

LUA NA ÁGUA DE PAULO LEMINSKI: TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS DO POEMA

Maria Cristina Mendes¹
Universidade Estadual de Ponta Grossa

RESUMO

A tradução de obras de arte em outras formas expressivas é o tema do artigo. Tomo por objeto de análise *Lua na água* (1982), poema de Paulo Leminski, e três recriações do mesmo: videotexto de Júlio Plaza (1983), trecho do filme *Ex/isto* de Cao Guimarães (2010) e experiência ótica de *magnífica* (2013). Parto de conceitos de tradução estabelecidos por Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Júlio Plaza e adoto as contribuições de Ernst H. Gombrich sobre fruição de imagens. Pontuo, na leitura das novas imagens, o contexto sociocultural de cada período e evidencio a presença do mito nas narrativas verbais e imagéticas. Considero ainda que abordagens interdisciplinares potencializam os limites da linguagem, permitindo novas articulações de sentido fundamentais para a cultura e para a educação na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: *Lua na água*, leitura de imagens, tradução, arte, educação.

A humanidade atribui à lua inúmeras propriedades mágicas. O crescimento do cabelo muda de acordo com a lua em que é cortado e as maternidades ficam lotadas quando ela muda de crescente pra cheia, isso é o que nos garante a cultura popular. O único satélite natural da Terra é a morada de São Jorge depois de vencido o dragão, sua luz evoca sereias e seu lado negro é reduto da misteriosa Lilith. Reguladora de calendários pautados em épocas de colheitas, os papéis da lua na cultura e na mitologia geram uma inestimável profusão de sentidos.

Por entre comprovação científica e conhecimento popular, o caráter enigmático do satélite sempre inspirou a humanidade. No ano de 1969, com a transmissão televisiva da chegada do homem à lua, o escritor e desenhista Ziraldo publica seu primeiro livro infantil, o qual trata de questões sobre uma cor diferente, que não se enquadra no arco-íris e não encontra seu lugar, até descobrir que é a cor da própria lua. *Flicts*, ao coadunar arte e descobertas

¹ Professora Adjunta do Departamento de Artes da UEPG/PR (desde 2015) e professora dos cursos de Artes Visuais e Tecnologia em Fotografia da UTP/PR (2002 a 2015). Doutorado (2014) e Mestrado (2010) em Comunicação e Linguagens na UTP/PR; Especialização em História da Arte do Século XX (2000) na EMPAP/PR e Graduação em Pintura (1984) na EMBAP/PR. Coordenadora da Especialização - Fotografia: processos de produção de imagens na UTP/PR (2012 a 2015).

tecnológicas, é amplamente utilizado na educação de jovens e crianças; ao personalizar a cor, o criador de *O Menino maluquinho*, aborda temas como respeito e cidadania, enfatizando o sentimento de solidão.

Ao evidenciar vínculos entre representação e ciência, pesquisadores propõem alternativas pedagógicas interdisciplinares, com o intuito de repensar atuais problemas enfrentados pela educação. As investigações de Josie Agatha Parrilha da Silva e Marcos Cesar Danhoni Neves sobre a representação da lua evidenciam a proximidade entre arte e ciência nos séculos XV e XVI, pois a familiaridade do pintor italiano Cigoli, com as pesquisas de Galileu Galilei resulta na primeira pintura das crateras lunares, inovação significativa na arte europeia (SILVA; NEVES, 2015).

Se no renascimento e no barroco investigações científicas são cerceadas pela religião e reservadas para poucos, o cenário com o qual o estudante de hoje se depara é o do excesso de informação: basta realizar uma rápida busca pela internet e verificar a abundância de dados sobre qualquer assunto. Num período cultural caracterizado pela crescente velocidade informacional e banalização do conhecimento, é pertinente investigar que sorte de paralelismo pode-se estabelecer entre linguagens diversas com o intuito de despertar o interesse do aluno.

Seleciono o poema de Paulo Leminski, *Lua na água*, e três recriações do mesmo para evidenciar possíveis leituras que relacionam arte e tecnologia. A primeira apropriação é um videotexto, a segunda é um trecho de filme e a terceira é uma experiência de ótica postada na internet. Todavia, antes de analisar os três trabalhos, procuro elucidar algumas propriedades da tradução sógnica de acordo com Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Júlio Plaza.

