

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

WISLEY DO CARMO VILELA

TRADUÇÃO MULTIMODAL E MÚSICA:
Subsídios teóricos para a compreensão sistêmica da
tradução entre recursos semióticos não verbais

RIO DE JANEIRO

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

Wisley do Carmo Vilela

TRADUÇÃO MULTIMODAL E MÚSICA

Subsídios teóricos para a compreensão sistêmica da
tradução entre recursos semióticos não verbais

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Linguística Aplicada. (Discurso e Transculturalidade: Estudos da Tradução).

Orientadores:

Profa. Doutora Janine Pimentel
Prof. Doutor Andrea Lombardi

Rio de Janeiro
Março de 2021

RESERVADO: FICHA CATALOGRÁFICA

Wisley do Carmo Vilela

TRADUÇÃO MULTIMODAL E MÚSICA:

Subsídios teóricos para a compreensão sistêmica da tradução
entre recursos semióticos não verbais

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa Interdisciplinar
De Pós-Graduação Em Linguística Aplicada, Faculdade de Letras,
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada
(Discursos e Transculturalidade: Estudos da Tradução).

Aprovada em

Profa. Dra. Janine Maria Mendonça Pimentel
Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística
Aplicada (PIPGLA), Faculdade de Letras, UFRJ

Prof. Dr. Andrea Giuseppe Lombardi
Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas
(PPGLEN), Faculdade de Letras, UFRJ

Prof. Dr. Antonio Jose Jardim e Castro
Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM),
Escola de Música, UFRJ

Prof. Dr. William Soares dos Santos
Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística
Aplicada (PIPGLA), Faculdade de Letras, UFRJ

Rio de Janeiro, RJ – Brasil
Março de 2021

RESERVADO: DEDICATÓRIA

AGRADECIMENTOS

Memória e Gratidão

tradução do apreço

Música de Wisley Vilela

♩ = 80
accel -----
Freely ♩ = 90

pno.

1 2 3

SV IV IS EVL

4 5 6

EV AJ AL BA BF BG

7 8 9

BS CK CN CS CZ JP

10 11 12 13

LN WS EF CNPq MLV P I

14 15 16 17

P G L A

A peça *Memória e Gratidão: tradução do apreço* (Wisley Vilela, 2021) foi composta como expressão de minha profunda gratidão a toda a gente que, de um modo ou de outro, contribuiu para a realização deste trabalho.

Gravação disponível em <https://youtu.be/HyQQEaIrxSM>.

RESUMO

Este trabalho parte da premissa de que a compreensão dos processos tradutórios envolvendo recursos semióticos multimodais carece de um modelo teórico atualizado mais abrangente e mais consistente. Existe uma lacuna terminológica no cânone dos Estudos da Tradução que dificulta a inserção definitiva da tradução multimodal no corolário dessa disciplina. A revolução nas tecnologias de comunicação social, que ganhou força a partir da última década do século vinte e que mudou significativamente as formas de comunicação na última década, incrementou exponencialmente o uso de recursos semióticos não verbais. Esse fenômeno enseja uma reavaliação do papel do conceito de significado semântico na definição do termo “tradução” quando aplicado à tradução de recursos semióticos multimodais. Nesse nicho tradutório, encontra-se a música como código não semântico passivo de tradução de e para outras formas de expressão artística, tais como a escultura e a fotografia. Partindo da teoria dos signos, proposta por Charles Peirce, no final do século dezenove, em que a construção semântica representa apenas uma parte do trâmite do sentido, considero o aproveitamento dessa teoria no modelo triádico de tradução, de Roman Jakobson, bem como outras relevantes considerações sobre tradução para além dos limites da significação semântica. Qual o papel da música na expressão do inefável? Como pode a música representar o sentido em obras de natureza diversa de sua própria natureza? Quão relevante é o conceito de reversibilidade nesse tipo de tradução? Quão relevante é a significação semântica na tradução de recursos semióticos não semânticos? Essas são algumas das perguntas que este trabalho procura abordar. Meu objetivo primário não supõe resolver essas questões. Antes, o propósito deste trabalho é induzir a reflexão sobre um fenômeno corriqueiro, na medida em que cada troca de informação implica algum grau de tradução multimodal. Para tanto, conduzo a análise em que fotografia e música são postas lado a lado como fonte e meta de um “projeto de tradução” de recursos semióticos não verbais. A discussão ao final deste trabalho tem o objetivo de provocar novos olhares sobre tradução multimodal e música.

Palavras-chave: música; tradução multimodal; modos textuais; inefável

ABSTRACT

This work is based on the premise that the understanding of translation processes involving multimodal semiotic resources requires an updated, comprehensive, and more consistent theoretical model. There is a terminological gap in the canon of Translation Studies that makes it difficult for multimodal translation to be fully accepted into the corollary of this discipline. The revolution in social communication technologies, which gained strength in the last decade of the twentieth century and which significantly changed forms of communication in the last decade, exponentially increased the use of non-verbal semiotic resources. This phenomenon leads to a reevaluation of the role of semantic meaning in the definition of “translation”, when applied to the translation of multimodal semiotic resources. In this translational niche, music is found as a non-semantic code adequate for translation into and from other forms of artistic expression, such as sculpture and photography. Beginning with the theory of signs, proposed by Charles Peirce, at the end of the nineteenth century, in which semantic construction represents only part of the process of meaning, I consider the use of Peirce’s theory in Roman Jakobson’s triadic translation model, as well as other relevant contributions on translation beyond the limits of semantic meaning. How can music represent meaning in works of a nature different from its own? What is the role of music in the expression of the ineffable? How relevant is the concept of reversibility in this kind of translation? How relevant is the semantic meaning in the translation of non-semantic semiotic resources? These are some of the issues that this paper aims to address. My primary goal is not to resolve these issues. Rather, the purpose of this work is to induce reflection on a common phenomenon, as each exchange of information implies some degree of multimodal translation. To this end, I conduct an analysis in which photography and music are placed side by side as the source and target of a “translation project” of non-verbal semiotic resources. The discussion at the end of this work has the objective of provoking new perspectives on multimodal translation and music.

Keywords: music; multimodal translation; textual modes; ineffable.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Acorde no 8º compasso de "Narrative for String Orchestra" (Bernard Herrmann)	18
Figura 2 - The Murder (Bernard Herrmann) Extraído de https://www.youtube.com/watch?v=7nlusJjoNN8 . Acesso em 13/08/2020.....	19
Figura 3 - Redução: fórmula rítmica de The Murder (KELLEY, 2011, p. 55).....	20
Figura 4 - Mafalda (TEJÓN, 2015, p. 13).....	36
Figura 5 – Mistura subtrativa de cores Fonte: (CANTUS, 2004) CC BY-SA 3.0 - disponível no repositório digital da Wikimedia Commons.....	37
Figura 6- Cesta de Frutas / Public domain (ARCIMBOLDO, 1550).....	39
Figura 7 - John Cage: Roaratorio (Canal Wellesz Theatre) Captura de tela de página pública do YouTube, em 27/08/2020. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=bdHe4c10smY&lc=Ugikjhp4vTneYngCoAEC.80MeIHj8frt86R6l4C7-mU	55
Figura 8 – Esquema da Teoria dos Signos, de Charles Peirce	66
Figura 9 - Modelo triádico do signo aplicado à obra literária/cinematográfica. Adaptado de Aguiar e Queiroz (2009).....	71
Figura 10 - Adaptação do modelo peirceano do signo à proposição de Honegger.	73
Figura 11 - Termo "tradução" em código binário.....	75
Figura 12 - Linguagens de Programação	76
Figura 13 - Sinal abstrato para toilette.	78
Figura 14 - Definição de "arrēton". A Greek-English Lexicon (LIDDELL e SCOTT, 1996, p. 247).....	91
Figura 15 - Esquema de camadas transpostas da escultura Marsyas para a peça LamenTate. Foto à esquerda: Escultura de PVC e aço 35x23x155m. (KAPOOR, 2002, n.p.)	102
Figura 16 – Armadura de Clave (C/Am).....	115
Figura 17 - Gráfico para fixar a "Melodia das Montanhas" - Acervo MLV	117
Figura 18 - Villa-Lobos: New York Skyline Melody - Gráfico derivado da versão de 1957 (KATER, 1984, p. 105)	118

Figura 19 - Intervalo total de frequências melódicas em New York Skyline. Adaptada de “Frequencies of notes on the piano”, por David Abbott (ABBOTT, s.d.).....	118
Figura 20 - Linha melódica de New York Skyline gerada a partir do “Gráfico para fixar a Melodia das Montanhas”, com o Edifício Woolworth assinalado (WB).	120
Figura 21 - New York City views. Clouds over Midtown skyline II from Long Island City (GOTTSCHO, 1933).	121
Figura 22 - Sobreposição do gráfico de frequências sonoras à matriz tradutora de Villa-Lobos.....	123
Figura 23- Vista do Baixo Manhattan desde o Brooklyn Heights. Imagem da base de dados do Google Earth (1974). Ângulo aproximado de captura calculado com a aplicação web Open Street Map Compass (MAHDY, 2020).....	124
Figura 24 – S.S. Coamo saindo de Nova Iorque (DELANO, 2008). Dezembro de 1941. Ângulo aproximado de captura calculado com a aplicação web Open Street Map Compass (MAHDY, 2020).....	125
Figura 25 - Vista do Baixo Manhattan (1936) desde a Governors Island (FAVRIFY.COM, s.d.) (The New York Skyline's Incredible Story In Pictures (s.d.), s.d.) Ângulo aproximado de captura calculado com a aplicação web Open Street Map Compass (MAHDY, 2020).....	126
Figura 26 - New York Skyline circa 1930: The New York skyline from the waterfront. Photo by Hulton Archive/Getty Images (HULTON ARCHIVE, 1930) Ângulo aproximado de captura calculado com a aplicação web Open Street Map Compass (MAHDY, 2020).....	127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
i. Problema: tradução de sentidos entre modos textuais	22
ii. Justificativa: a contrapartida.....	30
iii. Objetivos e organização do trabalho.....	32
I. TRADUÇÃO MULTIMODAL.....	34
i. Uma definição do termo “texto”.....	34
ii. Os fatores sociais e os modos de criação de significado.....	40
iii. Terminologia para a tradução de recursos semióticos	42
II. MÚSICA E TRADUÇÃO.....	46
i. Música e linguagem	52
ii. Música e poesia; música é poesia	56
iii. A propósito de intraduzibilidade	58
III. PENSAMENTO TEÓRICO E TRADUÇÃO MULTIMODAL	62
i. A Teoria dos Signos.....	62
ii. O modelo triádico da tradução	67
iii. Ampliação do modelo triádico de Jakobson	69
iv. Tradução de impressão visual e prazer físico para música	72
v. Música como “linguagem” de baixo nível de abstração	74
vi. Modalidade na expressão musical	78
vii. Mudança paradigmática do “linguístico” para o “semiótico”	82
viii. Estado da Arte	85
IV. O INEFÁVEL.....	89
V. METODOLOGIA E ANÁLISE MUSICAL	106
i. Metodologia.....	106
ii. Análise musical em contexto de tradução multimodal	108
iii. <i>New York Skyline Melody</i> : da fotografia para a música.....	112
VI. CONCLUSÃO.....	129
VIII. BIBLIOGRAFIA	134

*Devem existir, têm de existir, relações
exatas entre essas diferentes expressões de
algo idêntico, e tais que sejam reversíveis
ao ponto de, se as entendermos,
podermos traduzir uma pela outra.*
— Arthur Honegger, 1931

INTRODUÇÃO

A tradução permeia múltiplas facetas do cotidiano da vida em sociedade. Ela está no cinema, na literatura, nas bulas de remédios, em manuais técnicos e em uma infinidade de outras fontes de informação. Talvez não seja exagero afirmar que na base do tecido da história está o fio da tradução. Muitas vezes, não explicitamente mencionado, o papel da tradução nos contatos entre os povos não apenas dispensa apresentações, como também coloca a tradução entre as atividades mais antigas da história. As pessoas lidam com conteúdo traduzido o tempo todo e isso sem se aperceber da existência do tradutor¹ ou da importância da tradução para o modo de vida moderno.

O papel conciliador e integrador da atividade de tradução não é propriedade dos tempos modernos. O senso comum dá conta de suas contribuições para o desenvolvimento histórico das sociedades e de suas culturas, nas trocas culturais e nas relações entre povos. Assim, é curioso que, a despeito dessas contribuições, os Estudos da Tradução, e seu estabelecimento como disciplina autônoma em relação a outras disciplinas, sejam relativamente recentes no mundo ocidental. No capítulo introdutório de *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti declara que as últimas quatro décadas do século vinte constituem o “período em que os estudos da tradução emergiram como nova área acadêmica²” (VENUTI, 2012, p. 1). A declaração de Venuti não desconsidera a influência de nomes importantes para a “tradução”. Ali Ghanoni, ao falar sobre vultos proeminentes da tradução ao longo da história, reúne nomes como Cícero

¹ Neste trabalho, o emprego de termos marcados por desinências de gênero, a menos que indicado pelo contexto ou de outra forma explicitado, pressupõe a abstração de gênero. (Sobre “generalização” vs. “abstração”, queira consultar o Dicionário de Sinônimos da Língua Portuguesa / Rocha Pombo (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2011, p. 412)). Assim, como exemplo, o termo “tradutor”, conforme usado neste trabalho, não significa “pessoa do sexo masculino que exerce a tradução”, mas “ente que exerce a tradução”.

² Salvo indicação contrária, toda tradução do inglês para o português, de fontes citadas neste trabalho, é de minha autoria.

(primeiro século AC) e Quintiliano (primeiro século AD), que pensavam a tradução a partir de uma abordagem derivada da retórica, São Jerônimo (quarto século AD), John Dryden (século 17), Friedrich Schleiermacher (século 19) e Walter Benjamin, com o ensaio *A Tarefa do Tradutor*, em 1923, para citar alguns cuja contribuição foi significativa (GHANOONI, 2012, p. 77). No entanto, foram eventos na segunda metade do século 20, em especial a partir da publicação do artigo seminal “*The name and nature of translation studies*”³ (HOLMES, 1988), que marcaram a admissão dos estudos da tradução como disciplina autônoma. Venuti argumenta que coube a “James Holmes desenhar um mapa para a área dos estudos da tradução, demarcando os limites entre áreas de pesquisa teórico-descritiva “pura” e áreas aplicadas, como ensino e crítica” (VENUTI, 2012, p. 138). A relativa “juventude” dos Estudos da Tradução parece particularmente adequada para descrever os estudos sobre a tradução intersemiótica e a tradução multimodal⁴.

É possível que o termo “tradução” seja mais frequentemente compreendido como o fazer transitar significados de uma linguagem verbal para outra. Isso se deduz a partir do senso comum sobre tradução. O conceito indiscutivelmente prevalecente que se tem de alguém que trabalha com tradução é que tal pessoa faz transitar o sentido de palavras de um idioma para outro. “Tradutora” seria, portanto, a pessoa encarregada de operar esse trânsito de significados. Entretanto, Monica Boria e Marcus Tomalin ressaltam que

É importante notar que as palavras usadas para subclassificar “tradução” sempre revelam algo a respeito das metáforas subjacentes e dos modelos conceituais que orientam nosso pensamento sobre a essência da atividade [da tradução]. (...) Todos os termos que usam a raiz latina ‘trans’ sugerem algum tipo de movimento, mas é preciso ter cuidado para que isso não restrinja nosso modo de pensar sobre os processos subjacentes envolvidos. (...) Em finlandês, por exemplo, o verbo *kääntää* significa “traduzir”, mas o significado de sua raiz é “virar”. Assim, ao invés de transportar através de uma barreira, ou de um lugar a outro, traduções em finlandês viram algo para revelar um outro lado (BORIA, CARRERES, *et al.*, 2020, p. 15, 16).

³ *O nome e a natureza dos estudos da tradução* é a versão expandida de um trabalho apresentado por James Holmes durante a *Seção de Tradução do Terceiro Congresso Internacional de Linguística Aplicada*, realizado em Copenhagen, de 21 a 26 de agosto de 1972.

⁴ “Tradução intersemiótica ou transmutação é uma interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas não verbais de signos” (JAKOBSON, 1959, p. 233). “Tradução multimodal” seria uma ampliação do conceito proposto por Jakobson, posto que o signo verbal não constitui elemento obrigatório para haver tradução multimodal.

Portanto, em lugar de “trânsito de significados”, o termo finlandês para “tradução” estaria mais associado à ideia de movimento em torno de um eixo, do que à de trânsito propriamente dito, que implica a ideia de movimento que leva ao deslocamento.

Entendo que essa sugestão de cautela e senso crítico pode ser especialmente útil ao exame de conceitos cristalizados, na medida em que propicia a detecção de possibilidades que de outro modo permaneceriam esmaecidas pelo pré-juízo. Em outras palavras, aspectos importantes da tradução passariam despercebidos se permitíssemos que suas vertentes predominantes no âmbito dos Estudos da Tradução soassem como tudo o que se precisa pesquisar e que se pode saber sobre o assunto. As vertentes predominantes a que refiro são, principalmente, a tradução literária e a tradução especializada, que operam com códigos verbais entre línguas diferentes ou com diferentes expressões de um sentido na mesma língua. Além dessas vertentes, a tradução intersemiótica, que não depende do código verbal para ocorrer, tem recebido certa atenção dos Estudos da Tradução. Esses veios de pesquisa destacados nos Estudos da Tradução foram contemplados pela classificação de Roman Jakobson, como veremos adiante de modo mais detalhado, quanto aos tipos de tradução, a saber, interlingual⁵, intralingual e intersemiótica (JAKOBSON, 1959, p. 233). No entanto, a distribuição de uso do termo “tradução” está longe de ser equitativa, como veremos a seguir.

Uma breve pesquisa pelo número ocorrências da palavra “tradutor” no Corpus do Português⁶ (DAVIES, s.d.) parece confirmar o que intuitivamente se percebe a respeito do uso dessa palavra, a saber, que tal uso ocorre primariamente associado à tradução de textos escritos. É revelador e significativo que a tabela de resultados de pesquisa por ocorrência contextualizada da palavra “tradutor” retorne 20.370 ocorrências, dentre as quais apenas três correspondem a “tradução intersemiótica”. Compare-se esse número ínfimo às 85 ocorrências de “tradução literária” para obter uma confirmação de que a distribuição de uso do termo “tradução” associado às suas vertentes mais importantes não

⁵ Ao comentar o ensaio de Jakobson, depois de descrever o conceito de tradução “intralingual” Jacques Derrida acrescenta: “Existiria em seguida o que Jakobson chama lindamente de tradução “propriamente dita”, a tradução *interlingual* que interpreta signos linguísticos por meio de uma outra língua” (DERRIDA, 2002, p. 23). Ou seja, tradução autêntica teria de ser interlingual, conceito que ecoa e prevalece ainda hoje.

