

# Da literatura ao design gráfico: Transposição e transcodificação em Batmakumba

Frederico Braidá\*

## RESUMO:

Este artigo aborda o tema dos hibridismos entre literatura e design gráfico. O principal objetivo é apresentar os resultados de uma análise comparativa realizada entre a letra da música *Batmakumba*, de Gilberto Gil e Caetano Veloso, e o cartaz-poema homônimo, concebido por André Vallias, por meio da tradução intersemiótica. Ao final, são tecidas considerações decorrentes da análise dos processos de transposição e de transcodificação do poema visual para a peça gráfica, bem como dos modos de estetização dos signos verbais.

**Palavras-chave:** Tradução intersemiótica. Transposição. Transcodificação. Poesia concreta. Processo criativo.

## Introdução

Este artigo aborda o tema dos hibridismos entre literatura e design gráfico manifestados em um cartaz-poema concebido por André Vallias, por meio do qual ele interpreta visualmente, ou traduz intersemioticamente, a letra da música *Batmakumba*, do álbum *Tropicália: panis et circensis*, composta por Gilberto Gil e Caetano Veloso, a qual conjuga elementos do tropicalismo e da poesia concreta. O principal objetivo é apresentar uma análise das conexões semióticas estabelecidas entre os dois universos, fundamentada metodologicamente na literatura comparada. Pode-se, ainda, em outras palavras, dizer que a proposta do presente trabalho é analisar, por meio da leitura comparativa, duas produções pertencentes a campos semióticos distintos: uma letra de uma música, fortemente influenciada pela sintaxe espacial e visual da poesia concreta, e um cartaz-poema concebido a partir da letra da música supracitada.

Deve-se ressaltar que a poesia concreta, desde seus primórdios, pode ser entendida como uma manifestação das possibilidades de hibridismos entre os universos da literatura e do design gráfico, portanto, ela se apresenta como um objeto teórico privilegiado para as investigações sob a perspectiva da literatura comparada. Assim, este artigo é fruto de uma pesquisa empírica em que o método comparativo foi adotado para a análise dos dados e para a investigação de dois objetos: a letra da música e o cartaz-poema em questão. Por pertencerem a sistemas semióticos distintos, a tradução intersemiótica foi empregada como categoria analítica, focando-se, sobretudo, nos processos de transposição e de transcodificação.

A partir de um conceito introduzido por Jakobson (1969), Plaza (2008) elaborou uma noção ampliada da tradução intersemiótica como sendo a interpretação de um sistema de signos (verbal) por outro (não verbal). Neste artigo, adota-se o mesmo conceito, entendendo o cartaz-poema de Vallias como fruto de um processo de tradução intersemiótica, mais especificamente de transposição e transcodificação, da letra da música *Batmakumba* e, portanto, como um signo dela.

Metodologicamente, partiu-se de uma pesquisa bibliográfica e iconográfica sobre os contextos culturais que serviram de motor para a composição musical tropicalista e seus atores

(CAMPOS, PIGNATARI e CAMPOS, 2006). Também, para uma maior aproximação entre os pesquisadores e o objeto de estudo, lançou-se mão da técnica da entrevista semiestruturada com o designer André Vallias, a qual teve por objetivo investigar as motivações e a metodologia empregada na concepção da peça gráfica, a qual foi submetida à análise semiótica, sobretudo à luz da sintaxe espacial presente na letra da música e do referencial da poesia concreta.

Ao final da pesquisa de cunho comparatista, cujos resultados estão relatados neste artigo, puderam ser tecidas considerações decorrentes de uma análise dos modos de estetização dos signos verbais, tanto na letra da música quanto no cartaz, revelando-se as estratégias utilizadas por Vallias para transpor e transcodificar um texto literário para uma peça gráfica inscrita no universo do design. Portanto, contemplando-se uma perspectiva contemporânea da hibridização entre os campos do conhecimento, buscou-se evidenciar que o *modus operandi* da concepção tanto da letra da música quanto do cartaz está na dissolução das fronteiras entre a literatura e o design gráfico, uma vez que os objetos estudados evidenciam as possibilidades da verbalidade da literatura ser incorporada ao discurso visual do design gráfico e da iconicidade do design gráfico ser assumida como estrutura de organização espacial do signo verbal na literatura.