Leituras e traduções

A intrincada relação entre arte e outras linguagens é potencializada a partir do início do século XX, através de releituras dentre as quais se incluem as apropriações e as adaptações. Por acarretar diferenciados modos de

organização formal e conteudística, segundo Décio Pignatari², o que se realiza na interação tradutória é um processo de intersemiose permeado pela migração sígnica. Ao valorizar mudanças de códigos e seus múltiplos relacionamentos, os artistas desvendam a natureza do signo, respondendo à linguagem com a signagem. A interdisciplinaridade cria uma situação na qual diversas manifestações artísticas partem em busca de seu *eidos*³ e de sua identidade, ao mesmo tempo em que se interrelacionam.

A arte não se pôs simplesmente a “macaquear” a ciência, e sim a “traduzir” os métodos e processos tecnológicos e científicos, numa operação, digamos, de tipo homeopático, na base do *similia similibus curantur*, a fim de desafiá-los e neutralizá-los, tanto crítica quanto criativamente (PIGNATARI, 1981, p.28).

A cura pelo semelhante potencializa a revelação de qualidades e significados. A aproximação de arte, ciência e tecnologia, efetivada por meio de transposições, implica novo desafio para a produção cultural, diante da inesgotabilidade das imagens da arte e suas possíveis leituras.

No que tange à prática da tradução, Haroldo de Campos se refere à presença angelical: *Agesilaus Santander* é o protetor da transmutação luciferina que almeja se igualar a Deus e atingir a essência do objeto a ser traduzido⁴. A busca da língua pura, ponto messiânico ou lugar semiótico, a transluciferação é gerada por afinidades eletivas nas quais a essência de determinado conteúdo é representada por intermédio de formas diversas. Ao invés de propor uma tradução que seja o mais literal possível, Haroldo de Campos parte em defesa de uma ousadia tradutória, que tenha por objetivo adentrar a esfera de uma nova criação. Ao promover a manutenção do estilo próprio de cada autor em detrimento de uma postura servil, ele afirma que:

[...] no limite de toda tradução que se propõe como operação radical de transcrição, faísca, vislumbra, qual instante volátil de culminação usurpadora, aquela miragem [...] de converter,

²Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos lançam, em 1956, o Movimento Concreto em São Paulo, alterando significativamente o panorama cultural nacional.

³ ideia ou imagem, no sentido grego.

⁴*Agesilaus Santander* é mencionado em um artigo de Walter Benjamin (1933), redigido a partir das observações de uma aquarela de Paul Klee.

por um átimo que seja, o original na tradução de sua tradução. Assim, nada mais estranho à tarefa do traduzir, considerado como uma forma [...] que aspira a uma fidelidade – hiperfidelidade – a outra forma [...], do que a humildade (CAMPOS, 1985, p.6).

Para o mais velho dos irmãos Campos, o tradutor transcende os limites sógnicos da forma e do conteúdo da obra de origem, pois o ponto de partida da análise tradutória se ancora no intracódigo semiótico e recria o poema como um novo projeto. Esta evidência subversiva da tradução criativa e radical libera a forma semiótica oculta no original, produzindo a aparente quebra de “sua superfície comunicativa” (CAMPOS, 1985, p.7).

Trânsito de linguagens, a tradução cria sua própria verdade, lugar-tempo onde se processa a transformação de estruturas. Para Julio Plaza, retomando Roman Jakobson, a tradução intersemiótica ou transmutação é um tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro” (PLAZA, 2008, p.XI). O sujeito semiótico, portanto, busca a visão crítica e criativa que independe das noções de progresso ou regresso e coloca em seu lugar ideias de movimento, ou seja, de transformação e de possibilidade de proliferação das formas.

Na medida em que a criação encara a história como linguagem, no que diz respeito à tradução, podemos aqui estabelecer um paralelo entre o passado como ícone, como possibilidade, como original a ser traduzido, o presente como índice, como tensão criativa tradutora, como instrumento operacional e o futuro como símbolo, quer dizer a criação à procura de um leitor (*id. ibid.*, p.8).

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Pensar é traduzir aquilo que se tem presente à consciência (imagens, sentimentos ou concepções), em outras representações que também servem como signos.

A intersemiose, a transcrição e a tradução luciferina têm suas bases nas teorias do poeta Ezra Pound (1885/1972), cuja dedicação ao empreendimento de traduzir ideogramas chineses para a língua inglesa gera o

conceito de tradução criativa. Conhecido por afirmar que “os poetas são as antenas da raça”, Pound postula também que traduzir é criar uma nova obra que se aproxima do sentido da primeira.