⁶ O *Corpus do Português: NOW (News on the Web)* contém cerca de 1,4 bilhão de palavras coletadas de jornais e revistas com publicação online, abrangendo o período de 2012-2019.

é igualitária. Ora, a “tradução intersemiótica” é uma área reconhecida e, até certo ponto, estabelecida nos Estudos da Tradução. Para o senso comum, no entanto, o tradutor intersemiótico é uma figura não vigente, sem essência. Naturalmente, a tradução intersemiótica não é um efeito sem causa. Se há tradução, tem de haver agente da tradução. Esta seria mais uma camada de invisibilidade do tradutor⁷ possivelmente produtiva como objeto de novos estudos, além de camadas representadas pela não atribuição de crédito pela tradução, particularmente na tradução especializada, pelo cerceamento de espaços em paratextos e pela falta geral de representatividade da categoria profissional, por sua vez tolhida pela inexistência de códigos reguladores da profissão na maioria dos países ocidentais.

Se o exercício da tradução é primariamente associado pelo senso comum ao fazer transitar significados de um código verbal para outro, o que dizer da tradução de recursos semióticos para fazer transitar significados não verbais? Essa seria uma das lacunas importantes no campo dos Estudos da Tradução. É relativamente fácil encontrar pesquisas e artigos sobre as mais diversas questões no corolário da tradução especializada⁸, compreendendo “tradução geral, tradução científica, tradução técnica, tradução jurídica, tradução médica e outras” (ASENSIO, 2016, p. 122) como denominações correntemente aceitas pelos Estudos da Tradução. Questões sobre terminologia, localização, legendagem, tradução para jogos, tradução por máquina, memórias de tradução, tradução colaborativa e tantas outras nesse âmbito têm sido cuidadosamente estudadas, especialmente desde a revolução tecnológica nos meios de comunicação, que teve início nas duas últimas décadas do século vinte e que continua num crescendo. A produção científica em torno da tradução literária é igualmente abundante. No entanto, no que diz respeito à tradução entre recursos semióticos não verbais a produção científica é significativamente menor, em comparação com as áreas da tradução literária e tradução especializada. Entendo que essa relativa escassez de produção científica sobre tradução de recursos semióticos não verbais não se justifica pela não ocorrência desse fenômeno

⁷ Lawrence Venuti (1995, p. 1-42) examina e discorre sobre a “invisibilidade do tradutor”, termo que o autor usa para descrever o fenômeno que resulta na exclusão (ou limitação, no melhor dos casos) de referências à pessoa responsável pela tradução. Em geral, o agente da tradução só recebe atenção quando há problemas de qualidade no texto traduzido. No caso da tradução intersemiótica, a camada adicional de invisibilidade do tradutor estaria na supressão do agente que opera a tradução que, em geral, não é identificado como tradutor.

tradutório. Com um pouco de observação, ele pode ser percebido em toda a parte, de maneira constante e contínua. Considere os exemplos a seguir.

As escolhas da palheta de cores e de fontes tipográficas de um desenvolvedor de sítios para *web* podem transmitir confiabilidade, por exemplo, ou podem sugerir um humor leve. Essas escolhas estéticas visam a comunicação codificada de sentidos que podem ser expressos (traduzidos) em linguagem verbal. Ao contratar os serviços de desenvolvimento de um sítio para *web*, o contratante precisa comunicar ao contratado os atributos de sua demanda e faz isso dispondo de recursos da linguagem verbal, tal como na declaração “o website precisa transmitir confiabilidade, seriedade e segurança”. O papel do desenvolvedor para *web* é verter aquela descrição linguisticamente produzida por meio de suas escolhas estéticas. Um sítio que contivesse em sua página de chegada o texto “boas-vindas ao nosso site sério, confiável e seguro”, escrito em fonte “Comic Sans” sobre fundo multicolorido, adornado com *emoticons* e GIFs (*graphic interchange format*, ou “formato gráfico intercambiável”) animados em cores brilhantes, seria provavelmente interpretado como piada. Dificilmente alguém sentiria segurança para realizar transações bancárias, por exemplo, em um sítio assim.

O fato de que as escolhas estéticas comunicam significados de modo eficaz também pode ser notado ao se assistir a uma propaganda de creme de cabelo na TV. Quantos se dão conta do volume de conteúdo traduzido veiculado pelo anúncio? Primeiramente, o fabricante tem uma proposta linguisticamente construída que é apresentada a uma agência de propaganda. Na sequência, a agência assume a função de tradutora na medida em que cria cenários, faz uso de cores, de texturas e de sons (não verbais) que veiculem e reforcem a proposta do fabricante, com uso mínimo de recursos verbais. Isso implica o uso massivo e eficaz de recursos semióticos não verbais. Os exemplos acima tornam evidente a ocorrência de um processo tradutório na instância intersemiótica que, em muitos casos, tem precedência.

Principalmente a partir do desenvolvimento dos meios de comunicação em massa, como o rádio, o cinema e a televisão, durante o século XX, a música passa ocupar, cada vez mais, uma posição de grande importância na comunicação não verbal de sentidos. Em defesa de tal argumento, notem-se os usos da música como coadjuvante de sentido na

propaganda, no cinema e no teatro, que intensificam a cena e constroem memória⁹. A música liga outro nível de cognição no sentido de envolver psicologicamente a plateia, tirando-a da posição de testemunha da cena para a posição de protagonista. Falando sobre o efeito da música na cena do assassinato no chuveiro, de *Psicose* (*Psycho*, 1960), Steven Smith, biógrafo de Alfred Hitchcock, declarou:

É interessante assistir essa sequência sem música porque, embora seja uma sequência muito perturbadora, você ainda está assistindo como quem a observa de fora. Está assistindo uma coisa terrível acontecer, mas seu ponto de vista é o de alguém que está fora da cena. Com a música de Herrmann, você é Janet Leigh. Você sente o pavor absoluto, o pânico e a perda de controle que ela sente enquanto tenta se desvencilhar de seu agressor (SIEGEL, 2000).

Janet Leigh é a atriz que viveu o papel da personagem Marion Crane. A música tem o indiscutível poder de potencializar as sensações através do que comunica e, certamente por isso, ocupa esse papel todo importante nos meios de comunicação. O que mais pode revelar o exame da cena do chuveiro, em “*Psicose*”? Vejamos.

A antológica cena do chuveiro seria um exemplo clássico do poder da música na comunicação de sentido, passando, neste caso, de coadjuvante a protagonista. Na cena que “rouba a cena”, com duração de pouco mais de 90 segundos, a música transforma o que poderia ser um momento de relaxamento em um quadro marcado por medo aterrorizante através do emprego sincrônico de recursos expressivos baseados no andamento e nos intervalos harmônicos e de “uma combinação simultânea de técnicas expressivas: vigorosos, violentos até, golpes descentes em *sforzato* sobre duas notas dissonantes, E e E⁶ b, pelo e primeiro e segundo violinos, tudo isso tocado com ferocidade (*feroce*) em mínimas repedidas rapidamente, em compasso 3/2” (RAWLE e DONNELLY, 2017, p. 77). Ao surgimento da sombra do assassino Norman Bates (interpretado por Anthony Perkins) por trás da cortina do chuveiro, a música começa com o primeiro violino, que prenuncia o perigo com a nota E⁶ b repetida intermitentemente, com agudíssimos 1245 Hz, em cada tempo dos oito primeiros compassos ternários. Ser

⁹ Esse “construir memória”, segundo o entendo, é mais do que apenas ser capaz de lembrar de acontecimentos passados ou do que se aprendeu deles. A memória é o que permite ao ser humano a conexão com o passado no presente, é catalizadora de tempo e espaço. No sentido de tornar a experiência em uma parte de quem a viveu através de um processo contínuo de formação de identidade, a música constrói memória.

ternário o compasso¹⁰, com a repetição da nota E⁶ b é significativo se considerarmos isso à luz da figura de retórica epizêuxis, que é a repetição contígua do mesmo termo, dentro da mesma frase, para conferir ênfase ou expressar veemência. A repetição ominosa da mesma nota significa iminência e urgência, na cena do assassinato de Marion.

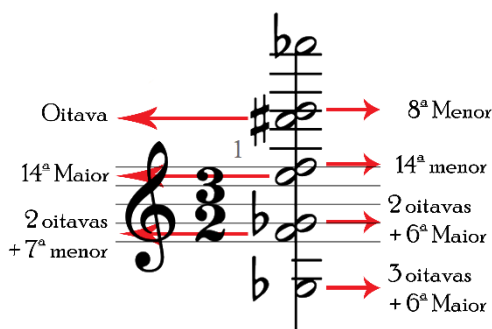


Figura 1 – Acorde no 8º compasso de "Narrative for String Orchestra" (Bernard Herrmann)

No segundo compasso, enquanto o primeiro violino executa a *símile* da estrutura no primeiro compasso, o segundo violino acrescenta força ao “grito de alerta” por soar a nota E⁶ b junto com a E⁵, o que cria um intervalo de 8ª menor. O efeito dessa combinação dissonante é a intensificação das tensões que se consolidam nas vozes dos violinos e atribuem à peça e à primeira parte da cena um caráter agourento. Nos compassos 3 e 4, as violas se juntam ao grito dos violinos com a repetição da mesma estrutura em *símile*, que se mantém até o compasso 16¹¹. A primeira viola, no compasso 3, integra ao acorde a nota D⁵ #. Com efeito, amplifica-se a força do aviso. O acréscimo da segunda viola, que executa o mesmo acorde, é a nota E⁴, localizada a duas oitavas (menos meio tom) abaixo da primeira nota. Cria-se um padrão no acréscimo de intervalos desarmônicos, visto na *Figura 1* abaixo, que se repete à medida em que os violoncelos e os contrabaixos são introduzidos até o oitavo compasso.

¹⁰ O compasso ternário, como o nome sugere, é uma unidade estrutural de organização musical composta por três tempos, sendo o primeiro um tempo de acento métrico forte, seguido de dois tempos de acento métrico fraco, ou simplesmente “tempo forte” e “tempo fraco”. O tempo forte é o que marca o início do compasso e funciona de modo análogo à sílaba tônica, na expressão verbal. A valsa, por exemplo, é um ritmo usualmente composto sobre compasso ternário.

¹¹ Vide redução da partitura, por Alison Kelly, em Anexo IV (KELLEY, 2011, p. 56-58).

Como se vê na redução da partitura e análise¹² de *Narrative for String Orchestra – The Murder* (Figura 2), por Brad Frey (2017), o conteúdo dos oito primeiros compassos é repetido nos compassos nove a dezesseis com apenas uma diferença muito importante. O primeiro violino, que continua repetindo intermitentemente a nota E⁶ b, adiciona o efeito glissando à sua execução. Esse efeito tem dupla função na cena do chuveiro. Do ponto de vista aural¹³, o glissando sugere a iminência do trágico e simula o grito de pavor de Marion.

The Murder
from "Psycho"

Written by BERNARD HERRMANN
Score Reduction & Analysis by Brad Frey

Figura 2 - *The Murder* (Bernard Herrmann)
Extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=7nlusJjoNN8>. Acesso em 13/08/2020.

No que diz respeito à interação aural-visual na cena do chuveiro, a repetição da nota E⁶ b em glissando encontra par nos repetidos golpes de punhal que o assassino

¹² A Figura 2, com a redução e análise da peça *The Murder*, indica o intervalo de 7ª maior entre a nota E⁶ b e E⁵. Considerando que de E⁵ para E⁶ tem-se um intervalo de 8ª (E = 1ª, F = 2ª, G = 3ª, A = 4ª, B = 5ª, C = 6ª, D = 7ª, E = 8ª), seria mais preciso chamar esse intervalo de 8ª menor/diminuta.

¹³ Opto pelo termo “recurso semiótico aural” para referir aos signos perceptíveis pelo sentido da audição. Assim como o termo “ótico” parece mais associado ao que se emprega para perceber imagens (óculos, lentes, olhos) do que à informação passiva de percepção, o termo “auditivo” parece mais associado ao que se usa para perceber a informação sonora (os órgãos da audição) do que à mensagem propriamente dita.

desfere contra Marion. Considerando a relação entre cena e música, Alison Kelley argumenta que

O efeito, produzido pelo toque sucessivo com essa força dinâmica nos tempos fortes, é uma ênfase métrica no tempo forte que imita a violência do ataque de Norman e a incongruência da ira dele. Fechar seus olhos para os golpes do assassinato coreografado por Hitchcock não impedirá que testemunhe o assassinato pelas “facadas” nas cordas (KELLEY, 2011, p. 53).

Admitindo-se que a música, tal como a iluminação, por exemplo, seja uma parte da cena, as observações de Kelley tratam da relação entre o todo (a cena) e uma parte desse todo (a música). Uma vez contextualizada pelas imagens exibidas até o ponto em que surge uma silhueta por trás da cortina transparente, a música seria suficiente, afirma Kelley, para comunicar inequivocamente o desfecho do ataque de Norman contra Marion, sem depender dos demais elementos imagéticos. A *Figura 3* abaixo demonstra a estrutura rítmica e a articulação das seções da peça em que, primeiro, Marion é atacada, seguida do desfecho de morte da protagonista e fuga do assassino.

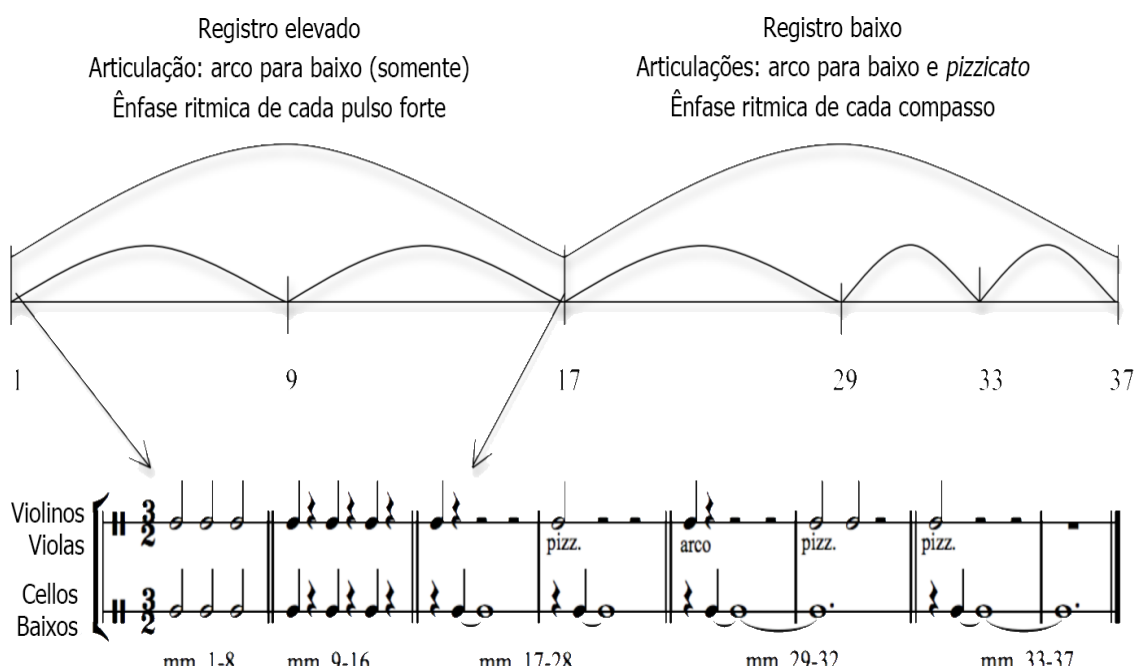


Figura 3 - Redução: fórmula rítmica de The Murder (KELLEY, 2011, p. 55)

Embora esta análise pudesse prosseguir, o ponto até onde avançamos parece suficiente para argumentar que a música possui importante papel de portadora de sentido.

Em entrevista concedida a Stephen Watts¹⁴, sobre a relação entre música e filme, Hitchcock afirmou que a música “torna possível a expressão do não dito” (WATTS, 1995, p. 243-244). Entendo que isso se aplica a uma ampla gama de situações cenográficas, embora o contexto específico em que Hitchcock fez essa afirmação diga respeito ao papel da música em cenas de diálogos. Na cena do assassinato em “Psicose”, a música comunica sentidos do não dito e do que não se pode expressar em palavras.

Leitores não familiarizados com os termos musicais acima talvez se beneficiem da seguinte ilustração. Uma mulher caminha desavisadamente por uma rua em que há um bandido à espreita. Moradores de um prédio próximo podem ver a mulher que caminha e o bandido prestes a atacá-la. Alguém, na cobertura daquele prédio, pressente o perigo e começa a gritar um sinal de aviso. Outra pessoa sai à sacada do andar de baixo e se junta ao vizinho no grito de alerta. Na sequência, outros moradores dos andares abaixo seguem o mesmo padrão: saem à sacada e repetem o mesmo alerta. Não obstante, a moça desatenta não reage em tempo e é gravemente ferida e morta pelo bandido. Enquanto o bandido foge, há um murmúrio contido em tom grave das pessoas nos andares mais baixos, que contemplam a cena trágica. O que a música de Herrmann contribui para a cena do chuveiro em “Psicose” é algo parecido com essa imagem. Os moradores aterrorizados correspondem as vozes dos instrumentos de corda. Suas posições na escala vertical dos apartamentos no prédio correspondem às frequências das notas executadas pelos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. Elas variam em timbre, em sua frequência, mas, além disso, se juntam na construção unívoca do sentido.

Ao falar sobre a música obstinadamente composta por Bernard Herrmann, que recebera instruções específicas para não haver música na cena do chuveiro¹⁵, Jack Sullivan observa que ela “está inseparavelmente ligada ao filme na imaginação popular; de fato, sem ela, “Psicose” provavelmente não existiria” (SULLIVAN, 2008, p. 243, 250) porque o próprio Hitchcock estava tão insatisfeito com o filme que considerava a possibilidade de cortar partes dele e aproveitar o que sobrasse em um programa para a

¹⁴ Entrevista *On Music in Films*, publicada originalmente na revista *Cinema Quarterly* (Edimburgo) 2, n.2 (Inverno 1933-1934): páginas 80-83.

¹⁵ William Rosar conta que Hitchcock havia dado instruções específicas a Bernard Herrmann para não haver música na cena do chuveiro. Depois de assistir a cena sem e com a música de Herrmann, Hitchcock mudou de ideia. Herrmann teria lembrado a Hitchcock que a instrução inicial era não haver música, ao que Hitchcock admitira: “sugestão imprópria, meu filho, imprópria” (ROSAR, 2017, p. 192).

