ou independentemente, indica seu objeto (PEIRCE, 1998, p. 307).

Argumento | Um Argumento é um signo que distintamente representa o Interpretante, chamado de sua Conclusão, que ele pretende determinar (CP 2.95). (...) Um Argumento é um signo cujo interpretante representa seu objeto como sendo um signo ulterior através de uma lei, a saber, a lei segundo a qual a passagem de todas as premissas para tais conclusões tende à verdade. Evidentemente, então, seu objeto deve ser geral; isto é, o argumento deve ser um símbolo. Como Símbolo, deve, além disso, ser um Legissigno (PEIRCE, 1998, p. 296).

BIBLIOGRAFIA

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. Edusp, São Paulo, 2005.

BARNETT, Lincoln. **O universo e o Dr. Einstein**. Edições Melhoramentos, São Paulo, 1964.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Lucia Castello Branco (Org.). Fale/UFMG, Belo Horizonte, 2008.

_____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução Sergio Paulo Roaunet. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1987.

BENSE, Max. **Pequena Estética**. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1971.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **Re Visão de Sousândrade**. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2002.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**, Ateliê Editorial, São Paulo, 2006.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**, Editora Perspectiva, São Paulo, 2002.

CAMPOS, Augusto. **A serpente e o pensar**. Editora Brasiliense, São Paulo, 1984.

_____. **Linguaviagem**. Companhia das Letras, São Paulo, 1987.

_____. **O anticrítico**. Companhia das Letras, São Paulo, 1986.

_____. **Poesia, Antipoesia, Antropofagia & Cia**. Companhia das Letras, São Paulo, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. "A Poética da Tradução". In: **A arte no horizonte do Provável**, Ed. Perpectiva, São Paulo, 1969

_____. **A educação dos cinco sentidos**. Editora Brasiliense, São Paulo, 1984.

_____. **Depoimento de oficina**. Unimarco Editora, São Paulo, 2002.

_____."Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma leitura de Fenollosa", In: **Ideograma**. Edusp, São Paulo, 1994.

_____. **Transcriação**, org. Marcelo Tápia & Thelma Médici Nóbrega. Editora Perspectiva, São Paulo, 2015.

_____. “Transluciferação Mefistofáustica”. In: **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. Editora Perspectiva, São Paulo, 1981.

CASTRO, E.M DE MELO E. **O fim visual do século XX e outros textos críticos**. Nádia Battela Gotlib (org.), Edusp, São Paulo, 1993.

CLARO, Andrés. **Ezra Pound’s Poetics of Translation: Principles, Performances, Implications**. Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy Wolfson College, University of Oxford, 2004.

CONFUCIUS. **The Great Digest and The Unwobbling Pivot**. Translation and commentary by Ezra Pound. Blue Ridge Mountain Press, New Jersey, 1969.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **A ideologia alemã**. Boitempo Editorial, São Paulo, 2007.

FANG, Achilles. “Introduction” In: **Ezra Pound**: The Confucian Odes, New Directions, New York, 1959.

FENOLLOSA, Ernest. “Os caracteres da escrita chinesa como Instrumento para a Poesia”, Tradução de Heloysa de Lima Dantas. In: **Ideograma**. Edusp, São Paulo, 1994.

FEYERABEND, Paul. “Consolando o especialista”. In: **A crítica e o desenvolvimento do conhecimento**. Tradução de Octavio Mendes Cajado, 1979.

FRAMPTON, Hollis. **Circles of confusion**. Visual Studies Workshop Press, Rochester, 1983.

FROBENIUS, Leo Viktor. **Paideuma**: Umrisse einer Kultur und Seelenlehre. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, Oskar Beck, München, 1921.

GORLEE, Dinda. **Semiotics and the Problem of Translation**: With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce. Rodopi, Amsterdam, 1994.