Adaptação e apropriação representam a noção de participação, pois promovem a retomada de processos artísticos e estéticos. A atualização dos contextos mentais promovida nos jogos de sentido é fundamental para a cultura e a comunicação cotidianas, pois “dependem da interação entre expectativa e observação, das ondas de gratificação, desapontamento, conjeturas acertadas e jogadas em falso” (GOMBRICH, 2007, p.53).

Narrativas verbais ou imagéticas, na constante reiteração mitológica, costumam ter por meta potencializar sentidos mágicos. A permanência de padrões míticos evidencia o trânsito do universo rumo a uma intemporalidade original e tem por função “servir como poderosa linguagem pictural para fins de comunicação da sabedoria tradicional” (CAMPBELL, 2007, p.254). Os seres mitológicos personificam leis universais que regem a vida e estabelecem diálogos com a tradição.

Considero que os processos de adaptação revelam singularidades nas transmutações socioculturais, as quais potencializam a fruição artística, já que as representações imagéticas, na constante adaptação tecnológica, participam de subversões do conhecimento do visível e dos limites da percepção. Com o intuito de explicitar com maior clareza as reflexões sobre permutas entre arte e ciência, tomo por objeto três adaptações do poema *Lua na água*, evidenciando a vocação da arte para estabelecer diálogos com outras áreas.

Poema de Leminski e recriações

Paulo Leminski publica, em 1982, *Lua na água*: composto por três versos é uma espécie de haikai⁵, tipo de poema que passa a ser criado no Brasil quando a contracultura nacional, em diálogo com as investigações das

⁵ Popularizado no Brasil na década de 1950 por Millôr Fernandes, o termo haikai atravessa o movimento concreto e chega à poesia marginal dos anos 1970. Matsuó Bashô, samurai japonês do século XVII, consagra o haikai como um dos cinco caminhos para a conquista do Zen.

vanguardas, é atravessada pela cultura de massas e permeada por publicidade e semiótica, ou seja, por processos comunicacionais.

Na década de 1980, Leminski é um poeta reconhecido nacionalmente através de canções e pequenos poemas. Na década anterior, a publicação de *Catatau*⁶ causara admiração na elite intelectual nacional devido ao caráter enigmático do romance-ideia, espécie de prosa experimental permeada de poesia. Sob os bons auspícios dos poetas concretos, já nos anos 1960, o ex-seminarista exibia notável erudição. Em *Lua na água*, Leminski conjuga imagem e texto, em um tipo específico de obra de arte, advindo de pesquisas acerca da arte *verbivocovisual*⁷ (figura1). Este poema tem recebido significativa atenção na arte e na ciência:



Figura 1 - *Lua na água*, poema de Leminski
Fonte: *Toda Poesia*

O processo de abstração da imagem e a preocupação com a ocupação do espaço do papel criam uma imagem que pulsa e o poema adquire movimento. O estudo da relação entre poesia e Zen⁸ que interessa Leminski, pode ser percebido com facilidade. São três estrofes, sob cada uma delas a imagem rebatida, espelhos em degraus que complexificam a escrita,

⁶ O romance trata da hipotética vinda de René Descartes para o Brasil durante a colonização holandesa em Pernambuco. Redigido em um único parágrafo, as quase duzentas páginas são repletas de eruditismo e complexidade linguística.

⁷ Em 1958 é publicado o *Plano-piloto para Poesia Concreta*, no qual se valoriza o ideograma e é criada a área linguística *verbivocovisual* – comunicação não-verbal, sem abdicar da palavra.

⁸ Escola budista que surge na China e se espalha no Japão; difundida no ocidente nos anos 1960. Valoriza introspecção, meditação e prática, na busca a iluminação individual dos seres humanos.

impossibilitando a completude da fruição. O poema cria imagens e as imagens fazem parte do poema, o conceito de poesia visual amalgama literatura e artes visuais.

As possíveis trocas de sentido se dilatam com a versão de Julio Plaza (figura 2), quando o poema “anoitece”; isto é: com o fundo preto da tela onde se projetam as três imagens sequenciais, não se está mais diante da mesma experiência estética. Complementares e não excludentes, poema e videotexto compartilham sentidos, tecem laços, dialogam com o mundo.