TV. Rememorando a ocasião em que assistiu junto com Hitchcock a cena do chuveiro, Joseph Stefano, que foi o roteirista de “Psicose”, disse que “Quando ouvi a música, quase caí da cadeira. Hitchcock disse que a música elevou o impacto de “Psicose” em 33%. Elevou para mim em outros 30%. Hitchcock esperava que eu ficasse impressionado com a música e eu fiquei mesmo” (SULLIVAN, 2008, p. 252; RAWLE e DONNELLY, 2017, p. 18). O impacto da música sobre Joseph Stefano, e sobre uma inteira geração de público de cinema no mundo ocidental, pelo menos, é evidência do poder que a música tem de portar sentido que, no caso dos violinos estridentes de “Psicose”, usa a música de Herrmann como veículo.

No caso de Psicose, a música eleva o impacto do sentido através do apelo psicológico. Pode-se arguir que a música em Psicose traduz recurso semiótico visual para recurso semiótico aural, posto que ela expressa a mesma mensagem por meio diferente. Nem Hitchcock nem Herrmann, ao que parece, pensaram na relação entre música e cinema como processo tradutório, apesar da evidência de interação e transferência de sentido entre os meios visual e aural. Outros autores, como veremos a seguir na explanação do problema de que trata este trabalho, foram mais específicos em tratar a relação entre música e outras artes como processos de tradução.

i. Problema: tradução de sentidos entre modos textuais

Arthur Honegger, escrevendo em 1931 sobre a relação entre música e cinema, fez apontamentos úteis para a compreensão dos problemas com que a tradução intersemiótica precisa lidar. Ele declarou:

A edição cinematográfica opera de modo completamente diferente da composição musical. Composição é continuidade e requer um desenvolvimento lógico. A edição cinematográfica lida com contrastes e oposições. É uma questão de juntar duas grandezas de naturezas diferentes e que não se regem pelas mesmas regras. (HALBREICH, 1999, p. 525).

Honegger sugere que a representação dos diferentes aspectos de uma peça cinematográfica através da fala, da música, da dança e de outros recursos semióticos, sejam eles quais forem, é desafiadora porque essas formas de expressão têm “naturezas diferentes”. Manifestando sua inquietação com as relações entre diferentes expressões

“da mesma realidade [cinematográfica] expressa em um de seus aspectos”, Honegger especula que “devem existir, têm de existir, relações exatas entre essas diferentes expressões de algo idêntico, e tais que sejam reversíveis ao ponto de, se as entendermos, podermos traduzir uma pela outra” (HALBREICH, 1999, p. 526). Em “Psicose”, um aspecto da cena do chuveiro seria a música, que expressa a mesma realidade comunicada pelas imagens. Tomando “Psicose” como exemplo, a inquietação de Honegger seria a falta de compreensão sobre como o modo aural traduz o modo visual. Esse entendimento, acreditava Honegger, seria a chave para a tradução reversa de recursos semióticos de diferentes categorias, a saber, verbal, visual e aural.

Essa hipótese, extraída de um contexto em que Honegger trata das relações entre música e cinema, guarda (1) um problema crucial para a tradução intersemiótica, (2) contém uma aparente contradição e (3) admite as limitações da reversibilidade tradutória. O problema crucial é estabelecer as relações entre “diferentes expressões de algo idêntico”. O uso que Honegger faz do termo “idêntico” parece vago, ou impreciso, visto que esse termo pressupõe a existência de um par (idêntico a quê?) cuja lacuna não é preenchida em seu argumento. A expressão “relações exatas” contradiz a gradação da reversibilidade tradutória reconhecida pelo próprio autor, além de ser bastante problemática, se aplicada aos Estudos da Tradução e à comunicação, de modo geral. Não obstante tal espaço para desenvolvimento, a lógica de Honegger parece apontar uma direção promissora para a compreensão dos meandros da tradução intersemiótica (vide p. 43) e, por extensão, da tradução multimodal.

Ao que parece, as dificuldades levantadas a respeito da tradução de recursos semióticos não verbais são resultantes da aplicação de parâmetros avaliativos e de estruturas conceituais que se ajustam bem à tradução intralingual e interlingual (JAKOBSON, 1959), mas que não se adequam bem à “tradução intersemiótica” e à “tradução multimodal”. Tal uso de modelos teóricos não adequados seria análogo ao uso de fita métrica para medir corrente elétrica, ou como querer que golfinhos e baleias, porque são mamíferos e têm pulmões, vivam em terra firme.

Ao analisar a mediação da escultura *Marsyas*, de Anish Kapoor (KAPOOR, 2002, n.p.), pela obra para piano e orquestra *LamentTate*, de Arvo Pärt, Debbie Moss argumenta que a transferência de sentido entre artes visuais e música tem um problema adicional que

é a natureza de suas respectivas mídias. Ela explica que “nenhuma delas emprega linguagem semântica e o contraste audiovisual impede qualquer tipo de citação direta e escapa dos conceitos de tradução intra ou interlingual” (MOSS, 2013, p. 136). Embora tanto as artes visuais quanto a música tenham sentido, falta-lhes o significado semântico necessário à definição tradicionalmente aceita do termo “tradução” e à associação entre sentidos veiculados em meios diferentes. Tal associação, ou mapeamento de equivalência, seria o elemento que propicia a “citação direta”. Este, por sua vez, tem sido tacitamente aceito como um dos critérios importantes para definição do que pode e do que não pode ser definido como “tradução”.

A referência aos conceitos de tradução intralingual e interlingual, recupera a proposta de Roman Jakobson (1959), uma contribuição seminal que foi adequada para “vestir” a infância dos Estudos da Tradução. Do mesmo modo como roupas maiores são necessárias à medida em que um ser humano se desenvolve da infância para a idade adulta, conceitos mais abrangentes são necessários para cobrir aspectos que se desvelam à medida em que o pensar as teorias e os estudos da tradução faz crescer, como que da infância para a idade adulta, esse campo de estudos. Nesse sentido, este trabalho se junta às vozes de muitos outros “alfaiates do sentido” que reconhecem a necessidade de novas roupas para um corpo em transformação.

A falta de significado semântico na música faz que ela seja considerada pelo senso comum como sendo subjetiva. Esse raciocínio poderia induzir à conclusão de que significado semântico está atrelado à objetividade. Tal conclusão, porém, esbarra em forte e abundante evidência contrária provida por múltiplas instâncias de significação semântica. A forma poética verbal (semântica), por exemplo, faz uso recorrente de metáforas dispostas em múltiplas camadas de sentidos que tornam a poesia tudo, menos objetiva. Lakoff e Johnson argumentam que “a maior parte de nosso sistema conceitual normal é metaforicamente estruturado; ou seja, muitos de nossos conceitos são parcialmente compreendidos em termos de outros conceitos” (LAKOFF e JOHNSON, 2003 n.p.). Na poesia verbal, sobretudo, a sobreposição de níveis metafóricos seria uma manifestação contra o conceito de que significação semântica é uma característica distintiva de objetividade.

Dito de modo sucinto, “significado semântico” refere aqui à representação de um signo através de unidade(s) mínima(s) de sentido. O agrupamento de tais unidades pode comunicar ideias e informações. Na linguagem verbal, os “semas” são as unidades mínimas portadoras de sentido. A palavra “cavalo”, por exemplo, é “sema” de “animal”, e sua “natureza é unicamente relacional e não substancial” (NABAIS, 2009). Assim, o “sema” estabelece a relação entre um “objeto” (animado, útil, animal, quadrúpede, mamífero) e a representação de tal “objeto” pela unidade semântica “cavalo”, que é desprovida de substância em si mesma. Embora a música tenha sentido e, discutivelmente, significado, não se pode dizer que o acorde D (ré maior), por exemplo, possua “natureza relacional” estável com qualquer “objeto” predefinido. Dessa forma, falta à música significação semântica.

O termo “subjetividade” refere a um sujeito perceptivo. “Objetividade”, por sua vez, se relaciona a um objeto qualquer, seja ele percebido ou não (MULDER, s.d.). Todo sujeito perceptivo acrescenta ao objeto percebido elementos de sua própria experiência anterior e, portanto, alheios ao “objeto” propriamente dito. Um copo de água seria um copo de água fria, de água morna, de água limpa, de água suja, ou de água salgada, por exemplo. A “objetividade”, em contrapartida, evitaria a adição de elementos da experiência de um sujeito perceptivo por partir do “objeto” para o “objeto”. Um copo de água seria simplesmente um copo de água. Idealmente, o “objeto” da “objetividade”, uma vez percebido, teria o mesmo conjunto de atributos que possuía antes de ser notado. O da “subjetividade”, por sua vez, seria acrescido de elementos atribuídos pela experiência do sujeito perceptivo.

Entender a música como entidade subjetiva nega à música a existência autônoma¹⁶. Partindo dessa premissa, ela dependeria de um sujeito percebido para existir e teria tantas formas e sentidos quantos diferentes sujeitos a “observassem”, seja na posição de ouvintes, ou de intérpretes. A atribuição do conceito de subjetividade à música parece inverter o sentido da distribuição de sentido. A música, tal como a poesia e sendo poesia, projeta o sentido. Ainda que ela provoque diferentes percepções

¹⁶ A expressão “existência autônoma” é usada aqui em oposição ao conceito de o sentido da música depender da interpretação que lhe confira a pessoa que a ouça. É evidente que a música não é autônoma no sentido de criar a si mesma, posto ser ela uma forma de expressão artística.

psicológicas, entendo que o sentido parte da música para o sujeito percebido, seja tal sujeito o ouvinte ou o intérprete, e não o contrário.

Toda e qualquer pessoa que ocupe a posição de recebedora de um sentido comunicado tenderá ao acréscimo de graus variados de subjetividade à interpretação deste sentido. Basta pensar na percepção psicológica das ragas indianas (os modos da música carnática indiana) por uma pessoa acostumada aos padrões da música ocidental. A subjetividade supõe economia, no sentido de aproveitar conhecimentos que já se possui na avaliação e assimilação de novos conceitos. De certo modo, a subjetividade é o padrão distintivo do comportamento humano, que tende a construir novas estruturas conceituais sobre bases preexistentes. Talvez por isso seja tão difícil conceber a música de modo puramente objetivo¹⁷. Assim, ao invés de pensar a relação entre objetividade e subjetividade como uma dicotomia, serviria melhor à argumentação neste trabalho dispor esses conceitos em uma escala gradativa de mais ou menos objetivo e mais ou menos subjetivo.

Tendo presente essa escala gradativa, se atribuirmos à música a gradação de mais para “objeto” ontológico¹⁸, em contrapartida, ela seria proporcionalmente mais percebida como um “ente” (coisa) em uma composição de elementos que constitui “mundo” (HEIDEGGER, 2005, p. 103, 104), menos dependentemente de ser percebida por qualquer sujeito observador¹⁹. A percepção externa afetaria quaisquer características do “objeto” música. O senso comum de que a música é subjetiva, derivado de uma análise baseada em um modelo binário “subjetivo : objetivo”, portanto, parece potencialmente enganoso e precipitado. Para Lakoff e Johnson, a dicotomia “objetivo : subjetivo” “seria

¹⁷ Lakoff e Johnson argumentam que a natureza metafórica de qualquer sistema conceitual implica a impossibilidade da objetividade pura. Para os autores, todo sistema conceitual humano é marcado pela ausência de “verdade completamente objetiva, incondicional e absoluta” (LAKOFF e JOHNSON, 2003 n. p.)

¹⁸ O termo “ontológico” é usado aqui em harmonia com a proposta de “ontologia fundamental” para a compreensão do sentido do ser, de Martin Heidegger. Ao tratar da descrição fenomenológica do mundo, embora questione a adequabilidade do método de compreensão do sentido do ser, Heidegger explica que “a substancialidade é o caráter ontológico das coisas naturais, das substâncias. Esse caráter é o fundamento de tudo” (HEIDEGGER, 2005, p. 103, 104). Assim, o termo “ontológico” refere à compreensão do ser em si, ao desvelar de sua essência (propriedades) e modos de manifestação em relação ao todo em que está inserido.

¹⁹ Entendo os termos “ontológico” e “objetivo” como relacionados, no sentido de o primeiro ser a base conceitual do segundo. Em outras palavras, a objetividade seria uma abordagem da coisa pela coisa, em uma tentativa de filtrar tanto quanto possível de tudo o que não pertença à sua substância.

um mal entendido baseado em uma suposição cultural equivocada de que a única alternativa ao objetivismo é a subjetividade radical, ou seja, ou você acredita em “verdade absoluta” ou pode fazer o mundo à sua própria imagem” (LAKOFF e JOHNSON, 2003 n. p.). A intuição parece sugerir a subjetividade como traço mais marcante do que a objetividade na manifestação artística musical. Mas será que não há um grau de objetividade (e aqui nos deparamos com o paradoxo de perceber o objetivo, o que o tornaria subjetivo) atrelado à natureza da expressão musical que poria em xeque o senso comum? Além disso, significado semântico por si só não implica objetividade, talvez apenas um grau menor de subjetividade.

Fatores culturais, por exemplo, podem fazer com que a mesma fala seja percebida de modos diferentes. Expressões consideradas chulas e palavrões, compostas à base de significado semântico, podem divertir algumas pessoas, chocar outras e nem mesmo serem percebidas por outras ainda, e isso se dá por causa da adição de elementos da experiência prévia do sujeito percebedor à sua significação, já descrita como “subjetividade”. A influência do contexto sobre as reações idiossincráticas acrescenta complexidade à questão envolvendo significado semântico, objetividade e subjetividade. Como exemplo disso, o senso comum sugere que muitas pessoas que considerariam corriqueiro o uso de palavrões em conversas entre amigos em um bar, o julgariam inaceitável do púlpito em uma igreja. Mesmo no campo da tradução especializada, que busca minimizar ambiguidades pelo uso de linguagem mais uniforme, é praticamente impossível transmitir exatamente a mesma informação a grupos variados de pessoas. Por isso, arguo que significação semântica apenas propicia grau menor de subjetividade, em comparação com outros códigos em que o semiótico prevalece, como ocorre no caso da música.

Refletindo sobre os conceitos de subjetividade e objetividade em relação à música, o compositor e musicólogo Antônio Jardim argumenta:

Precisamos superar a questão quando ela se apresenta no horizonte de subjetividade/objetividade, ou não avançaremos na compreensão de como a música se mostra e se diz. Se se fala de uma subjetividade da música, deslocamos (...) o seu sentido para fora dela. Se falamos de objetividade, também, pois todo objeto institui um sujeito. A música, no meu entender, configura sentido antes que significado (...). Se ela presentifica sentido, ela é pré-predicativa (*pré-dicado*=pré-juízo), pré

direcional, assim, antes do direcionamento empenhado na relação sujeito/objeto. Sentido, me parece ser, antes que significado (...). A relação que entendo decisiva é ser/ente, quer dizer, o que se vela e o que se desvela. O que se oculta e o que se mostra, em que o que se mostra deixa de mostrar algo, ao mesmo tempo que o que se oculta deixa algo por ocultar. Mostrar-se e dizer-se como sua própria condição de ser possível é o que a música põe e dispõe. Mostrar-se e dizer-se essencialmente como linguagem (JARDIM, 2020).

Assim, subjetividade e objetividade seriam tokens secundários na compreensão da música como forma de expressão. O sentido, para Jardim, tem precedência porque a música, em sua condição “pré-predicativa” e “pré-direcional”, antecede as relações sujeito-objeto e, portanto, o significado que dessas relações deriva. A música, como “ser possível”, se manifesta (ente possível) a partir de sua existência. Dessa forma, ela seria “autônoma” desvelando-se como linguagem, em *lato sensu*.

De acordo com a Encyclopædia Britannica, “a rigor, falar de linguagem da música é uma falsa analogia” porque, embora a música seja composta a partir da organização de notas em padrões de melodia, ritmo e harmonia, diferentemente das palavras, as notas musicais não têm significado em si mesmas (ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, 1972, p. 1061). Admitidamente, as notas musicais, tais quais os sons básicos dos fonemas que compõem as palavras, não têm significação semântica em si mesmas. A organização dos sons de fonemas de acordo com um sistema linguístico específico acarreta significado pertencente a tal sistema. Embora notas musicais não possuam significado semântico fixo em si mesmas, parece razoável admitir que a organização de notas em um sistema musical guarda algum potencial de receber carga semântica. Por algum motivo, talvez pela abundante suficiência semântica fixa do som das palavras, tal potencial latente permanece pouco explorado.

Argumentando sobre a construção de significados na língua falada, Theo Van Leeuwen declara que “se existem significados fixos é porque pessoas os fixaram, ainda que nem sempre se consiga determinar o momento da fixação” (VAN LEEUWEN, 1999, p. 193). A fixação de significados se dá, segundo Van Leeuwen, pela criação e imposição autoritativa de regras, seja tal autoridade derivada dos dicionários, da convenção, da tradição, da origem (o significado primitivo do termo ou de sua etimologia) ou do autor do signo. Em princípio, o fenômeno compreendido na vibração de ondas sonoras, sem

considerar seu aspecto fenomenológico e resultante categorização em som ou ruído, seria manifestação adequada à construção de sentido. Em contexto urbano, o ruído do arrastar de pneus no asfalto, seguido do barulho abafado da deformação de chapas de metal, contém a informação de que houve uma colisão envolvendo pelo menos um veículo automotor. O som da voz da repórter que narra a colisão, com o emprego de unidades semânticas, pode conter a mesma informação conferida pelo ruído da batida, este desprovido de unidades semânticas. Assim, a significação semântica seria uma representação da informação através de uma linguagem de alto nível (a articulação verbal da notícia pela repórter), ou seja, de uma linguagem dependente de uma “linguagem” pré-existente em nível inferior (o ruído dos pneus no asfalto, seguido do som abafado de deformação de metal).

O que impede que sons musicais, cujas variações em frequência, duração e timbre podem ser mais numerosas do que a soma de todos os fonemas de algumas línguas, sejam usados como base para a construção semântica de significado? Uma abordagem experimental deste problema talvez apontasse para a possibilidade de sons musicais portarem significado semântico. As línguas tonais, que fazem uso de fenômenos musicais na construção de significados das palavras, talvez pudessem ser percebidas como indício da viabilidade de associação entre música e significado semântico.