HEATON, Jenine. “Gained in Translation: Ezra Pound, Hu Shi, and Literary Revolution”, In: **Journal of Cultural Interaction in East Asia**, Vol.3, 2012 (p.35-55)

HUANG, Yunte. **Transpacific Displacement**: Ethnography, Translation, and Intertextual Travel in Twentieth-Century American Literature. University of California Press, 2002.

_____. **Shi**: A Radical Reading of Chinese Poetry, Roof Books, New York, 1997.

HULME, Thomas E. **Speculations**: Essays on Humanism and The Philosophy of Art. Routledge & Kegan Paul Ltd, London, 1960.

JAKOBSON, Roman. "Aspectos linguísticos da tradução", In: **Linguística e Comunicação**. Ed. Cultrix, São Paulo, 1969.

_____. POMORSKA, K. **Diálogos**. Editora Cultrix, 1980.

KENNER, Hugh. **The Poetry of Ezra Pound**. University of Nebraska Press, 1985.

_____. **The Pound Era**. California University Press, 1971.

KYBURZ, Mark. **Voi Altri Pochi**: Ezra Pound and his audience, 1908-1925. Springer Basel AG, Basel, 1996.

LAURENTIZ, Paulo. **A holarquia do pensamento artístico**. Editora da Unicamp, Campinas, 1991.

LISZKA, James Jakob. "Peirce's Interpretant", In: **Transactions of the Charles S. Peirce Society**, Vol. 26, No. 1 (Winter, 1990), pp. 17-62.

MAKIN, Peter. **Provence and Pound**. University of California Press, 1979.

MALEVICH, Kazimir. **The White Rectangle**: Writings on Film. Potemkin Press, Berlin - San Francisco, 2002.

MCLUHAN, Marshall; Parker, Harley. **O espaço na poesia e na pintura através do ponto de fuga**. Editora Hemus, São Paulo, 1975.

MIYAKE, Akiko. **Ezra Pound and the Mysteries of Love**: A Plan for the Cantos. Duke University Press, Durham and London 1991.

MORRISON, Robert. **A dictionary of the Chinese language**. London Mission Press, 1865.

NÖTH, Winfried. "Time as a sign, signs of time, and time of signs: Insights from Peirce". In: **The statues of Thought**: In Honorem Professor Ivan Madlenov, Academy Publishing House of Bulgarian Academy of Sciences, 40-49. 2016.

_____. “Translation and semiotic mediation”. In: **Sign Systems Studies** volume 40(3/4) Special Issue: Semiotics of Translation and Cultural Mediation Guest editors: Elin Sütiste, Terje Loogus, Maarja Saldre Contents University of Tartu Press, 2012.

PAREYSON, Luigi. **Conversaciones de Estética**. Visor, Madrid, 1987.

_____. **Os problemas da estética**. Martins Fontes, São Paulo, 1989.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Cosac Naify, São Paulo, 2013.

PEIRCE, Charles. **The Essential Peirce**, Vol. 2, The Peirce Edition Project, Indiana University Press, Bloomington, 1998.

_____. **The Electronic Edition of The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**, reproducing Vols. I-VI, Ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935, Vols. VII-VIII Ed. Arthur W. Burks (1958).

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não-original**: poesia por outros meios no novo século. Tradução de Adriano Scandolara, Editora UFMG, Belo Horizonte, 2013.

_____. **The Dance of the Intellect**: Studies in the Poetry of the Pound Tradition. Northwestern University Press, Evanston, 1996.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004a.

_____. “Horizontes Abdutivos”, In: **Revista Sibila** v. 4, n.7, p. 41-52, São Paulo, 2004.

_____. **Marina Tsvietaieva**. Travessa dos editores, Curitiba, 2005.

_____. **Semiótica da arte e da arquitetura**. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004b.

_____. **Semiótica e Literatura**. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004c.

_____. **Poesia pois é poesia**. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004d.

_____. “Semiótica da Montagem” In: **Revista Através** n. 1, Rio de Janeiro, 1983.

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. **Processos criativos com os meios eletrônicos**: Poéticas Digitais. São Paulo, Editora Hucitec, 1998.