### ***Batmakumba*, uma manifestação tropicalista e antropofágica**

Lançado em 1968, o disco-manifesto *Tropicália: panis et circenses*, que traz diversas personalidades da cena tropicalista (Fig. 1), foi “engendrado coletivamente por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Mutantes, Tom Zé, Torquato Neto, Capinan, e o maestro e arranjador Rogério Duprat” (OLIVEIRA, 2010, p.7). Esse disco surgiu da preocupação dos artistas envolvidos em buscar algo novo para a música popular brasileira. Além desses, também estiveram ligados ao movimento a cantora Nara Leão, Torquato Neto e o artista gráfico, compositor e poeta Rogério Duarte.



Figura 1 - Capa do disco *Tropicália: ou panis et circensis*.

Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>>. Acesso em: 5 fev. 2014.

O grupo estava empenhado em revolucionar o cenário musical brasileiro do final dos anos de 1960, promovendo e incorporando as mudanças no comportamento e na cultura da

juventude daquela época. Eles buscavam “algo que unisse o universalismo e a modernidade da música *pop* à mais típica música popular brasileira” (RODRIGUES, 2007, p.41). O que causou maior impacto no público, inicialmente formado por universitários e pela plateia dos festivais de música, foi a mistura de elementos tão díspares. Naquele momento, o hibridismo característico da contemporaneidade (BRAIDA, 2012) mostrava-se como uma forma de operação sobre a realidade. Conforme indica Favaretto (1979, p. 24), “quando justapõe elementos diversos da cultura, obtém a suma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora”.

Nesse procedimento de resgate e reprocessamento cultural, a partir de Caetano Veloso, foi incorporado o nome de Oswald de Andrade e a cultura “antropofágica”. Rodrigues (2007, p. 44) assinala que

o contato de Caetano com os textos de Oswald tinha sido possível pela proximidade que ele mantinha com o grupo Noigrandes, formado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. Os irmãos Campos mostraram que a obra de Oswald era muito mais do que apenas o texto para teatro. Juntamente com Décio, formavam o núcleo do grupo que lançou em São Paulo, nos anos 1950, o movimento da poesia concreta. Os irmãos, principalmente, tornaram-se referência para o processo de construção das ideias tropicalistas (RODRIGUES, 2007, p.44).

Dentre as canções do álbum, destaca-se *Batmakumba* (Fig. 2), a quinta faixa do lado B, composta por Gilberto Gil e Caetano Veloso. Na gravação do disco a faixa foi executada pelos dois, junto com Gal Costa e os Mutantes. O arranjo foi feito por Rogério Duprat, figura musical central para os tropicalistas por ter trazido a experimentação com música aleatória, concreta e eletrônica (FAVARETTO, 1979, p.24) para suas composições.

#### **Batmakumba**

Batmakumbayêyêbatmakumbaoba  
Batmakumbayêyêbatmakumbao  
Batmakumbayêyêbatmakumba  
Batmakumbayêyêbatmakum  
Batmakumbayêyêbatman  
Batmakumbayêyêbat  
Batmakumbayêyêba  
Batmakumbayêyê  
Batmakumbayê  
Batmakumba  
Batmakum  
Batman  
Bat  
Ba  
Bat  
Batman  
Batmakum  
Batmakumba  
Batmakumbayê  
Batmakumbayêyê  
Batmakumbayêyêba  
Batmakumbayêyê bat  
Batmakumbayêyê batman  
Batmakumbayêyêbatmakum  
Batmakumbayêyêbatmakumbao

Figura2 – Versão atualizada da letra da música *Batmakumba*, de Gil e Veloso (1996).  
Fonte: Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/livro/#close>>. Acesso em: 5 fev. 2014.