Em suma, o problema de que se ocupa este trabalho é entender quais relações estão implicadas na transferência de sentido entre recursos semióticos não verbais, ou modos textuais não verbais. Mais especificamente, será que as teorias do sentido e da tradução contemplam, ou seriam suficientes para contemplar uma análise sistemática dos processos tradutórios entre tais recursos semióticos? O que dizer da tradução da arte fotográfica para a arte musical? Será que existem, como postulou Honegger, “relações exatas entre (...) diferentes expressões de algo idêntico, e tais que sejam reversíveis (...) ao ponto de traduzir uma pela outra” (HALBREICH, 1999, p. 526)? Encontrar caminhos que ampliem o conhecimento sobre essas questões é o problema em questão.

ii. Justificativa: a contrapartida

Todo ser humano constrói significados a partir de recursos semióticos de modo inconsciente e continuamente. Em certo sentido, o ser humano é por natureza tradutor intersemiótico. Cada vez que contamos a alguém algo que observamos, algo que sentimos, descrevemos um ruído, falamos de dimensões, de cores, de texturas, de materiais, nossa fala é tradução. Por causa do modo corriqueiro e constante em que processamos sentidos multimodais, expressos através de recursos semióticos não verbais, para mim é surpreendente que pesquisadores ainda se debatam, particularmente no caso da música não verbal, na busca de um modelo teórico suficiente para a compreensão sistêmica da tradução intersemiótica/multimodal.

Há no campo de conhecimento sobre a tradução intersemiótica uma lacuna importante. Vários autores interessados na tradução intersemiótica apontam a falta de um modelo teórico que contemple uma compreensão sistêmica deste tipo de tradução. Aguiar e Queiroz (2009, p. 8), por exemplo, argumentam que há poucos trabalhos teóricos produzidos de modo sistemático e que esses poucos são principalmente descritivos, carentes de um modelo explicativo e dissociados dos resultados de estudos semióticos e dos Estudos da Tradução. Essa lacuna, apesar de receber crescente atenção e esforços na busca por um modelo teórico suficiente para analisar a tradução intersemiótica, ainda persiste.

Nossa limitada compreensão de como se processam as conversões de significados em nossa mente deveria ser impulso e justificativa mais que suficiente para o empreendimento desta e de outras pesquisas sobre o assunto. Quando não conhecemos o ser humano em nós, e admitidamente não o conhecemos bem, nos afastamos da humanidade para nos tornar autômatos que simplesmente fazem o que fazem, por um fazer sem sentido. Por outro lado, a mera busca de respostas a perguntas intrigantes é em si mesma muito proveitosa porque desperta e treina a habilidade de pensar criticamente.

A linguagem, como atributo da raça humana, deveria ser niveladora. A faculdade da linguagem transcende questões raciais, de gênero e outros elementos potencialmente segregadores. Naturalmente, fatores externos têm influência na percepção que as pessoas têm do mundo à sua volta e de si mesmas e na maneira como se expressam a respeito dessa percepção. Se imaginamos uma linha de produção do significado, na hipotética fase

anterior à exposição do pensamento às influências externas ter-se-ia, em tese, a conformação do signo e as conversões de significados isentas das possíveis deformações causadas, na fase seguinte, pela influência do entorno. Será que isso realmente acontece? Que implicações isso teria na construção de significados e subsequente ressignificação através da tradução multimodal? A pesquisa teórica, por certo, não encontraria respostas satisfatórias para todas as perguntas cabíveis na lacuna existente nos Estudos da Tradução, na subárea da tradução intersemiótica/multimodal. Não obstante, compreendo que a realização desse tipo de pesquisa é necessária e tem muito a contribuir para os Estudos da Tradução.

Não se descarte a possibilidade de aplicação prática dos resultados desta e de outras pesquisas relacionadas ao tema da tradução intersemiótica/multimodal, ainda que o objetivo deste trabalho esteja enraizado nos domínios da pesquisa básica. A indústria do entretenimento poderia se beneficiar de um entendimento ampliado do impacto da tradução multimodal envolvendo música não verbal em produções para o cinema e para concertos musicais, por exemplo. A indústria da propaganda, que tem o poder de moldar a opinião pública e, com efeito, de alterar modos de vida, poderia também ser afetada significativamente, oxalá na criação de melhores práticas e código de conduta que respeitem e preservem as diferenças.

É importante ressaltar o crescente interesse nessa área de estudos. A teoria social-semiótica da multimodalidade, de Gunther Kress e Theo Van Leeuwen (KRESS e VAN LEEUWEN, 2006, p. 54-78), é uma das propostas que têm servido de inspiração a pesquisadoras e pesquisadores que buscam compreender a tradução multimodal de recursos semióticos. Obras como *Towards a model of intersemiotic translation* (AGUIAR e QUEIROZ, 2009), *Translation and Multimodality* (BORIA, CARRERES, et al., 2020), *Multimodal Pragmatics and Translation* (DICERTO, 2018), *Metacreations* (GORLÉE, 2010), *Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication* (KRESS, 2010), *Música, semiótica musical e a classificação das ciências de Charles Sanders Peirce* (MARTINEZ, 1999), *Music, text and translation* (MINORS, 2013) e *Speech, Music, Sound* (VAN LEEUWEN, 1999), para citar algumas, têm em comum compor o catálogo do estado da arte sobre a tradução multimodal. Abordando direta ou indiretamente a música como recurso semiótico no âmbito da tradução, cada estudo

empenhado na produção científica sobre a tradução multimodal contribui com subsídios importantes para a argumentação neste trabalho.

Portanto, as justificativas para esta pesquisa incluem a satisfação da sede de conhecimento e da curiosidade que nos tornam humanos, o desenvolvimento da capacidade de pensar criticamente a tradução e a necessidade de melhorar o mapeamento de processos cognitivos relacionados com operações mentais corriqueiras e constantes na interação que temos com os signos à nossa volta. De um ponto de vista mais pragmático, aponto usos em potencial do conhecimento aqui organizado em benefício das áreas de entretenimento e de comunicações fortemente dependentes de recursos semióticos não verbais. Por fim, esta pesquisa se justifica como instrumento de projeção de uma visão contextualizada no Brasil, com suas peculiaridades musicais e cultura geral, sobre os estudos da tradução multimodal.

iii. Objetivos e organização do trabalho

O esforço pela compreensão das mesmas relações que preocupavam Honegger (HALBREICH, 1999, p. 526) resultou na produção de diversas obras, por diferentes autores, com o objetivo implícito, às vezes explícito, de traduzir obras de arte criadas em diferentes mídias para a linguagem musical, e desta para outras mídias. Que autores exerceram o papel de tradutores intersemióticos? De que recursos e estratégias fizeram uso tais autores? Até que ponto se pode constatar a reversibilidade das relações entre código fonte e código meta? Essas perguntas servem para marcar uma direção e orientar a organização deste trabalho. Naturalmente, as respostas a essas questões são importantes neste contexto e fazem parte do que se busca nesta pesquisa. No entanto, a busca obstinada e a qualquer preço das respostas a essas provocações não faz parte do escopo deste trabalho

Óbvio como seja, importa dizer que a pesquisa por trás desta dissertação não teve e não tem a pretensão de exaurir as considerações sobre a tradução multimodal que tenha como origem ou meta o código musical, ou de cobrir com precisão histórica todos os eventos e autores que contribuíram para a compreensão que se tem atualmente sobre o assunto em pauta, ou de defender que haja unanimidade em torno das questões nele

envolvidas. Antes, o objetivo presente é obter uma visão panorâmica e, até certo ponto, diacrônica dos achados de pesquisadoras e pesquisadores que se têm ocupado na árdua tarefa de elaborar um modelo teórico suficiente para a análise das relações compreendidas na tradução intersemiótica e, mais especificamente, na multimodal.

Este trabalho busca examinar as propostas de modelos teóricos e de estruturas conceituais feitas por pesquisadoras e pesquisadores que se têm debruçado sobre o assunto com o objetivo de desenvolver ferramentas eficazes para a compreensão sistêmica e explicativa dos fenômenos verificados na tradução intersemiótica entre recursos semióticos não verbais. Para tanto, serão analisados estudos desenvolvidos por teóricos nos campos da música e da linguística (Theo Van Leeuwen e Gunther Kress), das emoções musicais (Patrick Juslin), e da expressão daquilo que não se pode traduzir em palavras (Eyolf Østrem). Além disso, examinaremos os trabalhos de outros pesquisadores e pesquisadoras e tentaremos estabelecer relações produtivas entre suas descobertas e achados (Minors et al, Aguiar & Queiroz).

No que concerne organização de conteúdo, a sequência deste trabalho apresenta (1) o conceito de tradução multimodal, considerando o que são modos textuais e que influência os fatores sociais exercem sobre as comunicações multimodais; (2) a música não verbal como recurso semiótico passivo de tradução; (3) a fundamentação teórica, partindo dos ensaios seminais de Charles Peirce, sobre a teoria do signo, passando pelas propostas de Roman Jakobson, Gunther Kress e Van Leeuwen, dentre outros; (4) um ensaio sobre o inefável e a expressão musical; e (5) uma análise, partindo da perspectiva da tradução multimodal, da peça *New York Skyline Melody*, de Heitor Villa-Lobos, em relação a uma fotografia panorâmica do Baixo Manhattan, em Nova Iorque. Quanto à forma, este trabalho está organizado segundo os preceitos acadêmicos para dissertações de mestrado, com capítulos para conter os tópicos principais e subtópicos para a organização de suporte argumentativo. Não obstante o que considero como limitações impostas pelo estilo acadêmico, tais como as interrupções do fluxo de leitura pelas necessárias referências a obras citadas e o registro formal às vezes pouco convidativo, a organização do conteúdo e do formato tem como premissa a oferta de um texto de fácil, prazerosa e envolvente leitura.

I. TRADUÇÃO MULTIMODAL

O termo “multimodal” associado à palavra “tradução” designa modos, ou tipos, de texto. A tradução multimodal diz respeito à transferência de sentidos entre textos multimodais. A tradução de legendas seria um exemplo de tradução multimodal, posto que o código fonte é constituído por imagens, palavras e outros sons desprovidos de significação semântica, tais como música, efeitos acústicos e ruídos. Nesse caso específico de tradução, embora o tradutor trabalhe apenas a camada verbal de texto, o resultado de seu trabalho é igualmente multimodal. Além disso, por causa das limitações de quantidades de linhas, quantidade de caracteres por linha e tempo mínimo de exibição da legenda para permitir sua leitura, o tradutor pode decidir pela supressão de termos resolvidos pela cena. Tal supressão reforça a dependência entre os modos textuais em jogo e, com efeito, a propriedade de sua caracterização como tradução multimodal. A tradução é apenas um exemplo de tradução de textos multimodais. Mas, o que é texto e como são classificados os modos textuais? Considere o que segue.

i. Uma definição do termo “texto”

Embora o termo “texto” seja mais frequentemente associado à escrita, a origem desse termo permite a inclusão de formas não linguísticas em sua definição. A palavra “texto” deriva do latim *textus*, que é a origem compartilhada de tecido, textura, têxtil e tecer. Assim, em sua origem, ela contém a ideia de desenvolver uma trama em que fios são ordeiramente dispostos para formar uma rede de pontos, como se faz na fabricação de tecido.

O exemplo mais antigo de que se tem registro desse uso metafórico do termo texto, do latim *textum*, vem da “Instituição Oratória” (9.4.17), onde Quintiliano (c. 35 a c. 100 AD) compara o estilo de composição de Lísias “a um tecido liso e suave” (QUINTILIANO, 2016, p. 539). Portanto, era metafórico o uso do termo “texto”, uso este que se fundamentava na analogia entre o ato de tecer e a ordenação de ideias em palavras

para construir uma narrativa²⁰. Com a lexicalização desse termo, seu significado primário refere a um conjunto semiótico ordenadamente construído a partir recursos visuais (imagens), aurais (sons), e verbais (linguagem).

Discorrendo sobre o texto multimodal, Sara Dicerto explica que linguagem, imagens e sons podem ser usados para criar textos autônomos, independentes uns dos outros. Ela argumenta que se trata de “três sistemas semióticos perceptivelmente independentes cuja investigação é respaldada por relevante literatura ao ponto de serem fundamentais ao entendimento dos textos multimodais” (DICERTO, 2018, p. 18). Os textos multimodais seriam construídos, portanto, a partir dos sistemas semióticos verbal, visual e aural.

Esses três sistemas semióticos são suficientes para a construção de texto na maioria das situações comunicativas que fazem parte da experiência humana cotidiana. Entretanto, avalio que eles não constituem um catálogo completo de possibilidades de emprego de conjuntos semióticos para criação de texto. O sistema tátil seria uma ausência importante nesse conjunto. Utilizado na comunicação com e entre pessoas com impedimento visual-auditivo, o sistema semiótico tátil escapa da definição de sistema verbal (comumente entendido como fala e escrita), de sistema visual e de sistema aural. Desde o ensaio seminal de Roland Barthes (1977, p. 32-51), a literatura sobre texto multimodal é consistente em não incluir o sistema tátil no conjunto dos modos possíveis de texto. Isso talvez se deva ao número relativamente pequeno de interações comunicativas dependentes do sistema tátil. Ainda que relativamente pequeno, entendo que o vulto dessas interações é importante²¹ e que sua inclusão no conjunto dos sistemas semióticos multimodais é pertinente. Não obstante essa e outras possíveis lacunas na literatura, a tríade multimodal composta pelos sistemas semióticos verbal, visual e aural fornece subsídios suficientes para o propósito deste trabalho.

²⁰ O *Dicionário Oxford de Latim* corrobora o uso metafórico dos termos *textum* e *textus*. Essa obra define *textum* como “pano, tecido”, “estilo ou padrão de tecer” (...) peça de trabalho trançado”, metaforicamente aplicado a estilo de retórica. O termo *textus* é definido como “padrão ou estilo de tecer (...), tecido feito pela junção de palavras, o corpo de uma passagem” (OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1968, p. 1935).

²¹ Nos Estados Unidos, por exemplo, um relatório sobre número de crianças e jovens adultos (até 21 anos de idade) com surdo-cegueira, contados no sistema educacional americano, indica que entre os anos 1995 e 2005 havia cerca de 10.000 indivíduos, cada ano, com esse tipo de impedimento (KILLORAN, 2007, p. 14).

O grau de multimodalidade de determinado texto depende da disponibilidade e da viabilidade de emprego de recursos semióticos adequados às necessidades comunicativas. Para comunicar ironia, por exemplo, o texto pertencente ao sistema semiótico verbal na tirinha do cartunista Quino, exibido na *Figura 4* (TEJÓN, 2015, p. 13), necessita do sistema semiótico visual. Inversamente, o visual é incompleto sem o verbal. Dessa forma, os textos multimodais se caracterizam por dispor de recursos semióticos provenientes de dois ou mais sistemas para comunicar sua mensagem.

O grau de participação de cada sistema textual (visual, aural e verbal) na comunicação do sentido varia em função de fatores sociais. Dentre tais fatores, Gunther Kress (2010, p. 1-4) acentua as necessidades comunicativas, a identidade institucional e as questões de poder. As necessidades comunicativas variam de acordo com o contexto. Os sinais de trânsito, por exemplo, suprem a necessidade comunicativa de transmissão rápida de informação, sem concorrer pela atenção do motorista, que precisa manter o foco na direção. A identidade institucional e as questões de poder influenciam na seleção dos sistemas textuais e podem ser determinantes na distribuição do espaço destinado à informação que se comunica e à identidade visual da entidade que emite o comunicado.



Figura 4 - Mafalda (TEJÓN, 2015, p. 13)

A taxonomia de sistemas semióticos, a meu ver, impõe obstáculos à análise do “texto” multimodal. Ela é excludente, como observado no caso do sistema semiótico tátil, e restritiva, na medida em que a tentativa de delimitar e definir domínios de sistemas semióticos obstrui uma visão panorâmica sobre a questão. Considere, como exemplo, o caso da obtenção de cores pela mistura de cores primárias. A partir da mistura de ciano e

amarelo obtém-se a cor verde. Da mistura de magenta e ciano obtém-se o azul. De amarelo com magenta resulta o vermelho e da mistura de todas essas cores resulta o preto. A tríade subtrativa (assim chamada porque com a mistura dessas cores e das cores primárias verde, azul e vermelha subtrai-se toda reflexão de luz, que enxergamos como preto) composta por ciano, magenta e amarelo poderia ser comparada à tríade de sistemas semióticos (verbal, visual e aural). De maneira análoga ao que ocorre na formação da cor azul pela mistura de magenta e ciano – isto é, cria-se uma entidade autônoma, ou recurso independente – o uso simultâneo de sistemas semióticos distintos, verbal e visual, no caso da tirinha de Quino, na *Figura 4*, resulta na criação de uma nova entidade textual, um novo recurso semiótico que preserva características do sistema verbal e do sistema visual, mas que, ao final e ao cabo, é distinto de ambos os recursos primários empregados em sua criação. Uma análise da cor verde que a tomasse como uma composição de duas cores primárias subtrativas, e não como uma entidade autônoma e independente, apenas dificultaria e obstruiria desnecessariamente tal análise.

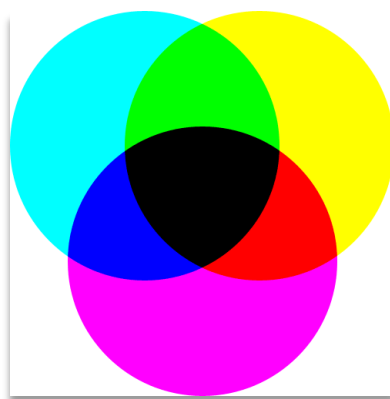


Figura 5 – Mistura subtrativa de cores
Fonte: (CANTUS, 2004) CC BY-SA 3.0 - disponível no repositório digital da Wikimedia Commons.

Em suma, o termo “texto” refere a uma unidade comunicativa, ordenada e construída a partir de recursos semióticos verbais, visuais e aurais. Embora a literatura, em geral, não inclua o sistema semiótico tátil no conjunto dos modos de significação, entendendo que tal omissão constitui uma lacuna importante na taxonomia dos sistemas semióticos.

Como exemplos do termo “texto”, conforme empregado nesta dissertação, serviriam este trabalho escrito ou uma defesa oral dele (verbal), o quadro “Cesta de Frutas”, de Giuseppe Arcimboldo (visual) e a “Sinfonia n. 1”, de Johannes Brahms (aural). No entanto, essas experiências textuais tendem a transcender barreiras taxonômicas, sejam elas verbais, aurais ou visuais. Esta página emprega múltiplos recursos estéticos visuais, nomeadamente, os espaços entrelinhas, o tipo, as cores e o tamanho das fontes, as margens e recuos, as figuras, quadros, tabulações, títulos e subtítulos. De modo similar, uma defesa oral deste trabalho teria a óbvia contribuição de recursos aurais e visuais, na entonação, modulação, ênfase segundo o sentido, gestos, postura e mesmo a vestimenta de quem apresentasse a defesa. Tantos são os recursos estéticos visuais empregados na caracterização de um trabalho acadêmico que a declaração acima, de que se trata de um texto verbal, poderia ser dita incompleta.