Figura 2 - *Lua na água* por Julio Plaza
Fonte: *Tradução Intersemiótica*

No videotexto de Julio Plaza, o poema “refletido na sua base já provoca a aparição de outra qualidade, a água como suporte do reflexo” (PLAZA, 2008,

p.108). Interessado em processos anagramáticos e paragramáticos que ativam a linguagem, a versão se liberta da *disposição guttembergiana* e o preto-luz da imagem eletrônica produz um ícone noturno, com similaridade.

Nesta tradução intersemiótica indicial são mantidas a ordem do texto e os reflexos; a transposição dos meios, todavia, permite que a exibição de cada um dos três versos aconteça sucessivamente, pois a transposição dos signos estéticos, na conformação da mensagem, deve obedecer às normas do novo suporte. A passagem da linguagem de um meio a outro requer consciência tradutora para “dar o salto qualitativo, isto é, passar da mera reprodução para a produção” (PLAZA, 2008, p.109). O pesquisador de arte e tecnologia, também afirma que:

A apropriação pelo artista de esquemas representacionais de cunho científico constitui-se num recurso lícito e necessário, de caráter intertextual, que, transposto para uma nova ordem (mesmo que seja desordem), servirá ao artista para pensar e elaborar as suas idéias e/ou modelos mentais. (PLAZA, 2003, p.42).

A amizade de Plaza e Leminski inicia na década de 1970 e a troca de ideias pode ser percebida na recriação de *Lua na água*. Na década de 1990, Plaza participa da criação de um novo conceito de poesia, os *clipoemas*⁹, que hoje habitam o universo computacional por intermédio de processos metalingüísticos. O termo “refere-se às produções atuais, nas quais se verifica a mescla de câmeras e recursos de computação, para criar textos poéticos a serem vinculados nos mais diferentes meios” (GUIMARÃES, 2008, p. 311).

A segunda recriação que escolho para análise é uma cena de anoitecer do filme *ExIsto*¹⁰. Uma das possíveis leituras que estabelece vínculos com o poema é, de saída, o fato de que, como o poema, ela é composta por três planos. O primeiro tem a duração de cerca de dez segundos e mostra a lua e Descartes, o segundo tem menos de meio minuto e se detém no reflexo da lua na água (figura 3), e o terceiro volta a exibir Descartes por quase um minuto. Nesta nova tradução, a imagem-movimento é vinculada a questões de

⁹Surgem nos *Perhappiness*, eventos da Fundação Cultural de Curitiba que homenageiam Leminski.

¹⁰ Adaptação livre do romance *Catatau* (Paulo Leminski, 1975), *ExIsto* é o sexto longa metragem de Cao Guimarães. O filme de 86 min. é realizado em 2010, a partir de um convite do Instituto Itaú Cultural / SP.

verossimilhança, ou melhor, de imagens extraídas da concretude do mundo físico, possibilitando nova fruição estética. Este vínculo com o real, talvez seja a singularidade a identificar imagens produzidas no século XXI.



Figura 3 - *Lua na água* por Cao Guimarães

Fonte: filme *Ex/isto*

De costas no primeiro e no terceiro plano, Descartes é apenas uma silhueta que destaca a imagem da lua. O plano do meio mostra o reflexo da lua quase cheia nas águas do rio, até desaparecer sob uma escada de madeira. O branco da lua, o azul da água e o preto da madeira se distanciam da relação mimética com a paisagem, evidenciando um método de abstração que gera imagens estruturadas por uma geometria sensível, característica da produção de arte brasileira após a rigidez conceitual do Movimento Concreto. As cores planas em contraposição à textura da madeira remetem a processos de colagem utilizados desde o cubismo, enquanto o som das águas do rio mantém estreita relação com a passagem do tempo.

Ao considerar que *Ex/isto* é uma adaptação de *Catatau* e que o criador do filme conhecia de antemão o poema de Leminski e a transcrição de Plaza, que espécie de diálogo pode se estabelecer entre poema, videotexto e filme? Os três versos se transformam em três planos, sendo que a lua na água deixa de ser o verso que dá início a cena, numa subversão propiciada pela observação das transmutações realizadas pela exibição em *looping* do videotexto.