Musicalmente, a composição também traz os elementos formadores da “geleia geral brasileira” nas palavras de Décio Pignatari (CAMPOS, 1986, p.288), reunindo a percussão, característica de ritmos afros com elementos da música pop. Um “bataque *allegro*” (RISÉRIO, 2010, p. 107) imprime o ritmo da canção, acompanhado pelas linhas melódicas do que parece ser uma viola fazendo o contraponto. Como sinaliza o compositor Tuzé de Abreu, esse contraponto “lembra simultaneamente a música modal nordestina e a música tradicional tocada pelo citar da índia. Por esta via, o som nos remete ainda aos Beatles e aos *hippies*” (RISÉRIO, 2010, p. 107). Como um ato de antropofagia, *Batmakumba* instaura um diálogo híbrido entre o erudito e o popular, e, conforme pode ser verificado, formalmente, se aproxima da poesia concreta.

### ***Batmakumba*, um poema visual de inspiração concretista**

Segundo Campos (1986, p. 287), *Batmakumba* é a composição tropicalista que mais se aproxima de um poema concreto. Estão presentes os ingredientes do “mosaico informativo”, tal como define o autor (CAMPOS, 1986, p. 289), típico da paisagem urbana, de modo que a linguagem linear e discursiva é descartada com a adoção da síntese verbal e sonora à maneira dos poetas concretos. Esses procedimentos em comum incluem também “o processo de montagem e a justaposição direta e explosiva de sonoridades vocabulares” (CAMPOS, 1986, p.289). *Batmakumba* provém da “ideia de que é possível fazer uma poesia rica com um mínimo de palavras” (RISÉRIO, 2010, p. 105), assim como fizeram os percussores da poesia concreta em sua busca por uma poesia de invenção.

Augusto de Campos foi o criador, junto com seu irmão Haroldo de Campos e Décio Pignatari, da poesia concreta nos anos 1950 e fundador do grupo de poesia Noigrandes (CAMARA, 2000, p.10; LAGO, 2012, p. 23-25), que, além desses três integrantes, foi formado também, posteriormente, por Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald (BANDEIRA e BARROS, 2008, p.9). Os poetas concretos optaram por romper com a poesia tradicional em que os poemas são compostos por versos e adotaram o espaço gráfico da página como agente estrutural da poesia. O *Plano Piloto para a Poesia Concreta*, texto publicado originalmente em 1958 na quarta edição da revista Noigrandes (CAMPOS, PIGNATARI e CAMPOS, 1958), editada pelo grupo de poetas concretos, revela o interesse do grupo pela materialidade da palavra, ou seja, seu som, sua forma visual e sua carga semântica, de forma conjunta. O texto/manifesto enuncia, ainda, que

o poema concreto comunica sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. O poema concreto é um objeto em si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. (...) usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica – “verbivocovisual” – que participa das vantagens da comunicação não verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra (CAMPOS, PIGNATARI e CAMPOS, 1958).

No feixe pelo qual se pretendia traçar essa linha evolutiva ou “salto qualitativo”, o grupo formado pelos poetas concretos também se posicionou de modo articulado, no que diz respeito às suas formulações teóricas, com representantes de outras áreas artísticas como a música (Webern, Boulez e Stockhausen), sobretudo a música concreta e eletrônica, e as artes visuais (através de Mondrian, principalmente, e Malevich). Seus precursores estão entre os poetas que, já desde o início do século XX, deflagraram o momento que ficou conhecido como “a crise do verso”. São eles os poetas Mallarmé, Apollinaire, James Joyce, Ezra Pound, E. E. Cummings, além dos futuristas e dadaístas, alimentados pelas ideologias de vanguarda. No Brasil, os poetas concretos apontam para Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto como pioneiros e revolucionários em termos de linguagem poética inventiva.