Nos casos das obras ditas “visual” e “aural”, essa miscigenação taxonômica talvez seja menos evidente. A sinfonia de Brahms, composta ao longo de mais de 20 anos, entre 1854 e 1876 (SANTOS, S. d.), evoca recursos semióticos visuais, seja nas partituras, seja na conformação orquestral necessárias à sua execução. A presença e atuação da orquestra no palco e o gestual do maestro ao reger são poderosas fontes de informação visual, quer para os músicos, quer para a audiência. Ainda que se argumente que esses elementos visuais não fazem parte da peça propriamente dita, sua completa dissociação de fato parece difícil. Além disso, a notação musical (a partitura) contém elementos do código verbal escrito.

A objeção a isso, de que a música é fugaz e que sua existência depende da vibração sonora que a produz, é pertinente. Entretanto, da mesma maneira que uma pessoa alfabetizada pode “ouvir” uma obra literária sem necessidade de um ruído sequer, uma pessoa treinada pode “ouvir” cada compasso de uma peça musical sem a necessidade de qualquer instrumento e sem qualquer vibração sonora, a partir da leitura da partitura. Se a música deixa de existir quando cessam os sons, não deixaria a obra literária de existir quando se fecham os livros? Acrescente-se a isso que a disseminação de livros eletrônicos, se por um lado amplia o alcance e facilita o acesso à obra literária, por outro lado a priva da materialidade de papel e tinta. Se a obra literária continua uma existência em suspensão depois de desligados os computadores e os dispositivos para leitura de livros eletrônicos, não pode ser a materialidade a responsável por essa estase, posto que

os dispositivos eletrônicos reproduzem os arquivos eletrônicos via cômputo de dados imateriais. Em vista do acima, parece razoável arguir que a sinfonia de Brahms, tal como uma obra literária, especialmente com o advento dos arquivos eletrônicos, transcende delimitações taxonômicas e que seus “apêndices” visuais lhe atribuem características de texto multimodal.



Figura 6- Cesta de Frutas / Public domain (ARCIMBOLDO, 1550)

No que diz respeito ao terceiro exemplo de texto, o quadro de Arcimboldo, trata-se de uma obra que emprega exclusivamente recursos semióticos visuais. A obra maneirista (WIKIART - VISUAL ART ENCYCLOPEDIA, S.d.) do final do século dezesseis articula a ressignificação dos componentes visuais a partir da orientação do objeto. Diferente de uma obra abstrata, que se afasta e afasta seus expectadores da linguagem, essa obra provoca a linguagem com sua seleção de coisas comuns para reproduzir a face humana, possivelmente a primeira coisa que um ser humano vê e a mais familiar. Ainda assim, visto não haver emprego, na obra propriamente dita, de recursos

textuais dos modos verbal ou aural, essa obra parece contida nos domínios dos recursos semióticos visuais.

ii. Os fatores sociais e os modos de criação de significado

Do ponto de vista multimodal, o texto parte de ser percebido como integrante de um sistema estável, com domínios estabelecidos e limites claros, para ser entendido como resultado do emprego simultâneo de recursos associados a diferentes sistemas semióticos. Essa seria uma das razões pelas quais Gunther Kress advoga a moção “de *sistema* semiótico para *recurso* semiótico” (KRESS, 2010, p. 5). Para Kress, importaria mais o “recurso semiótico” que é usado para criar significado do que o sistema semiótico a que tal “recurso” esteja primariamente associado. Assim, a adoção da moção sugerida por Kress, que tira o foco do sistema para colocá-lo no recurso, atenuaria a ausência do sistema tátil no conjunto canônico dos sistemas semióticos.

Ao abordar o aumento do interesse em estudos sobre multimodalidade textual, o autor explica que, embora imagens e sons sejam contados desde sempre como recursos para criação de significados e suas manifestações tenham sido “objetos de interesse em áreas de trabalho acadêmico distintas”, o que há de diferente é “uma tentativa de reunir todos os recursos para a criação de significado debaixo de uma única cobertura teórica, como parte de um único campo (...) uma teoria unificadora” (*ibidem*). O autor falava da atenção dispensada às questões sobre multimodalidade desde a última parte da década dos 1990 até o final da década dos 2000. Esse período foi uma época de grande transformação nos modos e meios de comunicação. O final dos anos 90 e o começo dos 2000 testemunharam o surgimento e a disponibilização em larga escala de meios de comunicação que, por sua vez, tiveram impacto sem precedentes no processo de globalização.

Kress argumenta que a globalização nesse período vai além do aspecto financeiro. Ela abrange também as “condições que possibilitam que características de um lugar estejam presentes e ativas em outro, sejam elas econômicas, culturais ou tecnológicas” (*ibidem*). Na década que se passou desde essa publicação de Kress, não há dúvida de que a tendência por ele observada não apenas se manteve como ganhou ímpeto. Produtos,

mais do que nunca, cruzam fronteiras nacionais à procura de novos mercados, ou em resultado da busca por redução nos custos de produção propiciadas por mão de obra obtida em termos muitas vezes análogos aos de escravidão. Questões culturais que afloram derivadas de acontecimentos locais rapidamente “viralizam”, como efeito do fácil acesso a uma rede de comunicações instantânea. As mudanças tecnológicas têm contínuo e crescente impacto na maneira em que as pessoas se relacionam e se comunicam.

Os memes digitais são um exemplo das mudanças nas formas de comunicação, um que faz uso expressivo de recursos semióticos multimodais. As fábricas de *fake news*, que também se utilizam de recursos semióticos multimodais para dar uma feição de verdade ao seu produto, têm grande potencial de moldar o mundo. A evidência sugere que os resultados das eleições presidenciais no Brasil, em 2018, e nos Estados Unidos, em 2016, foram afetados por tais fábricas. No Reino Unido, profundas mudanças políticas, econômicas e sociais causadas pelo *Brexit*²² (BASTOS e MERCEA, 2019, p. 38-54; CADWALLADR, 2019) também estão alegadamente atreladas à disseminação de notícias falsas. Os modos de criar significados, ou modos semióticos, estão imbricados na base do tecido da sociedade e operam diretamente em sua conformação. As barreiras sócio-políticas e geográficas perdem força na medida em que os meios de comunicação tendem a transcender tais limites. A disponibilidade ampliada de recursos digitais de tradução automática, somada ao papel comunicativo das imagens, atenua barreiras linguísticas antes intransponíveis para a maioria das pessoas. Além disso, a comunicação nas chamadas “redes sociais” online acrescenta carga monumental à demanda por textos multimodais. Os espaços restritos nas meadas do Twitter, que atualmente comporta apenas 280 caracteres, e do Facebook²³, cujas postagens mais bem-sucedidas não excedem 80 caracteres, fazem que seus usuários prefiram e busquem formas de expressão

²² Dois exemplos de memes empregados para influenciar os cenários político, econômico e social podem ser vistos nos dez segundos contados a partir de 8min19seg da fala da jornalista investigativa Carole Cadwalladr, disponível no TED Talks (CADWALLADR, 2019).

²³ Embora cada postagem no Facebook atualmente comporte até 63.206 caracteres, Jeff Bullas recomenda que elas não excedam 80 caracteres (BULLAS, 2012). O site HubSpot apresenta estatísticas que apontam que postagens no Facebook com 12 a 14 palavras (ou 40 caracteres) são as que alcançam maior engajamento (COX, 2019).

multimodal, posto que nessas e em outras mídias similares o código semiótico verbal é frequentemente preterido frente ao multimodal.

Tal é o cenário em que a prática da tradução e o texto traduzido se inserem. Tendo presente esse quadro, entendo que a perspectiva da semiótica-social para uma teoria da multimodalidade defendida por Gunther Kress (2010, p. 54-78) seria um viés produtivo para a elaboração de um modelo de análise da tradução, admitindo-se que todo texto tenha graus variáveis de multimodalidade. Ao defender o deslocamento do foco do “sistema semiótico” para o “recurso semiótico”, Gunther Kress parece ressaltar que os bons modelos teóricos de outrora podem não ser suficientes, ou pelo menos não tão eficazes quanto desejável, para analisar o mundo contemporâneo marcado por suas instabilidades e repentinas mudanças. Uma vez aceita a influência dos textos multimodais sobre nós e sobre o mundo à nossa volta, os sistemas de governo e política, suas questões de comércio, economia, educação e cultura, o esforço para compreender as relações textuais a partir dos sistemas e recursos semióticos diversos torna-se uma necessidade.

iii. Terminologia para a tradução de recursos semióticos

Desenvolvendo “Sobre os Aspectos Linguísticos da Tradução” com base na teoria do signo, de Peirce, Roman Jakobson (1959) postula o que seria a primeira taxonomia da tradução nos tempos modernos. Nela, o autor distingue “três modos de interpretar o *signo verbal*: pode ser traduzido para outros signos da mesma língua, para outra língua ou para outro sistema não verbal de símbolos”²⁴ (*ibidem* p. 233, grifo nosso). Na sequência, Jakobson propõe as três categorias correspondentes aos três modos de interpretar o signo verbal: “tradução intralingual”, “tradução interlingual” e “tradução intersemiótica ou transmutação” (*ibidem*). Assim, pela taxonomia de Jakobson, o ponto de partida nas três categorias da tradução seria o “signo verbal”.

²⁴ Pela taxonomia do signo (ícones, índices e símbolos), de Peirce, os ícones preservam uma relação de semelhança com algum aspecto do objeto significado, como ocorre na fotografia; os índices têm uma conexão direta com seus significados (como o ruído de uma frenagem brusca está ligado à fricção de pneus no asfalto); os símbolos têm relação arbitrária com seus significados, o que seria o caso do signo verbal, posto que a relação das palavras com seus significados é arbitrariamente definida. É curioso que Jakobson use o aqui termo “symbol”, e não o termo “sign” que usou para referir às relações de tradução intra e interlingual. Parece que esse uso restringe desnecessariamente o alcance do que Jakobson chamou “tradução intersemiótica”. (DICERTO, 2018, p. 19)

Dinda Gorlée argumenta que os termos originalmente empregados por Jakobson não contemplam “a tradução de signos não linguísticos em signos verbais e a tradução de signos não verbais por meio de outros signos não verbais” (GORLÉE, 2010, p. s.p. Nota 5.). Gideon Toury, citado por Gorlée (*ibidem*), parece não compreender o postulado de Jakobson sobre “modos de interpretar o signo verbal” (JAKOBSON, 1959, p. 233) como indicativo da obrigatoriedade de signo verbal ocupar a posição de código fonte. Toury afirmou, em 1986, que a “tradução intersemiótica ocorre quando “os dois códigos são dois sistemas semióticos diferentes, quer um deles seja verbal, quer não”” (GORLÉE, 2010, n.p.). Embora Jakobson não seja restritivo, pois não declara categoricamente que o signo verbal tem de estar na posição de código fonte, Gorlée tem razão ao afirmar que os termos originais do postulado de Jakobson sugerem a necessidade do signo verbal como um dos códigos da tradução intersemiótica.

A meu ver, Jakobson vai além e explicita, embora não dite, que o código verbal deve ocupar a posição de código fonte, pois é este, segundo Jakobson, o código que recebe a interpretação por meio de outro código não verbal. Jacques Derrida, em seu ensaio *Torres de Babel*, entende a tradução intersemiótica no modelo de Jakobson como a “que interpreta, por exemplo, signos linguísticos por meio de signos não linguísticos” (DERRIDA, 2002, p. 23). Em outras palavras, a tradução é feita com o uso de recursos semióticos de sistemas não verbais a partir do “signo verbal” na posição de código fonte, ou vice-versa. Ao que parece, à época, Jakobson não tinha a preocupação de prever o surgimento de novas necessidades expressivas, particularmente as das interações interartísticas, que suscitariam a alteração no modelo de seu postulado, segundo o entendimento de Toury, cerca de vinte e sete anos mais tarde.

O termo “tradução”, como vimos, por causa de seu uso mais frequente no campo linguístico e de sua associação cristalizada ao sistema semiótico verbal, pode induzir à conclusão de que a “tradução intersemiótica” requer a presença de código verbal. O termo “intersemiótica”, por si só, nada contém que sugira tal ideia, pois apenas indica de modo genérico em que área a tradução ocorre. Posto que o sistema semiótico verbal esteja contido no conjunto dos sistemas semióticos, tanto a “tradução intralingual” quanto a “interlingual” seriam, em última análise, em sentido expandido, traduções intersemióticas (entre recursos semióticos de naturezas diferentes) ou intrasemióticas (entre recursos semióticos da mesma natureza).

Jakobson também chamou a “tradução intersemiótica” de “transmutação” (JAKOBSON, 1959, p. 233). O termo “transmutação” agrega as ideias de “movimento” e “mutação”, ao passo que difere de tradução por apagar as ideias de “trazer”, “conduzir”, “liderar” e “guiar”, presentes na forma verbal latina *dūcō*. Assim, ocorreriam na “transmutação” dois processos simultâneos: o de reposicionamento e o de mudança de um código semiótico para outro. O apagamento de *dūcō*, por sua vez, tira o foco do agente da tradução, colocando maior ênfase no processo do que em quem o conduz. Embora a consideração do emprego desses termos seja útil à compreensão dos processos que eles descrevem, é importante lembrar que não se trata de termos universais. Como vimos, o termo finlandês para “tradução” sugere o movimento de rotação em torno de um eixo, movimento tal que deixa mostrar o outro lado de um ente qualquer. É possível que um estudo sobre a abordagem de outras línguas ao que chamamos “tradução/traduzir” revele outros casos similares ao do finlandês, no exemplo citado.

Refletindo sobre o termo “tradução”, Gunther Kress defende o emprego de termos mais específicos para referir à tradução de recursos semióticos multimodais. O autor argumenta que “tradução é o termo usado para descrever mudanças relevantes em significado: através de gêneros, de modos, de culturas e de quaisquer combinações entre esses” (KRESS, 2010, p. 124). Em vista desse emprego genérico do termo “tradução” para nomear alterações na representação, Kress advoga o uso dos termos “transdução” e “transformação”, o primeiro para nomear o movimento entre modos semióticos e mudança de entidades, e o último para referir a movimentos intra modo semiótico com a “reordenação das entidades em um sintagma” (*ibidem*). Com base na proposta de Kress, a tradução de uma obra literária em cinematográfica, por exemplo, seria uma “transdução”, porque essa envolveria modos semióticos distintos. A tradução de uma pintura a óleo para a forma de grafite seria uma “transformação” porque tanto a obra em posição de código fonte quanto a em posição de código alvo estão compreendidas no mesmo sistema semiótico, a saber, o texto visual.

A proposta do termo “tradução multimodal”, derivado da teoria social-semiótica da multimodalidade, de Gunther Kress, tem sido aceita e o termo tem sido empregado com frequência na literatura. Como vimos no exemplo da tirinha de Quino (*Figura 4*), o termo “multimodal” considera o aspecto do texto composto a partir de diferentes sistemas semióticos. Em conjunto com o termo tradução, ele transmite a ideia de representar em

um ou mais sistemas semióticos um texto produzido a partir de sistemas semióticos diversos. O termo “tradução multimodal” contempla o emprego simultâneo de elementos de mais de um código, ou sistema semiótico. Nesse respeito, tal termo parece se ajustar com propriedade à maneira composta em que as comunicações ocorrem no mundo contemporâneo.

O termo “tradução intersemiótica”, conforme proposto por Jakobson, ainda que lhe escape do escopo inicial a tradução de texto em um sistema semiótico não verbal para outro sistema não verbal, parece suficiente, como tem sido por mais de seis décadas, para referir ao tipo de tradução que interessa como objeto de estudo neste trabalho. Por outro lado, o uso consistente desse termo primariamente associado à presença de texto do sistema semiótico verbal como um elemento do par em tradução acrescenta certo grau de difusão a essa terminologia. No que diz respeito à proposta terminológica de Kress (transdução e transformação), entendo que ela seja adequada ao âmbito da teoria social-semiótica da multimodalidade (KRESS, 2010, p. 124). Entretanto, percebo o que parecer ser uma adesão mais relevante ao emprego do termo “tradução multimodal”, por parte de pesquisadoras e pesquisadores, como indicador de sua adequabilidade aos movimentos sociais em curso e às comunicações multimodais do século 21. Assim, adoto neste trabalho o uso do termo “tradução multimodal” para referir à tradução de/para/entre textos descendentes e/ou ascendentes de sistemas semióticos cuja composição inclua recursos semióticos provenientes de modos textuais híbridos.

II. MÚSICA E TRADUÇÃO

Os componentes básicos da música são ritmo, melodia e harmonia. Uma lista mais compreensiva desses componentes incluiria o som (harmônicos, timbre, frequência, amplitude e duração), a textura, a estrutura, a expressão (dinâmica, tempo, articulação) e, não menos importante, o silêncio. Tal como na fala, cujos componentes mínimos (sílabas) são desprovidos de significação semântica, os elementos mínimos da música (as notas musicais descontextualizadas) são abstratos, ou afastados, desse tipo de significação²⁵. O adjetivo “abstrato” é usado aqui em seu sentido mais primitivo (fins do século XIV), do latim *abstractus*, particípio passado de *ab-trahere* -> *abstrahere* = “tirar de”, que transmite a ideia de algo afastado, removido. Os componentes da fala, abstratos de seu contexto, gradualmente e de acordo com a classe gramatical a que pertencem, perdem carga semântica. Imaginemos alguém que faça uma consulta em um mecanismo de busca na Internet e que insere apenas a palavra “mas”. O sistema de buscas do Google, por exemplo, retornaria 2,12 bilhões de ocorrências dessa palavra, em português do Brasil²⁶. Entretanto, o termo “mas” carece de contexto para ser resolvido. Descontextualizado, ele quase não tem significado e é totalmente desprovido de sentido. De modo semelhante, entendo que os elementos mínimos da música, quando isolados de seu contexto, são abstratos, desprovidos de carga semântica e de sentido.