PLAZA, Julio. **Poética/Política**. Org. Vera Chavez Barcellos. Fundação Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre, 2013.

_____. "Transcriar"; In: **Transcriar** (catálogo). São Paulo: MAC/USP, 1985.

_____. **Tradução Intersemiótica**, Editora Perspectiva, São Paulo, 2003.

_____. **Videografia em videotexto**, Hucitec, São Paulo, 1986.

POUND, Ezra. **ABC of Reading**. Faber and Faber, London, 1991.

_____. **ABC da Literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes, Editora Cultrix, 2003.

_____. **A arte da poesia**: Ensaios de Ezra Pound. Tradução de Heloysa Lima Dantas e José Paulo Paes, Editora Cultrix, 1985a.

_____. **Early writings**: Poems and Prose. Penguin Books, London, 2005.

_____. **Guide to Kulchur**. New Directions, New York, 1968.

_____. **Make it new**: Essays by Ezra Pound. Ezra Pound, 1885-1972., Yale University Press, New Haven, 1935.

_____. **New selected poems and translations**. Edited by Richard Sieburth, New Directions, New York, 2010

_____. **Pisan Cantos**. Edited by Richard Sieburth, New Directions, New York, 2003.

_____. **Poemas**. Traduções de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Mario Faustino. Editora Hucitec, São Paulo, 1985b.

_____. **Os cantos**. Tradução de José Lino Grünewald. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2002.

_____. **The Cantos of Ezra Pound**, Faber and Faber, 1986.

_____. **The spirit of romance**, J. M. Dent & Sons, London, 1953.

_____. **The translations of Ezra Pound**. With and introduction by Hugh Kenner, New Directions, New York, 1953.

READ, Herbert. **As origens da forma na arte**. Zahar, Rio de Janeiro, 1967.

SANTAELLA, Lucia. **A assinatura das coisas** - Peirce e a Literatura, Ed. Imago, Rio de Janeiro, 1992.

_____. **A teoria geral dos signos**: como as linguagens significam as coisas, Cengage Learning Edições Ltda., São Paulo, 2000.

_____. **O método anticartesiano de C.S. Peirce**, Ed. Unesp, São Paulo, 2004.

_____. "Time as the logical process of the sign". In: **Semiotica** 88.3-4, 309-326, 1992.

SHORT, Thomas Lloyd. "Life Among the Legisigns", In: **Transactions of the Charles S. Peirce Society**, Vol. 18, No. 4 (Fall, 1982), pp. 285-310.

SOPHOKLES. **Women of Trachis**: A version by Ezra Pound. New Directions, New York, 1985.

TINIANOV, Iuri. **El problema de la lengua poética**. Traducción de Ana Luisa Poljak, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1972.

VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. Tradução de Cristina Murachco, Ed. Cosac Naify, São Paulo, 2003.

_____. **Teoria poética y estética**. Visor, Madrid, 1990.

_____. "Variations on the Eclogues", translated by Denise Folliot. In: **Theories of Translation**: an anthology of essays from Dryden to Derrida, Edited by Rainer Schulte and John Biguenet, University of Chicago Press, 1992.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte**. Conferência proferida no XIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Transcrição de Sonia Ray. In Música Hodie. Vol. 9, no. 2, 2009 (p. 11 – 24).

VIVANTE, Leone. **Notes on the originality of thought**. The concept of internal necessity: Poetic Thought and Constructive Thought. Translated by Brodrick Bullock, John Lane Bodley Head Ltd. London, 1927.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Zettel**. Edición preparada por G. E. M. Anscombe y G. H. von Wright Traducción de Octavio Castro y Carlos Ulises Moulines, Universidad Nacional Autonoma de México, 1979.