Campos, Pignatari e Campos (2006, p. 133-134), ao estabelecerem o caráter evolutivo do movimento da poesia concreta, contrapõem o que chamam de “estrutura orgânica” à estrutura concebida a partir de uma opção seletiva crítica adotada pelo poeta concreto. É assim que a operação criadora, matematicamente planejada, irá se constituir como “racionalismo construtivo”. O autor, citando Mário Pedrosa, aproxima o poeta do pintor concreto afirmando, sob esta perspectiva criativa, que “a fenomenologia da composição cederá a uma verdadeira matemática da composição”. De acordo com Risério (2010, p. 105), “é justamente a essa ‘matemática inspirada’, para lembrar outra formulação poundiana, que se filia, em seu procedimento construtivo verbal, a composição ‘Batmakumba’” (RISÉRIO, 2010, p. 105).

*Batmakumba* traz em si uma sintaxe espacial do signo verbal e a justaposição direta de elementos sonoros, recorrentes na poesia concreta: revela-se como uma composição verbivocovisual. Deve-se ressaltar que, a partir das próprias declarações de André Vallias, em uma entrevista, esse reconhecimento está impregnado na sua (re)leitura da letra da música *Batmakumba*, realizada por ocasião da concepção do cartaz-poema de mesmo nome. Trata-se, pois, de uma tradução intersemiótica fundamentada no amplo referencial conceitual do Tropicalismo e Concretismo, transladada do universo da literatura para o campo do design.

### **O cartaz-poema *Batmakumba*, de André Vallias**

O livro para o qual foi concebido o cartaz *Batmakumba*, analisado neste artigo, faz parte de um amplo projeto dirigido pela pesquisadora Ana de Oliveira. Sua pesquisa e curadoria resultaram em um material disponível no *site* <[www.tropicalia.com.br](http://www.tropicalia.com.br)>. Através desse endereço eletrônico é possível acessar ao *hotsite* específico do livro. Ele, por sua vez, funciona como um meio de divulgação e de promoção do livro, através da utilização de recursos multimídia que possibilitam assistir aos depoimentos em vídeo e ouvir as músicas do disco, além de ser possível fazer o *download* das imagens dos pôsteres em formato digital.



Figura 3 – Case, livro e pôsteres dobrados.  
Fonte: dos autores, 2014.

Em suas características físicas, o “livro-objeto”, forma pela qual a publicação é definida no *hotsite*, consiste em uma obra de 128 páginas, em capa dura, com formato 30,5 x 30,5cm (Fig. 3). Os pôsteres (dobrados) acompanham o livro dentro de um *case* próprio. Abertos, os pôsteres medem 93cm x 62cm e cada um dispõe de uma pequena legenda, próxima à margem inferior direita, com o título da respectiva canção do disco, o nome do autor do pôster e a informação de que o mesmo é parte integrante do livro.

Dentre os pôsteres produzidos, *Batmakumba* ficou a cargo do poeta, designer e produtor multimídia André Vallias, nascido em São Paulo, em 1963. A trajetória do designer iniciou-se na poesia e, tendo sido influenciado pela poesia concreta, tem interesse particular pela visualidade. Nos anos de 1980, a partir de estudos de proporções na arte, criou seus primeiros poemas visuais, realizando desenhos através de composições matemáticas. Por essa razão, o poeta foi buscar o ferramental para execução destes trabalhos em atividades ligadas aos processos gráficos, como a serigrafia e o design. Apesar ter se formado em direito, logo passou a procurar cursos de formação na área de design. Tudo isso foi movido pelo interesse poético. Dessa forma, o design surgiu como uma possibilidade de atuação para o poeta.