A diferença entre a música e a fala, no que diz respeito à significação semântica, se manifesta em ambiente de contexto. A palavra “mas” contextualizada, tal como em “eu gostaria que chovesse, mas isso não vai acontecer”, tem significado e sentido precisos. Isso, porém, não ocorre na música. Um acorde Dm (ré menor) em uma progressão musical, por exemplo, não adquire significação semântica em virtude de contexto. A estrutura harmônica do acorde Dm, composta pelo primeiro grau (D = ré), pelo terceiro grau menor (F = fá) e pelo quinto grau, ou quinta justa (A = lá) da escala, parece sugerir um humor melancólico e reflexivo. A intensidade da resposta a tal sugestão depende do contexto em que esse acorde é inserido. Ao que parece, a maioria das pessoas

²⁵ A referência e o correspondente sentido do termo “abstrato”, nesse contexto, é a significação semântica. Os elementos mínimos da música são desprovidos, ou afastados, desse tipo de significação. Tendo a música (e não apenas seus componentes mínimos) como núcleo referencial, ela é concreta em si mesma, posto que não deriva da significação semântica. Entendo que o sentido das categorias de “concreto” e “abstrato” variam de acordo com o referencial.

²⁶ Em consulta feita em 24/01/2021.

é psicologicamente sensível ao impulso melancólico de um acorde em tonalidade menor. Alguém que ouça os concertos de Vivaldi, os seis concertos para flauta, compostos em 1728, por exemplo, possivelmente experimentará os extremos de extroversão e de introspecção, de esfuziante vibração e de tristeza profunda, ao passo que a música explora construções alternadas em tonalidades maior e menor. As razões de tal sensibilidade ao som musical parecem inconclusivas. Será que há algo intrínseco à mente humana que nos predispõe às mudanças de humor desencadeadas por vibrações sonoras? Ou será que é algo social e culturalmente construído, fixado e assimilado?

O organista alemão, do período barroco, e teórico da música Andreas Werckmeister (1645-1706), notável promotor e defensor da escala bem temperada, formulou uma explicação racional para as diferentes reações que a mesma música pode desencadear em diferentes ouvintes. No capítulo sete de *Musicalische Paradoxal-Discourse: a well tempered universe* (Discurso Paradoxal Musical: um universo bem-temperado), Werckmeister postula que “uma pessoa triste e melancólica se sentirá mais atraída por uma música triste do que por peças alegres e vibrantes; em contrapartida, uma pessoa alegre não dará grande importância às harmonias tristes” (WERCKMEISTER, 2017, p. 82-83). Em paratextos da obra que traduziu, de Werckmeister, Dietrich Bartel explica que o som musical era entendido como o estímulo capaz de despertar afetos do modo mais direto e mais imediato possível, mas que a resposta a esse estímulo seria mais ou menos intensa a depender do humor predominante do ouvinte, que o tornaria mais receptivo ao estímulo de um afeto alinhado à sua própria natureza (p. 26).

Werckmeister baseava muito de seus argumentos em conceitos que, pelos padrões atuais, seriam considerados inexatos, carregados de generosa dose de misticismo e fortemente influenciados por crenças religiosas luteranas. Ainda assim, a adoção da escala temperada pela música ocidental e a influência do trabalho de Werckmeister sobre questões de notação e sobre o círculo de Bach (*ibidem* p. 10-11) constituem um legado inestimável. Para os padrões atuais, alguns dos conceitos adotados por Werckmeister são compreensivelmente inexatos. Afinal, trata-se de uma obra publicada pela primeira vez em 1681, há não menos que 340 anos. Ainda assim, suas observações sobre os efeitos da música sobre o humor de seus ouvintes fornecem uma pista importante para a análise da música em contexto de tradução.

Partindo dos ensinamentos sobre humores e temperamento humano formulados por Empédocles, Hipócrates e Aristóteles, em que os quatro elementos (ar, fogo, terra e água) estão associados aos temperamentos humanos (otimista, colérico, melancólico e calmo) Werckmeister propôs o conceito de afetos musicais (*ibidem* p. 25). O temperamento otimista produziria os afetos amor e alegria; o colérico produziria a ira e a fúria; o melancólico, a dor e o pesar; e o fleumático, ou calmo, produziria paz e contentamento (*ibidem* p. 25). A música seria, portanto, um modo de traduzir a experiência humana desses afetos inefáveis.

A relação entre música e humor é intuitivamente percebida. Tome como exemplo a música vibrante de um samba enredo composto para um desfile de carnaval. O ritmo acelerado, o pulso fortemente marcado pela percussão da bateria, o registro de voz elevado, tudo harmoniza com o humor esfuziante do evento. Como reagiria a escola sambista se o samba fosse substituído pela modinha? É difícil imaginar que o humor não seria afetado por tal substituição. É fácil perceber que haveria uma inversão do extrovertido e vibrante para o contido e intimista. O que é fácil de perceber ainda é difícil de explicar em termos científicos. Werckmeister fez o que pôde para encontrar uma explicação científica, atrelando o que era facilmente percebível a filosofias gregas sobre o temperamento humano. Werckmeister não conseguiu provar cientificamente, não pelos padrões atuais, que a música traduz emoções e temperamentos humanos. O êxito limitado de Werckmeister não impediu novas incursões exploratórias no campo da música como recurso semiótico de tradução. Considere os exemplos a seguir.

Entre março e maio de 1914, Erik Satie (1866-1925) produziu uma coleção de 20 partituras que é percebida pela pesquisadora britânica Helen Minors como tradução de uma coleção de gravuras em água-forte, criada por Charles Martin (1884-1934) para uma edição especial da revista *Gazette de bon ton*. Em 1924, ao falar sobre sua composição musical para o balé *Mercur* (1924), cujo cenário e figurino haviam sido desenhados por Pablo Picasso, Satie afirmou que tentou “traduzir musicalmente” o registro artístico de Picasso (MINORS, 2013, p. 107). Minors argumenta que a escolha do termo *traduire* indica que Satie reconhecia a interdependência entre artes e que pensava em termos de tradução ocorrendo além da linguagem (*ibidem*).

A música de Satie, segundo a *Encyclopædia Britannica* (ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, 2012), teve forte influência nas obras de *Les Six*, os seis compositores franceses do começo do século XX que se organizaram para produzir uma forte reação contra o “Romantismo Alemão de Richard Wagner e Richard Strauss, e contra o cromatismo e a orquestração exuberante de Claude Debussy” (*ibidem* n.p.). Contado entre *Les Six* estava o compositor franco-suíço Arthur Honegger (1892-1955), que tinha reservas declaradas quando ao talento musical de Satie e que nunca se tornaria admirador da música dele. Em uma carta para o pianista e compositor Francis Poulenc (1899-1963) em 10 de maio de 1954, Honegger disse que considerava Satie “um espírito excepcionalmente honesto, mas privado de qualquer habilidade criativa” e sugeriu que, em se tratando de Satie e de sua música, aplicava-se o ditado “faça o que eu digo, nunca o que eu faço” (HALBREICH, 1999, p. 41). Honegger parece ter adotado a estratégia de fazer o que Satie dizia no que diz respeito à tradução intersemiótica, ao compor a peça *Pacific 231*, que estreou em maio de 1924. Em uma entrevista concedida por Honegger, parcialmente publicada na impressão da partitura de *Pacific 231*, o autor declarou:

Sempre fui fascinado por locomotivas. (...) O que eu estava procurando não era a imitação dos ruídos da locomotiva, mas a *tradução de uma impressão visual e de um prazer físico através da construção musical*. Tal tradução está fundamentada em contemplação objetiva: o respirar tranquilo da máquina em repouso, o trabalho de acumular vapor e, daí, o ganho gradual de velocidade, culminando em uma visão lírica e envolvente de um trem pesando 300 toneladas, varando a noite a 120 quilômetros por hora. (...) Em *Pacific* eu buscava uma noção extremamente abstrata e totalmente ideal: a de dar a impressão de uma aceleração matemática do ritmo, ao passo que a velocidade diminuía. (HALBREICH, 1999, p. 351).

Honegger fez observações e formulou conceitos importantes para nosso exame da tradução intersemiótica envolvendo o código musical, aos quais retornaremos oportunamente.

Em 1930, na esteira de *Pacific 231*, de Honegger, Heitor Villa-Lobos compôs “Bachianas Brasileiras Nº 2, Quarto Movimento, Tocata: O Trenzinho do Caipira” (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018). Norton Dudeque aborda a composição dessa peça de Villa-Lobos como um caso de dupla intertextualidade no sentido, proposto por Julia Kristeva, de “transposição de um sistema de signos em outro que remete a um significado

distinto” (DUDEQUE, 2013, p. 42). Em nota de tradução sobre o termo “intertextualidade”, originalmente introduzido por Julia Kristeva, a equipe de tradução do livro *Desire in Language*, explica que o conceito expresso pelo termo *intertextualité* tem sido frequentemente mal entendido.

Ele nada tem que ver com questões de influência de um autor sobre outro, ou com as fontes de uma obra literária; ao contrário, tem que ver com os componentes de um sistema textual, como o romance, por exemplo. Ele é definido em *La Révolution du langage poétique* como a transposição de um ou mais sistemas de signos em outro, acompanhado por uma nova articulação da posição enunciativa e denotativa. Qualquer PRÁTICA SIGNIFICANTE é uma área (no sentido de espaço cruzado por linhas de força) em que vários sistemas de significação passam por tal transposição. (KRISTEVA, 1980, p. 15)

Ainda, conforme expresso por Kristeva, “intertextualidade” seria uma permuta entre textos: “no espaço de determinado texto, várias declarações tomadas de outros textos são postas em intercessão e se neutralizam mutuamente” (KRISTEVA, 1980, p. 36)²⁷. Segundo esse conceito de “intertextualidade”, uma nova articulação da posição enunciativa e denotativa através da transposição de uma prática significativa ocorre na Tocata de Villa-Lobos. Como sugerido pelo título “Bachianas”, emerge na peça de Villa-Lobos a intertextualidade com a obra de Johann Sebastian Bach e com a peça *Pacific 231*, de Arthur Honegger.

A definição de “intertextualidade” feita por Kristeva guarda o que poderia ser descrito como uma sobreposição de conceitos com a tradução intersemiótica. “Sistemas de signos” poderiam ser descritos como “sistemas semióticos” que, por sua vez, podem ser classificados em texto verbal, texto visual e texto aural. A transposição de obras originalmente produzidas à base de texto aural para texto visual, como ocorre no segmento “A Sinfonia Pastoral” (Sinfonia n.º 6, de Beethoven, Op. 68, composta entre 1802 e 1808) do longa metragem “Fantasia”, de Walt Disney (1940), corresponde a “uma nova articulação da posição enunciativa e denotativa” de uma prática significativa. De modo semelhante, ao compor uma nova articulação da posição enunciativa e denotativa em *Pacific 231* e em Bach, Villa-Lobos assumia o papel de tradutor intrasemiótico. O

²⁷ Essa concepção de “intertextualidade/intertexto” se harmoniza com o uso histórico do termo correspondente “*intertextus*”, em latim, para significar “entretecido, entrelaçado” (OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1968, p. 950).

poeta Ferreira Gullar, por sua vez, teria assumido a função de tradutor intersemiótico ao compor a letra para a música “O Trenzinho do Caipira”.

Em outubro de 1979 estreou o *Roaratorio, an Irish Circus on Finnegans Wake*²⁸ (Urratório, um Circo Irlandês sobre Finnegans Wake – *tradução minha*), do compositor americano John Cage (1912-1992), pela rádio WDR, em Colônia, Alemanha. Segundo o pesquisador e compositor britânico Alan Stones, Cage descreveu sua obra como “um modo de traduzir um livro em uma performance sem atores, uma performance que é tanto literária quanto musical, ou uma ou outra” (STONES, 2013, p. 121). Stones acrescenta que John Cage “transferiu e traduziu ideias e técnicas entre música, texto e artes visuais” (*ibidem* p. 133). No caso de *Roaratorio*, uma tradução multimodal em que John Cage verte em música a obra *Finnegans Wake*, de James Joyce (1939), a música emprega elementos não musicais, como ruídos, vozes em palavras soltas não cantadas e sons de animais que implicam uma ruptura com a música, segundo a definição tradicional do termo. O emprego desses recursos semióticos traduz a ruptura com os moldes tradicionais de linguagem literária, observada na obra de Joyce, como exemplificado no excerto *The fall* (A queda) abaixo.

(bababadalgharaghtakamminarronkonnbronnntonnerronnntuonnthunnt
ovarrhounawnskawnt oohooordenenthurnuk!) of a once wallstrait
oldparr is retaled early in bed and later on life down through all christian
minstrelsy. The great fall of the offwall entailed at such short notice the
pftjschute of Finnegan, erse solid man, that the humptyhillhead of
humself promptly sends an unquiring one well to the west in quest of
his tumptytumtoes: and their upturnpikepointandplace is at the knock
out in the park where oranges have been laid to rust upon the green
since devlinsfirst loved livvy. What clashes here of wills gen wonts,
oystrygods gaggin fishygods! BrÇkkeK ÇÇkkeK ÇÇkkeK ÇÇkkeK!
Kçax Kçax Kçax! Ualu Ualu Ualu! Quaouauh! (JOYCE, 1939, p. 1)

As vozes que falam, mas nada dizem, da obra de Cage, ecoam as longas sequências em *Finnegans Wake* cujo sentido é notavelmente obscuro, impenetrável para quem não teve iniciação na obra de Joyce, seja pelo abandono de regras sintáticas seja pela criação de *portmanteux* conjugando termos de mais de uma língua, ou, ainda, pela elevação poética da forma sonora em detrimento do significado semântico.

²⁸ Disponível em <https://youtu.be/bdHe4c10smY>.

Em 2002, o compositor estoniano Arvo Pärt compôs a peça para piano e orquestra intitulada *LamenTate*, que estreou em fevereiro de 2003 no *Turbine Hall of Tate Modern Museum*, em Londres²⁹. Acompanha a peça a dedicatória *Homage to Anish Kapoor and his sculpture "Marsyas"*³⁰ (Homenagem a Anish Kapoor e sua escultura “Marsias”). A escultura de Kapoor foi montada e apresentada pela primeira vez ao público junto com a estreia da peça musical. A musicóloga e compositora Debbie Moss explica que Pärt acrescenta ao seu conceito de homenagem, em *LamenTate*, “a ideia de troca inter-mídia (...) ao elaborar um conceito de reciprocidade entre mídias diferentes, focando na relação entre obra musical e objeto de arte” (MOSS, 2013, p. 135). A autora argumenta que, apesar do questionamento de muitos artistas sobre a eficácia da transferência interartística, a ideia de transferência de conteúdo é geralmente aceita nos casos em que um compositor se permite influenciar por outra obra de arte (*ibidem*, p. 136). O que Debbie Moss nomeia como “transferência interartística”, Julia Kristeva, como vimos, classifica como intertextualidade, no sentido de ser uma nova articulação da posição enunciativa e denotativa da “prática significante”, e não no sentido mal interpretado do termo introduzido por Kristeva de que “intertextualidade” refere à influência de um autor e sua obra sobre outro. Nesse caso, como nos casos citados anteriormente, a tradução multimodal resulta da identificação e estratificação de similaridades entre diferentes formas de arte e do uso de recursos semióticos próprios do modo textual do código meta para construir a nova produção textual.

i. Música e linguagem

Theo Van Leeuwen (1999, p. 1, 2) observa que durante a Idade Média e a Renascença não havia o que ele chama de purismo semiótico que defende a separação das disciplinas que estudam fala, música e ruído. Em seu argumento pela integração desses elementos semióticos, o autor explica que muitos esforços foram envidados para construir e suportar a sua separação. O principal argumento para tal separação teria como base a acústica, a natureza do som. A música seria identificada como tal a partir de sua vibração periódica

²⁹ Estreia mundial em 07/02/2003 com orquestra *London Sinfonietta*, sob direção do maestro Alexander Briger (PÄRT, 2002, n.p.).

³⁰ Detalhes em <http://anishkapoor.com/126/marsyas>; gravação musical: <https://youtu.be/8dDNgb1xMLo>.

regular, em oposição aos sons não musicais com sua vibração não periódica e irregular. Essa ideia, por si só, parece bastante problemática por excluir da categoria musical sons que não caibam na descrição de sons organizados de acordo com tonalidades e que obedecem a intervalos definidos e claramente identificáveis (WIORA, 1965, p. 2, apud van Leeuwen, 1999). Por esse padrão avaliativo, muito da música contemporânea, e mesmo da música clássica, não passaria de ruído.

Tal como ocorre em relação à definição de música, as definições de linguagem são um campo fértil para variações de entendimento do que é e do não é percebido como linguagem. Tais definições frequentemente variam para se ajustar aos contextos em que o termo é usado. Sabe-se que as abelhas, por exemplo, se utilizam de padrões de movimento corporal para transmitir informações sobre localização de matéria prima para produção de alimentos para a colmeia. A dança das abelhas melíferas pode comunicar informações sobre distância, direção e qualidade da reserva de pólen, além de dados sobre possíveis locais para instalação de novas colmeias (BORST, 2018). Se o termo “linguagem” for entendido como a codificação e decodificação de informações pelo uso de sinais, sejam eles sonoros, visuais, rítmicos ou de outra espécie, a dança de abelhas melíferas poderia ser classificada como “linguagem”. Por outro lado, se o contexto for o estudo de formas complexas de linguagem, como a comunicação humana, geralmente estruturada em escolas de pensamento (estruturalismo, gerativismo ou funcionalismo, por exemplo) com objeto de estudo bem definido, a comunicação das abelhas dificilmente seria considerada como linguagem sem causar algum tipo de estranhamento. Portanto, classificar ou não a música como linguagem teria de passar pela definição do escopo do que é linguagem. No entanto, parece haver um caminho alternativo a essa passagem, como veremos a seguir.

Theo Van Leeuwen, ao introduzir seu estudo sobre a semiótica do som, argumenta que o que se entendia e se explicava a respeito de comunicação derivava de uma concepção de linguagem que “percebia a linguagem como um conjunto de regras, um código” (VAN LEEUWEN, 1999, p. 4). Embora o autor não faça referência direta ao circuito da fala, ou seja, o modelo de comunicação proposto por Ferdinand Saussure, no começo século vinte, a concepção de linguagem referida por Van Leeuwen coincide com os conceitos de codificação e decodificação da linguagem presentes no modelo de Saussure. Esse modelo sugeria que a comunicação dependia de receptor e emissor

dominarem o mesmo código. Os sons que formam a palavra “casa”, ou sua imagem gráfica, por exemplo, projetariam o mesmo significado, consolidando a comunicação. Assim, talvez seja fácil perceber que modelos que entendem a linguagem como um conjunto fixo de regras, ainda que sejam adequados para algumas situações, dificilmente contemplariam boa parte das situações comunicativas cotidianas. Van Leeuwen argumenta que, em contextos comunicativos burocráticos, “o uso de palavras e a formatação de documentos, são ditados em regras impessoais, não abertas para interpretação, que devem ser seguidas ao pé da letra” (*ibidem* p. 5). Mas o que dizer de contextos não burocráticos? A concepção de linguagem como um conjunto de regras parece cobrir apenas muito superficialmente tais contextos.