A imagem da lua na água é transubstancializada em Leminski, Plaza e Guimarães. Estreitando relações e interrelacionando sentidos, as recriações evidenciam as possibilidades do trânsito sígnico e a instauração de qualidade artística. Se o poema é permeado por inextrincáveis enigmas, os quais são potencializados no videotexto, a adaptação cinematográfica cria novos sentidos ao se voltar para a observação da paisagem, numa evidência da força da imagem vinculada ao real que caracteriza os processos de reprodução de imagem como a fotografia e o cinema. Por entre imagem e conceito, este trecho do filme de Cao Guimarães, que se estrutura em aparente simplicidade, mantém abissais possibilidades de aprofundamento.

A terceira recriação que trago para análise foi publicada em seis de abril de 2013, no *youtube* por *magnifisica*¹¹ (figura 4). Esta apropriação de *Lua na água* é um vídeo de cerca de um minuto e meio, no qual um papel com o poema impresso é colocado embaixo de um copo vazio, lente cilíndrica cuja refração inverte e deforma as palavras. São inúmeras as possibilidades de transformação das imagens e é obvio o caráter lúdico da experimentação. Se Leminski cria o reflexo da lua na água com o rebatimento especular das letras, as sucessivas deformações produzidas pelo girar do copo sobre o texto criam novas configurações tipográficas, estilizando ainda mais a *disposição guttemberguiana* que havia sido libertada por Julio Plaza.

¹¹Identificado como um “Canal de divulgação de experimentos e complementos de física para pessoas e estudantes em geral”, tem oitenta e um vídeos postados de 2011 a 2015. Desde 2007 tem 286 inscritos e pouco mais de 500.000 visualizações.

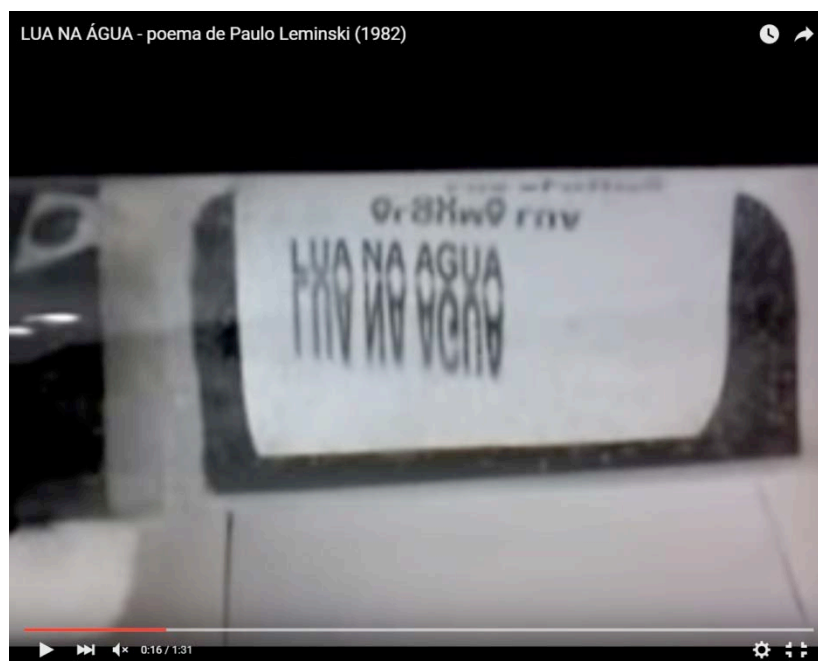


Figura 4 - *Lua na água* por *magnífisica*

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=fAWglQ4B-zM>.

A possibilidade de modificação das letras havia sido indicada pelo poeta ao incluir a ideia de reflexo na água, imbricando imagem e texto. O fato de que nem todas as letras do poema aparecem nesta espécie de espelho criado por Leminski, além de permitir a associação com as fases da lua, cria vazios interpretativos, lacunas que, no branco do papel, adquirem a potência do que ainda pode acontecer. Os acontecimentos imagéticos efetivados na experiência científica retomam o texto e as possibilidades de transformação da imagem. A postagem na internet retoma leituras críticas que buscam correlacionar verso e fase da lua: a lua cheia estaria representada na primeira estrofe, a crescente e a minguante na segunda e nova na terceira (MAGNIFISICA, 2013).