Posteriormente, no final da década de 1980, na Alemanha, André Vallias estabeleceu contato com o filósofo tcheco Vilém Flusser, que foi quem chamou sua atenção para as possibilidades advindas do desenvolvimento da computação. Naturalmente, o poeta passou a explorar essa nova ferramenta: primeiramente, adaptando poemas originalmente concebidos para serem impressos e, depois, manipulando diretamente recursos nativos do ambiente digital, como por exemplo, a simulação de ambientes tridimensionais e o processamento de dados.

Tendo sido influenciado por este movimento poético a partir do trabalho dos irmãos Campos e Décio Pignatari (VALLIAS, 2013), o poeta, que também atua como designer, lançou-

se como representante não só da poesia visual na atualidade, mas também como articulador da poesia que supera os limites entre verbal e não verbal. Os trabalhos do autor podem ser encontrados em seu próprio *site* <<http://www.andrevallias.com/>> ou no endereço eletrônico da produtora de *sites* Refazenda <<http://refazenda.com/index.php>>, dirigida por ele.

### Uma breve análise do cartaz-poema *Batmakumba*: da literatura ao design gráfico

Independentemente do grau de sofisticação com o qual uma análise semiótica possa ser empreendida, quase sempre, os analistas optam por percorrer a lógica das relações internas dos signos. Neste caso específico, ainda que respeitadas as tricotomias peirceanas e os processos de semiose, optou-se por revelar, no âmbito da Primeiridade, os aspectos formais do cartaz (sua sintaxe); na Secundidade, sua semântica (seus significados); e, na Terceiridade, seus aspectos pragmáticos (MORRIS, 1970; QUARNATE, 1994; NIEMEYER, 2003; BRAIDA, 2012). Assim, foi possível abarcar a lógica subjacente ao cartaz e, especialmente, compreender os procedimentos empregados por Vallias durante o processo de tradução intersemiótica.

Primeiramente, deve-se ressaltar que a estrutura do cartaz-poema é formada tendo por base a disposição da letra da música *Batmakumba*. Essa construção é feita a partir da sucessão de 26 linhas horizontais cuja primeira e a última formam a expressão “batmakumbayeyebatmakumbaoba” escrita com tipos estilizados, geometrizados e sem espaço entre as letras. A partir dessa estruturação inicial, percebe-se a configuração da letra “K” através do jogo de cores vermelho e magenta que destacam a letra da música do restante da composição formado por diferentes matizes de verde, além do branco (Fig. 4).

Para formar a letra “K”, tal como no poema de origem (Fig. 2), os versos, gradativamente, linha após linha, se reduzem até a sílaba “ba” na linha quatorze. Em seguida, nas linhas restantes, forma-se novamente a expressão inicial. André Vallias realiza, assim, a síntese visual de *Batmakumba* a partir da letra da música. Esse procedimento compositivo fundado na organização matemática, na estrutura visual geométrica e no recurso tipográfico é, conforme Camara (2000), um aspecto central da fase mais ortodoxa da poesia concreta, que vai, segundo Aguilar (2005, p. 22-23), de 1956 até 1960, quando,

em busca dos termos mínimos e da visualidade estrutural, a poesia concreta descarta o uso da cor, tomando em síntese a luz e a sombra – branco e o preto. Esta síntese, as características da composição do poema, “a regularidade dos tipos” e o absoluto controle da disposição dos elementos na página conferem à visualidade da poesia concreta um caráter tipográfico (CAMARA, 2000, p. 89).





Figura 4 – cartaz-poema *Batmakumba*, de André Vallias (2010).  
Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/livro/#close>>. Acesso em: 15 dez. 2013.