Para Van Leeuwen, o contexto musical seria receptivo tanto ao conjunto de regras quanto a formas livres de expressão, ou mesmo a uma mistura das duas coisas. “Músicos que são burocratas no espírito”, ou aqueles que têm de trabalhar segundo uma “gramática” musical, floresceriam com o auxílio do código. Outros que “trabalham em contextos menos estritos” têm a liberdade de usar diferentes recursos sonoros adequados aos seus propósitos musicais (*ibidem*). Ainda que o texto aural no contexto musical seja mais flexível, no que concerne aderência a um conjunto de regras ou ao desligamento disso, Van Leeuwen recomenda que a semiótica do som “não assuma a forma de um código de regras (...). A semiótica do som deve descrever o som como um **recurso semiótico** oferecendo a seus usuários ampla gama de escolhas semióticas, não como um livro de códigos ditando o que você pode ou não pode fazer, ou como usar o som de modo ‘correto’” (*ibidem* p. 6 – o grifo é meu). A recomendação de Van Leeuwen, a meu ver, é especialmente adequada ao exame da música em contexto de tradução.

A tradução em que a música figure como código, seja fonte ou alvo, requer o tipo de liberdade de expressão advogado por Van Leeuwen. Para ilustrar, como seria traduzir o excerto de *Finnegans Wake*, transcrito acima, para o português, tendo à disposição apenas o formato, o jargão e o código burocrático tipicamente usado em cartórios? Ainda que tal ideia de tradução possa parecer para alguns um desafio interessante, que dizer do jogo poético, do dito nas entrelinhas, do não dito em suspensão, do ambíguo, da sugestão, dos jogos sonoros? Quanto desses elementos preservaria o texto alvo e quanto disso se perderia nos ‘filtros’ do código? O *Roaratorio*, de John Cage, faz uso do que Van

Leeuwen descreveu como “ampla gama de escolhas semióticas”, muito longe de qualquer código restritivo. E se alguém disser, “mas isso não é música!”?

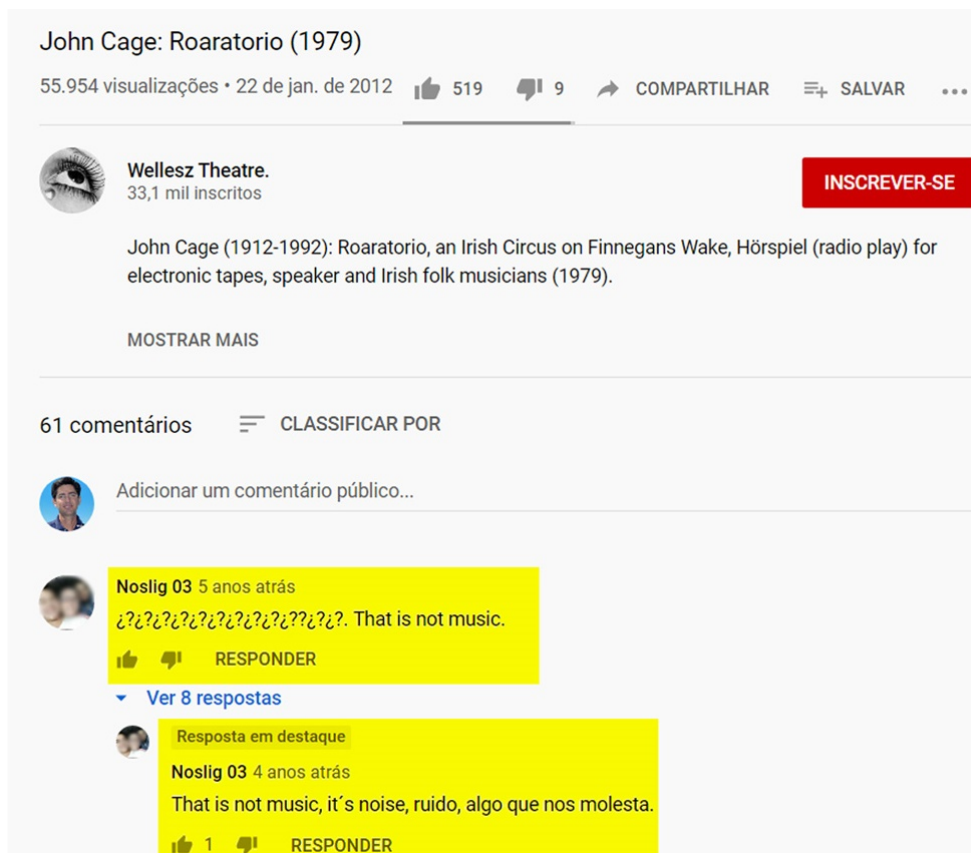


Figura 7 - John Cage: Roaratorio (Canal Wellesz Theatre)
Captura de tela de página pública do YouTube, em 27/08/2020. Disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=bdHe4cI0smY&lc=Ugikjhp4vTneYngCoAEC.80MeIHj8frt86R6l4C7-mU>

Alguém, de fato, já o disse, como mostra a Figura 7, extraída da página pública do YouTube onde a peça de Cage pode ser ouvida na íntegra. Essa objeção, curiosamente, fortalece a empresa de Cage porque *Finnegans Wake*, obra do mais celebrado escritor irlandês e um dos mais importantes do mundo, também “não é literatura”. O segundo comentário, “*that is not music, it’s noise, ruído, algo que nos molesta*”, constitui um exemplo de como o “código de regras” procura ditar o uso ‘correto’ do som, contra o que Van Leeuwen alertou. Os códigos são úteis, são respostas prontas baseadas em conjuntos de regras predefinidas, preditivas e preventivas. Apesar de sua utilidade e praticidade, eles tolgem o novo e estreitam a visão, a audição e o pensar. Nas palavras de Jardim, “tanto a visão mais pura quanto a escuta mais distinta de que nos fala Heidegger não

podem ser pré-definidas, se pré-definidas visão e escuta, não há arte” (JARDIM, 1993, p. 56).

Em vista dessas considerações, pensar na música como “linguagem” parece menos produtivo do que a considerar como recurso semiótico aural, tendo presente o escopo deste trabalho. A adoção do termo “recurso semiótico” pode abrir espaço para uma percepção mais ampliada do assunto e para a inclusão do novo tão veementemente combatido pelos conjuntos de regras e códigos.

Menos “regulada” do que a linguagem é a poesia. De fato, a expressão “licença poética” é frequentemente usada para categorizar o não conforme e para avaliar a transgressão. Música e linguagem são claramente distintas, mas essa distinção se mostra rarefeita e fugaz quando postas frente a frente música e poesia. Ou seria música é poesia? Vejamos.

ii. Música e poesia; música é poesia

A reflexão neste trabalho sobre o que é música em contexto de tradução enseja notar-se que a tradução de recursos semióticos de e/ou para o código musical incorpora características em comum com a tradução de poesia. Desde os primórdios da história da cultura ocidental, música e poesia compartilham raízes de identidade. A etimologia da palavra “música” é reveladora dessas raízes comuns. Na mitologia grega, as musas são prole de Zeus e Mnemósine, dirigidas por Apolo para cantar e perpetuar o poder de Zeus pelo poder da memória. O termo “musa” refere a “cada uma das nove deusas que presidiam as artes liberais” e tem origem no grego *Μοῦσα*, pelo latim *Musa* (HECKLER, BACK e MASSING, 1984, p. 2851, 2852). Do termo *Μοῦσα* deriva “*musikē tekhnē*” (τέχνη), “a arte das musas”.

Em português, como ocorre com o termo correspondente em outras línguas, o termo “técnica” é primariamente associado ao modo de fazer algo. O termo “técnica vocal”, por exemplo, está associado não à produção intelectual, mas ao fazer mecânico de produção de sons com o aparato fonador. Assim, em português, a carpintaria está para a técnica como a escultura está para a obra de arte. Jardim argumenta que, de acordo com Heidegger, o termo grego *τέχνη* (técnica), porém, “não designa somente o fazer do

artesão e sua arte, mas também a arte no sentido das belas artes” (JARDIM, 1993, p. 57). Jardim acrescenta que a técnica (*τέχνη*) “faz parte do pro-duzir, da *ποίησις* (*poiésis*), logo ela é algo de poético. (...) O ponto fundamental na *τέχνη* não está circunscrito a um fazer, no sentido de manejar, nem tampouco na utilização de meios, mas no ser ela também uma forma de desvelamento” (*ibidem*). Essa dimensão da técnica como forma de desvelamento, de criação poética, foi apagada da técnica moderna. O que nos interessa aqui, porém, é compreender como o fazer poético está vinculado ao papel das musas e, por extensão, como música e poesia, desde os primórdios, brotam do mesmo tronco.

Em sentido amplo, música é poesia, poesia é música. Em seu livro *Música: vigência do pensar poético*, Jardim argumenta que a música é o meio mais propício ao fazer poético.

A música como o lugar do mais alto grau de qualquer real se põe como o lugar propício para a vigência do pensar poético. Significa: o lugar em que este pensar tem o mais alto grau de realização de sua vigência. Talvez de nenhuma outra forma o pensar poético seja capaz de se fazer vigoroso como na música. (JARDIM, 2005, p. 23)

Dito de outro modo, se suficientemente entendo a proposição acima, a música é o melhor solo para o crescimento do pensar poético. É nesse solo que o pensar poético encontra e dele absorve “nutrientes” para seu desenvolvimento à plenitude. O comparativo “mais” pressupõe elementos “menos”, o que significa que o pensar poético pode vicejar e vigorar em meios, ou solos, menos potentes que a música. Quando temos dificuldades em perceber música e poesia como entes da mesma provenientes da unidade e só as enxergamos como áreas distintas, isso talvez indique que a técnica moderna, que suprime por apagamento o desvelar poético para privilegiar o fazer mecânico, tem mais influência sobre nós do que nos demos conta. Tal dificuldade certamente realça o êxito das barreiras conceituais que insistem em categorizar pelo mapeamento das diferenças, ao invés de pelos atributos comuns.

Pode ser que o purismo semiótico tenha tido influência no surgimento da barreira conceitual que busca separar o que, segundo me parece, iria melhor se mantido uno. Tal barreira conceitual talvez recorra a argumentos distintivos a respeito das duas artes: a

música só existe durante sua execução, a poesia (discutivelmente³¹) não; a música não faz uso de unidades semânticas, a poesia usa palavras com significado definido; mesmo os pássaros fazem música, mas a poesia é arte unicamente humana. A ideia da separação conceitual entre música e poesia parece tão equivocada quanto o argumento de que os pássaros fazem música. Os pássaros podem produzir sons agradáveis, harmônicos e melódiosos, em intervalos rítmicos definidos e identificáveis segundo padrões musicais. Produzir sons musicais, porém, é apenas uma das instâncias do fazer música. Um piano produz sons musicais, qualquer instrumento musical o faz, mas nenhum instrumento compõe música.

Uma vez demolida a barreira conceitual entre música e poesia, percebe-se mais claramente que os argumentos sobre traduzibilidade e intraduzibilidade seriam aplicáveis de maneira predominantemente uniforme, ainda que se decida, por motivos pragmáticos, manter o uso dos rótulos “música” e “poesia”. Quem traduz um soneto tem preocupações estéticas muito mais abrangentes do que a mera significação das palavras, preocupações tais como ritmo, métrica, rima, forma, fluxo, que tornam secundário o significado semântico do poema. A depender da abordagem, poesia pode ser traduzível ou intraduzível.

iii. A propósito de intraduzibilidade

Para Jakobson, “poesia é por definição intraduzível” (JAKOBSON, 1959, p. 238). O motivo básico de tal asserção seria que, como a arte, a construção poética não tem função representativa a partir do signo semântico. Nas palavras de Jakobson, “na poesia, as equações verbais (...) carregam sua própria significação autônoma” (*ibidem*). Ou seja, a poesia não “significa” algo, ela “é” algo. Paralelamente, Paulo Ronai, conforme citado por Haroldo de Campos, vê na “impossibilidade teórica” (intraduzibilidade) de textos criativos a “assertiva de que tradução é arte. (...) “O objetivo de toda arte não é algo

³¹ Discutivelmente porque o fazer poético requer o exercício intelectual, sem o qual a “mágica” da poesia não pode acontecer. Diferente de um texto técnico, como um manual de instruções, por exemplo, que é construído de maneira a eliminar qualquer margem, por menor que seja, para ambiguidade ou para a interpretação, a poesia se renova e desvela novas possibilidades de sentido a cada leitura, que variam de acordo com o contexto (época, lugar, sociedade e indivíduo). Assim, a poesia não seria apenas um conjunto de caracteres grafado em papel em determinada ordem, cujos significados possíveis estariam encerrados nas palavras, mas uma empresa que só se completa com a intervenção de quem a lê.

impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível” (CAMPOS, 1992, p. 34).

Essa aporia, segundo a entendo, realça a hipótese de que a intraduzibilidade do texto criativo é, pelo menos parcialmente, uma questão terminológica. Ou seja, depende de como se define o termo “tradução”. Assim como poeta e poesia estão em relação causal recíproca-simbiótica-ambivalente, em que uma parte não existe sem a outra, a tradução do intraduzível, teoricamente impossível, materializa o conceito de tradutor que a traduz através do mesmo tipo de relação causal. A negação da impossibilidade teórica pelo fato empírico sugere a necessidade de revisão do arcabouço teórico pertinente aos modelos de tradução. As contribuições de reflexões teóricas sobre o tema da intraduzibilidade feita por vários autores, dentre eles, Roman Jakobson (*On Linguistic Aspects of Translation*, 1959), Walter Benjamin (*A tarefa do tradutor*, 2008), Jacques Derrida (*Torres de Babel*, 2002) e Haroldo de Campos (*Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, 1992), seriam evidências que corroboram a necessidade de um modelo teórico mais abrangente, no concerne intraduzibilidade. Em linhas gerais, esses autores concordam com o paradigma da intraduzibilidade do estético, proposto por de Immanuel Kant, em 1790:

Eu arguo que este princípio [o *espírito*, ou senso estético que anima a mente] não é senão a habilidade de exibir ideias estéticas; e, por ideia estética me refiro a uma representação da imaginação que desencadeia muito pensamento, mas que de modo algum o determina; isto é, nenhum conceito [específico] é adequado à sua expressão completa pela linguagem de um modo que esta nos permita sua compreensão. É fácil perceber que uma ideia estética é a contraparte (pingente) de uma ideia racional que, em contrapartida, é um conceito ao qual nenhuma intuição (ou representação da imaginação) pode ser adequada (KANT, 1987, p. 182).

No artigo *O princípio da intraduzibilidade*, Márcio Seligmann explica que “Kant acreditava que desde que se respeitasse os limites do mundo fenomênico, este poderia ser traduzido em conceitos. (...) Para ele as ideias estéticas não poderiam ser traduzidas para as da razão” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 17). Essa visão kantiana implica a compreensão do mundo como texto passivo de tradução, mas coloca em relação de intraduzibilidade os campos conceituais estético e racional. Ainda segundo Seligmann, a

transposição do argumento na *Crítica do Julgamento Estético* de Kant, de que nenhuma linguagem pode tornar completamente compreensível uma ideia estética, significa que “a tradução de obras poéticas deveria limitar-se a uma determinada faculdade, a saber à imaginação. Entendimento e razão não podem atuar aqui: logo a tradução (de poesia) deve ser eminentemente criativa, é *poiesis*” (*ibidem* p. 18). O termo *poiesis* refere à atividade de criação, de trazer algo novo à existência. Em certo sentido, toda tradução é algo novo. No entanto, nesse contexto, o termo *poiesis* sugere atividade intelectual criativa, que é mais do que apenas repetir fielmente um texto fonte em uma forma alvo.

O contraste entre a impossibilidade teórica da tradução da obra de arte, ou texto criativo (CAMPOS, 1992, p. 35), e a aporia no fato empírico dessa espécie tradução, por outro lado, ressalta que o modelo teórico tradicional da tradução seria insuficiente para contemplar todas as possibilidades de trânsito de sentido. Por modelo tradicional, refiro à abordagem que empreende oferecer uma explicação racional para cada ato tradutório. O argumento de Seligmann, de que a tradução da obra de arte “deve ser eminentemente criativa” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 18), harmoniza com a assertiva de Haroldo de Campos, para quem toda tradução de texto criativo é nomeada “recriação” (CAMPOS, 1992, p. 35). Termos como “transcrição”, “transmutação”, “transdução” e outros têm sido propostos para nomear esse tipo de tradução mais imaginativa. Ao que parece, porém nenhum desses termos é unanimemente aceito. Entretanto, todas essas alternativas em nomenclatura divergem de e convergem para a tradução no que seriam movimentos cíclicos do debate terminológico.

Como argumentei na seção anterior deste capítulo (p. 56), música e poesia são formas estéticas gêmeas. Se para o modelo “tradicional” da tradução a estética da poesia constitui um caso de intraduzibilidade, isso também se aplica à música. Portanto, o modelo de tradução suficiente para traduzir a estética musical tem de ser outro que não o “tradicional”. Pelos motivos explicados na seção de terminologia do capítulo anterior (p. 42), opto pelo uso do termo tradução multimodal, que entendo como moldura suficientemente compreensiva para a tradução da obra de arte.

Que base teórica há para sustentar a tradução multimodal? O próximo capítulo oferece uma visão de proposições importantes para o tema em pauta, desde o postulado

Charles Peirce, passando pela proposta de Gunther Kress, Theo Van Leeuwen e outros, até as pesquisas mais recentes sobre a tradução multimodal.

III. PENSAMENTO TEÓRICO E TRADUÇÃO MULTIMODAL

Uma das acepções do termo “teoria” carrega o conceito de “hipótese”, de algo que pode ou não ser provado válido. “Teoria” também pode ser definida como um sistema de ideias elaborado a fim de explicar algo. A palavra “teoria” deriva do grego *θεωρός* (theōrós), que significa “expectador”, e está relacionada ao termo “teatro”. Na primeira acepção do termo, qualquer pessoa que examine e formule uma opinião sobre alguma coisa cria uma teoria e, portanto, é uma teórica do assunto. A outra acepção, que envolve um sistema de ideias, é mais frequente na filosofia e nos estudos acadêmicos.