No texto explicativo, que acompanha o vídeo no *youtube*, o autor da experiência que une Leminski aos estudos de ótica enfatiza a relação do texto com o suporte (característica da poesia concreta) e constrói interfaces entre prática e teoria, física e poesia. A recriação da experiência artístico/científica, de acordo com a indicação no site, é endereçada a estudantes de ensino fundamental e médio. A experiência, que pode ser refeita com facilidade, retira a ciência de um suposto hermetismo, aproximando-a de processos de aprendizado mais efetivos. O giro do cilindro sobre *Lua na água* estimula a fruição artística, trazendo concretude para a articulação do pensamento.

Nas novas configurações de redes sociais, arte, ciência e educação se entrecruzam em aulas a distância e/ou tutoriais das mais diversas qualidades. A necessidade de transformação nas práticas de ensino, devido às substanciais alterações informacionais na contemporaneidade, encontra em Edgar Morin uma das reflexões mais pertinentes.

A educação deve favorecer a aptidão natural da mente em formular e resolver problemas essenciais e, de forma correlata, estimular o uso total da inteligência geral. Este uso total pede o livre exercício da curiosidade, a faculdade mais expandida e mais viva durante a infância e a adolescência, que, com frequência, a instrução extingue e que, ao contrário, se trata de estimular ou, caso esteja adormecida, de despertar (MORIN, 2014, p.37).

Ao estabelecer as necessidades para a educação do futuro, o sociólogo francês diferencia instrução de educação, postulando a que a retomada da ética é fundamental para a sobrevivência da humanidade. A arte, portanto, desponta como um modo eficaz de retomada da sensibilidade humana diante da constante ameaça de desabamento de valores rumo à banalização geral da cultura. Poesia, artes visuais e ciência, em constante interação, podem trazer para o contexto da educação riquezas infindas.

Considerações finais

No império da banalização, a subjetivação interdisciplinar, que intensifica conexões entre conteúdos aparentemente díspares, capacita o ser humano a enfrentar as incertezas do mundo. A obra de arte, caracterizada por não possuir significado ou sentido único explicita a importância do aprendizado pautado na razão sensível.

Acredito ter evidenciado com suficiente clareza que as traduções criativas do poema ampliam a gama de leituras e que, acima de tudo, representam uma nova forma de potencializar a fruição estética. Elemento importante no que se refere à prática pedagógica, recriar uma obra de arte evidencia a inesgotabilidade dos sentidos da arte e de suas possíveis transformações.

Os três trabalhos analisados, as recriações ou *traduções intersemióticas* não têm por objetivo repetir a mesma experiência estética, mas estabelecer novas leituras a partir da obra de Leminski. As recriações, me parece, permitem que a vitalidade de determinada obra se atualize em novas possibilidades perceptivas, decorrentes de transformações tecnológicas e/ou socioculturais.

Compreendidas deste modo, as trocas entre arte, ciência e educação despertam a curiosidade necessária para a efetivação do aprendizado. Colaboram, sobretudo, para a criação de novos modos de se lidar com as incertezas que assolam o mundo, pois intercâmbios do sensível com o racional podem aplacar a crise que permeia a sociedade contemporânea.

REFERÊNCIAS

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. Tradução de: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CAMPOS, Haroldo. Transluciferação. *In*: PLAZA, Júlio (org.) **Transcriar**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea/USP, 1985, pp.5-8.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau** - um romance idéia. São Paulo: iluminuras, 2013.

_____. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e Ilusão**: um estudo da psicologia na representação pictórica. Tradução de: Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **História da Arte**. Tradução de: Álvaro Cabral. São Paulo: Zahar Editores, 1972.

GUIMARÃES, Cao. **ExIsto**. DVD, 86 minutos, digital, estéreo, Brasil, 2010.

GUIMARÃES, Denise A. D. **Comunicação Tecnoestética nas Mídias Audiovisuais**. **Porto Alegre: Sulina, 2008**.

MAGNÍFICA, **Lua na água**. 1:31min. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fAWglQ4B-zM>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessário à educação do futuro**. Tradução de: Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. São Paulo: UNESCO/Cortez, 2011.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica da Arte e da Arquitetura**. São Paulo: Cultrix, 1981.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SILVA, Josie Agatha Parrilha da; NEVES, Marcos Cesar Danhoni. **O Codex Cigoli-Galileu**: ciência, arte e religião num enigma copernicano. Maringá: Eduem, 2015.

ZIRALDO. **Flicts**. São Paulo: Primor/Círculo do Livro. 1976.