É certo que, no cartaz-poema de André Vallias, a cor figura como elemento central na composição, mas, ainda assim essa “visualidade estrutural” é marcante. A estrutura do cartaz é concebida a partir de um *grid* de 26 linhas e 27 colunas, cuja célula principal é um retângulo vertical. Esse recurso estrutural é amplamente utilizado no design gráfico, sobretudo naquele que ficou conhecido como design funcionalista derivado de movimentos como o DeStijl (HURLBURT, 1986, p.35). As características desse tipo de design são apontadas por Camara (2000, p.89) ao destacar o vínculo entre o design gráfico e a poesia concreta. Segundo o autor,

a organização espacial proposta pelo funcionalismo do Estilo Internacional Suíço é conceitualmente tipográfico: separação de elementos da página por meio de um rígido sistema de *grid* (diagrama), uso uniforme de tipos, economia extrema de formas e racionalização dos elementos gráficos de composição (CAMARA, 2000, p. 89-90).

De acordo com Ambrose (2012, p.27), “o *grid* é um meio de dispor e relacionar os elementos para facilitar tomadas de decisão”, assim como Hurlburt (1986, p.35) assinala que este “organiza o conteúdo específico em relação ao espaço que ele irá ocupar”. No caso do cartaz-poema para *Batmakumba*, em que o *grid* se dá a partir da configuração da letra da música, este estabelece o espaço que irá comportá-la ao mesmo tempo em que cria a noção de figura e fundo de forma ambígua. A geometrização está presente também na tipografia. Cada letra é geometrizada, referenciada nos ângulos agudos da letra “K”, estilizada de forma irregular e delimitada pelo retângulo (unidade geradora do *grid*). Essa disposição das letras permite que elas se ajustem ao *grid* e criem superfícies uniformes através do uso da cor (Fig. 5).





Figura 5 – Tipografia empregada no cartaz-poema de André Vallias.  
Fonte: dos autores.

No âmbito da Secundidade, deve-se ressaltar a estreita ligação entre o cartaz (entendido como signo) e o poema visual (a letra da música, seu objeto). Trata-se, portanto, de uma relação predominantemente indicial. Embora a iconicidade da peça gráfica também se manifeste, ela guarda uma estreita conexão com a estrutura espacial original característica, a letra “K” ou o formato das asas de um morcego ou, ainda, das próprias orelhas do Batman. Sendo assim, o cartaz traz em si, predominantemente, as marcas de uma tradução intersemiótica indicial.

Por fim, é fundamental ratificar que Vallias compreende a sintaxe da letra da música e a preserva na sua composição. O que pretendia o designer? Não somente a produção de um cartaz, mas sim de um cartaz-poema. Com o jogo tipográfico-simbólico, partindo de uma brincadeira em figura e fundo, o designer garante uma conexão evidente entre o representâmen (cartaz) e o seu objeto (letra da música), uma vez que o cartaz é, ele mesmo, pragmaticamente, a própria letra da música traduzida (transposta e transcodificada).

### **Do poema visual ao cartaz-poema: um processo de tradução intersemiótica indicial e simbólica**

A tradução intersemiótica proposta por Plaza (2008) encontra suas origens nos escritos de Jakobson (1969) sobre três tipos possíveis de tradução: a interlingual, a intralingual e a intersemiótica. No entanto é de se ressaltar que Jakobson estava preocupado principalmente com o signo verbal convencional e suas possibilidades de tradução. Logo, assentado principalmente sobre a teoria semiótica peirceana e subsidiado pelas explorações prático-teóricas levadas a cabo por tantos outros autores como, por exemplo, Walter Benjamin, Paul Valéry, Ezra Pound, Octavio Paz, Jorge Luiz Borges e Haroldo de Campo, Plaza (2008, p.18) parte de uma concepção de tradução muito abstrata, uma vez que afirma que “por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução”.

Assim, Plaza, por sua vez, busca ampliar o conceito introduzido pelo teórico russo. Recorrendo às palavras de Jakobson, Plaza define a tradução intersemiótica

como sendo aquele tipo de tradução que ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas não-verbais’, ou ‘de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’, ou vice-versa, poderíamos acrescentar (PLAZA, 2008, p.XI).

A complementação final de Plaza (“ou vice-versa, poderíamos acrescentar”) amplia o conceito inicial de tradução intersemiótica, a fim de abarcar as traduções de linguagens não verbais para verbais, o que antes não havia sido definido por Jakobson. Portanto, do escopo

teórico explorado por Plaza e fartamente ilustrado com sua “oficina de signos” (PLAZA, 2008, p.95-204), evidencia-se a potencialidade da tradução intersemiótica como procedimento criativo.

Como pode ser verificado, tanto pelas pesquisas bibliográficas quanto pelo depoimento de André Vallias, ratificados pelas análises empreendidas, o cartaz-poema *Batmakumba* apresenta-se como uma tradução intersemiótica da letra da música, ou do poema visual de inspiração concretista, de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Vale reforçar que esse processo funciona como um ato de criação, pois a tradução intersemiótica instaura, por ela mesma, o ato criativo que traz em si.

Dentre os tipos de tradução intersemiótica mencionados por Plaza (2008), destacam-se as traduções indiciais e simbólicas no processo de concepção do cartaz-poema *Batmakumba*. De acordo com Plaza (2008, p.91), “a tradução indicial se pauta pelo contato entre original e tradução. Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre original e tradução. O objeto imediato do original é apropriado e transladado para um outro meio”. Esse é o principal procedimento adotado por Vallias.

Reconhecendo a importância da verbivocovisualidade da poesia concreta presente na letra da música, Vallias opta pela transposição dos signos para o suporte de um cartaz que, por sua conexão com o poema visual, constitui-se como um cartaz-poema, plenamente determinado pelo seu signo antecedente. Estabelece-se, assim, uma relação de contiguidade, própria da tradução intersemiótica indicial ou da transposição.

No entanto, a contiguidade entre o poema e o cartaz se estabelece através de outros símbolos, outros signos convencionalmente instituídos por Vallias: pela tipografia desenhada pelo designer. Sendo assim, o cartaz-poema também se apresenta como o resultado de um processo de tradução intersemiótica simbólica, de uma transcodificação. Porém, o novo código criado por Vallias se aproxima do signo verbal, hibridizando-se com ele, a tal ponto de o cartaz evidenciar uma verbalidade estruturada na própria organização sintática do poema de origem.

### **Considerações finais**

O que se buscou neste artigo foi evidenciar, por meio da literatura comparada da letra da música (poema visual) *Batmakumba* e do cartaz-poema homônimo, o hibridismo existente entre literatura e design gráfico. Da análise crítica do processo de tradução intersemiótica entre um cartaz e uma letra de música, verifica-se a possibilidade de gerar novos sistemas de signos a partir de outros já constituídos, seja no campo do design ou nas fronteiras entre esse e outros campos do conhecimento e das artes.

Subjacente aos resultados da pesquisa, está a apresentação da tradução intersemiótica como um processo criativo, o qual pode, inclusive, ser tomado como uma metodologia projetual e de concepção de novos sistemas sógnicos fundamentados em outro preexistentes. A tradução intersemiótica revela-se, pois, como uma metodologia projetual, que encontra lastro no arcabouço teórico da Semiótica de Peirce, sobretudo vinculada à concepção do design como um processo comunicativo e como um fenômeno de linguagem.

Destaca-se que a Semiótica (PEIRCE, 1977), para além de sua formalidade teórica, possui um ferramental capaz de subsidiar a ação projetual (de designers, artistas e poetas), como bem evidenciado por Santaella (2005, p.XIII) no livro *Semiótica Aplicada* ao afirmar que “além de ser

uma teoria do conhecimento, a semiótica também fornece as categorias para a análise da cognição já realizada. Com isso, ela também é uma metodologia”.

Por fim, cabe ressaltar que o estudo comparativo do poema visual e do cartaz-poema *Batmakumba* se mostra relevante por reforçar que os intercâmbios e os hibridismos entre literatura e design gráfico obrigam aos leitores a desautomatizar seus procedimentos de leitura. Esse estudo revela, ainda, que a dicotomia entre texto e imagem, entre signo verbal e não verbal, em muitos casos, mostra-se sem fundamentos ou insignificante, sobretudo na contemporaneidade alicerçada nas legítimas noções de hibridismos (BRAIDA, 2012), de misturas, de mixagens, de *readymades*, enfim, da pós-produção (BOURRIAUD, 2009). Afinal, se, por um lado, a poesia concreta já havia proposto uma quebra da linearidade sequencial proveniente da lógica ordenadora da organização dos signos verbais para compor um texto, por outro, a predominância dos signos verbais em uma peça gráfica enfatiza o valor iconográfico das palavras.

## From Literature to Graphic Design: Transposition and transcodification in *Batmakumba*

### ABSTRACT:

This article addresses the issue of hybridity between Literature and Graphic Design. The main aim is to present the results of a comparative analysis between *Batmakumba*, a Gilberto Gil and Caetano Veloso's lyrics, and the eponymous poem-poster, designed by André Vallias, through the intersemiotic translation. Finally, some considerations from the analysis of transposition and transcodification processes from visual poem to the poster as well as from the analysis of the aestheticization modes of verbal signs are shown.

**Keywords:** Intersemiotic translation. Transposition. Transcodification. Concrete poetry. Creative process.

### Notas explicativas

\*Doutor em Design (PUC-Rio).

### Referências

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. 411 p.

AMBROSE, Gavin. *Layout*. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2012. 216 p.

BANDEIRA, João; BARROS, Lenora (Orgs.). *Poesia concreta: o projeto verbivocovisual*. São Paulo: Artemeios, 2008. 256 p.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. 110 p.

BRAIDA, Frederico. *A linguagem híbrida do design: um estudo sobre as manifestações contemporâneas*. 2012. 298 f. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Curso de Pós-Graduação em Design. 298 p.

CAMARA, Rogério. *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigrandes*. Rios Ambiciosos, 2000. 144 p.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1986. 360 p.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. Plano piloto para a poesia concreta. *Noigrandes*, n. 4, São Paulo, 1958. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/plano-piloto-para-poesia-concreta>>. Acesso em: 5 fev. 2014.

\_\_\_\_\_. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. 296 p.

FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979. 136 p.

HURLBURT, Allen. *Layout: o design da página impressa*. 2. ed. São Paulo: Nobel, 1986. 157 p.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1969. 162 p.

LAGO, Bia Corrêa do. *Umas palavras: 15 entrevistas memoráveis*. Rio de Janeiro: Capivara, 2012. 182 p.

MORRIS, Charles William. *Foundations of the theory of signs*. Chicago: The University of Chicago Press, 1970. 59 p.

NIEMEYER, Lucy. *Elementos de semiótica aplicados ao design*. Rio de Janeiro: 2AB, 2003. 80 p.

OLIVEIRA, Ana de. *Tropicália ou Panis et circensis*. São Paulo: IyáOmin, 2010. 130 p.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977. 340 p.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos, 93). 232 p.

QUARANTE, Danielle. *Éléments de design industriel*. 2.ed. Paris: Polytechnica, 1994. 320 p.

RISÉRIO, Antonio. Batmakumba. In: OLIVEIRA, Ana de. *Tropicália ou Panis et circensis*. São Paulo: Iyá Omin, 2010. p.104-107. 130 p.

RODRIGUES, Jorge Caê. *Anos fatais: design, música e tropicalismo*. Rio de Janeiro: 2AB, 2007. Novas Ideias, 2007. 154 p.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. 2. reimp. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005. 80 p.

VALLIAS, André. *Sobre o cartaz Batmakumba*. Entrevista presencial concedida ao autor. Rio de Janeiro, 2013. Arquivo de áudio em formato mp3.

Recebido em: 09 de maio de 2014.

Aprovado em: 21 de outubro de 2014.