As considerações neste capítulo mesclam instâncias dessas duas acepções do termo “teoria”. O postulado de Arthur Honegger, apresentado na epígrafe deste trabalho e considerado neste capítulo (p. 74), se adequa melhor à primeira acepção do termo “teoria”. Por outro lado, a teoria do signo (p. 63) e a teoria social multimodal (p. 45) têm traços mais acentuados da segunda acepção. Uma terceira abordagem desse termo seria o trabalho de pesquisa sobre a tradução multimodal, que envolve o estudo e a experimentação de teorias existentes, aplicado a cenários novos e/ou a casos específicos. Os estudos do estado da arte e de outras incursões, como a desta dissertação, parecem pertinentes a esta última abordagem. Como ponto de partida, considere a seguir a proposição teórica de Charles Peirce.

i. A Teoria dos Signos

A partir dos anos 1860 até o final da primeira década do século 20, o filósofo americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) dedicou alguns de seus escritos ao estudo filosófico do signo. Ao longo desse período, Peirce refinou o modelo triádico dinâmico de análise semiótica que propôs, ajustando seu foco à filosofia e à lógica. Em abril de 1903, Peirce fez sua terceira preleção em Harvard, na qual detalhou a natureza das categorias que chamou de *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*. “A primeira categoria é a ideia de algo que é o que é independentemente de qualquer outra coisa. Ou seja, é uma *qualidade* do sentir”. Em outras palavras, a primeiridade é o início, algo que é livre, espontâneo e original. Continuando sua argumentação, Peirce declara que a “segunda categoria é a ideia que é o que é sendo um segundo em relação a alguma outra coisa. Ou seja, é *reação*

como elemento do fenômeno”. A secundidade é um efeito, uma reação de algo precedente sobre si mesma. Por fim, falando sobre a terceiridade, Peirce afirma que a “terceira categoria é a ideia do que é o que é sendo um terceiro, ou médium, entre um segundo e um terceiro. Ou seja, a *representação* como um elemento do fenômeno” (PEIRCE EDITION PROJECT, 1998, p. 160). A terceiridade implica transformação, desenvolvimento, realização, a partir da interação entre secundidade e primeiridade.

No capítulo oito do *Livro II - Correspondências*, que contém cartas para Lady Welby escritas em 1908³², Peirce trata da classificação dos signos seguindo o mesmo modelo triádico. No parágrafo 343 (Peirce: CP 8.343), Peirce declara que uma definição precisa, ou uma análise lógica, dos conceitos de ciência lhe parece um dos primeiros passos úteis em direção à ciência da semiótica. Em harmonia com esse preceito, Peirce acrescenta:

Eu defino **Signo** como qualquer coisa que por um lado é determinada por um Objeto e, por outro lado, determina uma ideia na mente de uma pessoa, de modo tal que esta última determinação, que eu chamo de **Interpretante** do signo, seja indiretamente determinada por aquele Objeto. Um signo, portanto, está em uma relação triádica com seu Objeto e com seu Interpretante. É necessário, porém, distinguir o **Objeto Imediato**, ou o Objeto como representado pelo signo, do **Objeto Dinâmico**, ou Objeto realmente eficiente, mas não imediatamente presente. De modo similar, é necessário distinguir o **Interpretante Imediato**, ou seja, o Interpretante representado ou significado no Signo, do **Interpretante Dinâmico**, ou o efeito de fato produzido na mente pelo Signo; e ambos devem ser distinguidos do **Interpretante Normal**, ou o efeito que seria produzido na mente pelo Signo depois de o pensamento se desenvolver suficientemente. Sobre essas considerações, eu baseio a identificação de dez aspectos em que Signos podem ser divididos. Não afirmo que essas divisões sejam suficientes. Visto que cada uma delas é uma tricotomia, para decidir que classes de signos resultam delas eu teria 3¹⁰, ou 59.049 difíceis questões para considerar cuidadosamente; assim, não assumo a tarefa de levar adiante minha divisão sistemática de signos, mas a deixo ao cargo de futuros exploradores (HARTSHORNE e WEISS, 1931, p. 2748).

³² Data obtida de notas editoriais em rodapé de página de texto não-publicado, conforme Peter Mahr, Universität Wien, disponível em <https://homepage.univie.ac.at/peter.mahr/2011.7.html>, acesso em 26/01/2021.

Em documento anterior, o manuscrito 404 (de 1894), que mais tarde se tornou o capítulo dois de *How to Reason: A Critick of Arguments (Como Pensar: Uma crítica de argumentos)*, Peirce elaborou didaticamente uma explicação do termo “signo” no contexto dos estudos semióticos (PEIRCE EDITION PROJECT, 1998, p. 4). Para Peirce, a definição de signo é necessária porque todo raciocínio é uma interpretação de signos de alguma espécie. Encontrar a resposta para a definição de signo requer reconhecer três estados mentais: sentimento, reação e pensamento.

O estado mental chamado “sentimento” é aquele em que algo está presente na mente sem ser evocado por pensamento consciente. Peirce argumenta que esse estado seria semelhante às condições do indivíduo durante o sonho, em que não se tem controle racional dos pensamentos. Uma vez acordada, a pessoa nunca estaria pura e simplesmente nesse estado mental, mas todo indivíduo sempre tem algo na mente e esse algo, quando não exerce a razão, não deriva de ato voluntário e enquanto não se traduz em ação, seria o que Peirce chama estado mental do “sentimento”. “Reação” seria o segundo estado mental cuja compreensão é necessária para a definição de signo. Nesse estado, a interação de duas coisas provoca no indivíduo uma reação involuntária. Peirce ilustra isso com a descrição de um indivíduo que é abruptamente tirado de um estado onírico pelo barulho ensurdecedor de uma sirene e que, protegendo os ouvidos com as mãos, foge instintivamente. A percepção da sirene induz à ação não voluntária e provoca nele uma reação baseada em sua percepção da realidade à sua volta. Por fim, o estado mental do “pensamento” envolve observação racional e aprendizado. Na ilustração usada por Peirce, o indivíduo que teve seu estado onírico interrompido por uma sirene e que, no primeiro momento, teve uma reação instintiva, nesse estágio, seria capaz de apreender que suas ações podem interromper o barulho e de usar esse conhecimento concordemente.

Em resumo, os estados mentais do “sentimento”, da “reação” e do “pensamento” diferem em escopo. O primeiro está confinado à coisa pela coisa, no domínio das ideias não racionais, algo que simplesmente é na mente, sem evocar ou convocar a razão ou compelir à ação. O segundo é desencadeado pela interação de duas coisas, ou dois estados de sentimento, e provoca uma reação involuntária no indivíduo que o experimenta. O terceiro, o estado do “pensamento”, resulta do encadeamento de eventos mentais num crescendo do não racional para a assimilação inteligente e compreensiva das coisas.

Peirce argumenta que há três maneiras de se manifestar interesse em algo. Essas maneiras, de certo modo, ecoam os estados mentais acima. Primeiramente, pode haver interesse na coisa pela própria coisa. A seguir, viria o interesse em algo por causa de suas reações e relações com outras coisas. Por fim, o interesse em algo como meio de levar à mente uma ideia sobre alguma coisa. Quando isso ocorre, segundo Peirce, constitui-se um “signo, ou representação” (PEIRCE EDITION PROJECT, 1998, p. 5). Para ilustrar o argumento de Peirce, pense no arco-íris. A primeira maneira do interesse seria a simples contemplação do belo e a experimentação não racionalmente dirigida dos sentimentos evocados pela imagem. Um segundo estágio de interesse compreenderia a contemplação do arco-íris em relação ao cenário geral e às condições atmosféricas propícias à manifestação do fenômeno. A associação do arco-íris ao relato bíblico sobre o pacto divino de jamais arruinar a terra por meio de um dilúvio global (Gênesis 9:8-17) seria equivalente ao terceiro modo de manifestar interesse em algo, o de levar à mente uma ideia como forma de representação. Nesse caso, o arco-íris seria o signo (símbolo) do pacto.

Continuando sua argumentação sobre a definição de signo, Peirce afirma que há três tipos de signos: (1) as semelhanças, ou os ícones, (2) as indicações, ou os índices e (3) os símbolos, ou signos gerais. “Os ícones carregam ideias das coisas que representam pela simples imitação” (*ibidem* p. 5). Os índices mostram algo sobre as coisas. Os símbolos, por sua vez, são associados com seus significados pelo uso. Esse seria, segundo Peirce, o caso da “maioria das palavras, sentenças, discursos, livros e bibliotecas” (*ibidem* p. 5). Nas origens da palavra símbolo, do grego *σύμβολον* (lançar junto), está a ideia de contrato, ou convenção. O símbolo não contém informação, mas a representa. Tal representação carece de indicações ligadas à experiência das partes envolvidas na comunicação. Por fim, Peirce afirma que todo raciocínio implica uso de uma mistura indispensável de semelhanças, índices e símbolos (*ibidem* p. 10). Desse modo, o modelo triádico do signo estaria na base de todo pensamento. A *Figura 8* esquematiza as relações entre os elementos da teoria dos signos.



Figura 8 – Esquema da Teoria dos Signos, de Charles Peirce

O modelo recursivo do signo foi usado por Peirce, entre outras coisas, na categorização universal das ciências. José Martinez explica que “Peirce pensou a classificação das ciências segundo uma concepção dinâmica, onde ideias são trocadas entre os diferentes ramos em níveis diversos de abstração e aplicação” (MARTINEZ, 1999). As ciências estariam classificadas em (1) ciências heurísticas, cujo propósito é a descoberta pela descoberta; (2) ciências de revisão, cuja operação se dá na crítica e assimilação das descobertas das ciências heurísticas; e (3) ciências práticas, que se ocupam das necessidades e dos desejos humanos.

Ao tratar da relação entre a música, a semiótica e a teoria peirceana do signo, Martinez empreendeu localizar a música na classificação das ciências, de Charles Peirce. O autor salienta que Pierre Boulez define a música como “ao mesmo tempo uma arte, uma ciência e um ofício” (BOULEZ, *apud* MARTINEZ, 1999, n.p.). Valendo-se dessa definição, Martinez aplica à música o modelo triádico de Peirce.

Em seu aspecto primeiridade, a música se justifica como uma arte, pois diz respeito principalmente ao propósito estético, entre eles, a admirabilidade em si mesma. A secundidade da música remete ao seu aspecto ofício, isto é, à sua práxis, a música só de fato existe quando é executada³³. Enquanto terceiridade, a música é uma ciência tanto quanto envolve aprendizado, conhecimento musical, desenvolvimento contínuo e a existência de uma comunidade de músicos, ouvintes e musicólogos (MARTINEZ, 1999, n.p.).

Portanto, a música estaria representada nos três níveis classificatórios das ciências, segundo o modelo de Peirce. Entretanto, Martinez observa que a teoria geral dos signos foi concebida com alto grau de generalidade para dar conta de um largo espectro de aplicabilidade. O autor aponta para a necessidade “da construção de uma teoria intermediária, ou seja, uma teoria semiótica da música” (*ibidem*).

A associação entre música e significação é problemática, e há quem rejeite por completo tal associação, por causa da dificuldade na determinação das relações entre signo e significado. Igor Stravinsky entendia que a música é impotente como forma de expressão e que, se ela parecesse expressar algo, isso seria apenas uma ilusão e não a realidade (VAN LEEUWEN, 1999, p. 165). Por outro lado, a evidência parece favorecer o argumento de que a música é um recurso semiótico passivo de tradução, seja na posição de código fonte ou de código alvo. Entendo que as traduções em que a música figura como código fonte ou meta transferem a discussão para o nível do sentido. Tal aparente contradição entre subjetividade e sentido de que a música pode ser carregada suscita questões importantes que ensejam o exame neste trabalho.

ii. O modelo triádico da tradução

Em 1959, Roman Jakobson estabelece uma distinção entre “três modos de interpretação do signo verbal: ele pode ser traduzido em [1] outros signos da mesma língua, em [2]

³³ Discordo do argumento de que a música só existe “de fato” quando é executada, ainda que o contexto dessa afirmação enquadre a música como “ofício”. Ela pode existir na mente de quem a lê em uma partitura, mesmo sem o auxílio qualquer instrumento musical, e na memória cultural coletiva. Quando aprendo a tocar uma peça ao violão, ela passa a ter uma existência bastante real, como entidade formal e conceitual, como texto, em minha mente. Afirmar que a música só existe de fato quando executada equivaleria a dizer o poema *Morte e Vida Severina* (João Cabral de Melo Neto) só existe durante sua leitura, o que nega o senso comum sobre a existência do poema. A vibração sonora, esta sim, só existe “de fato” durante a execução da música. Mas o fazer musical não se resume a vibração sonora.

outra língua, ou em [3] outro sistema não verbal de símbolos”. Como exposto brevemente na seção sobre terminologia (p. 42), o autor sugere as etiquetas “tradução intralingual”, para o primeiro modo de interpretação; “tradução interlingual”, para o segundo; e “tradução intersemiótica, ou transmutação”, para o terceiro modo (JAKOBSON, 1959, p. 233). Para Jakobson, o material linguístico, ou o modo textual verbal, estaria sempre presente como código (fonte ou meta) em tradução. Jakobson reconhece, entretanto, o papel de sistemas não verbais de símbolos no fazer tradutório. Ou seja, ele admitia a possibilidade de tradução para além da linguagem verbal.

Os sistemas não verbais de símbolos englobam textos dos modos visual e aural. Naturalmente, modo verbal pode também ser descrito como visual ou como aural (portanto, multimodal), se percebido a partir da imagem da escrita ou do som produzido na fala. Jakobson (*ibidem*) faz distinção entre verbal e não verbal pela escolha do termo “signo”, para referir à comunicação verbal, e “símbolo”, para a não verbal. Jakobson não explica o motivo para tal distinção, mas parece sugerir a transcendência da barreira linguística, em sua acepção verbal. A proposição concisa de Jakobson é fundamental para a fase primordial dos Estudos da Tradução, que sequer haviam sido reconhecidos como disciplina autônoma, à época.

O modelo triádico de Jakobson, uma referência notável para os Estudos da Tradução, foi revisitado por Hongwei Jia, em artigo publicado em 2017. O autor afirma que Jakobson ancora seu modelo nas oposições binárias do estruturalismo, que seriam incompatíveis com as relações semióticas dinâmicas e triádicas propostas por Charles Peirce, as quais teriam sido o ponto de partida de Jakobson. Além disso, Jia ressalta que Jakobson enfraquece a relevância entre objeto e interpretante na relação semiótica triádica e se mantém confinado àquelas oposições binárias. Por fim, antes de declarar a divisão de Jakobson (tradução interlingual, intralingual e intersemiótica) inadequada, Jia argumenta que Jakobson ignorara o fator humano na tradução intersemiótica (JIA, 2017, p. 43-44). É imperativo salientar, porém, que os estudos de Jakobson datam de meados do século XX, nos primórdios dos Estudos da Tradução.

As críticas incisivas de Jia, por mais pertinentes que sejam, desconsideram o escopo dos escritos e a época em que estes foram assentados. Seria surpreendente se os quase sessenta anos de estudos que decorreram desde Jakobson até os escritos de Jia não

tivessem trazido à tona novos enfoques e ideias sobre os Estudos da Tradução. Como observado por Dinda Gorlée, nos anos 1950, as “traduções intralingual, interlingual e intersemiótica eram possibilidades teóricas novas para a compreensão de um texto-signo fonte transposto e meta-criado em um texto-signo alvo” (GORLÉE, 2010, n.p.). O paradigma tradutório proposto por Jakobson seria um ponto de partida, ao invés de uma solução definitiva para a análise de diferentes tipos de tradução. Para Gorlée, a “tradução intersemiótica é uma operação sequencialmente triádica, ou mesmo mais complexa, por envolver a união de traduções intermidiais em uma tradução incorporada” (*ibidem*). A autora argumenta que os termos originalmente propostos por Jakobson não contemplam a tradução de signos textuais não linguísticos em linguísticos, nem a tradução entre signos não verbais, aparentemente porque a relevância dessas operações continuou secundária até o final do século vinte (*ibidem*, nota 5).

iii. Ampliação do modelo triádico de Jakobson

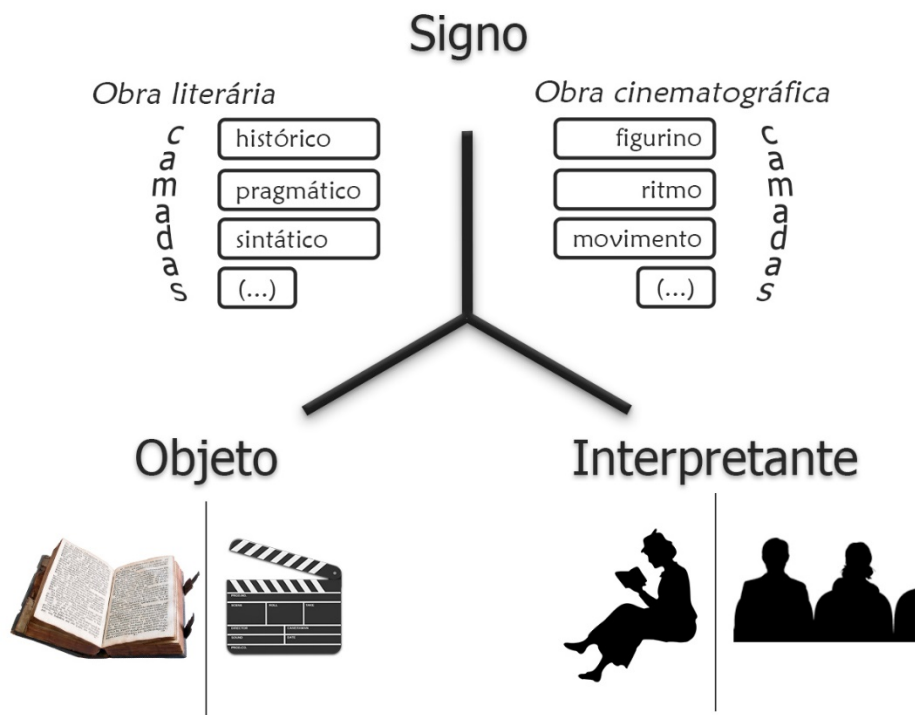
Partindo das observações de Gorlée, sobre a operação sequencial triádica da tradução, Aguiar e Queiroz (2009, p. 1) sugerem a ampliação do modelo de Jakobson para contemplar “todos os tipos de textos”. A dupla argumenta que a tradução intersemiótica “opera em diferentes camadas de descrição”, selecionando propriedades relevantes a partir de determinadas camadas do código fonte e traduzindo-as em “novos materiais e processos” (*ibidem* p. 4). Os autores examinam dois modelos triádicos de tradução, baseados no modelo teórico assimétrico de Peirce, composto por um signo, seu objeto e seu interpretante (FONTANILLE, 2008, p. 39)³⁴, e exemplificam a aplicação desses modelos à tradução de literatura para dança. Dito de outro modo, a tradução intersemiótica/multimodal envolve a percepção e compreensão de recursos semióticos em um código fonte para criar uma representação, verbal ou não-verbal, de tais recursos em um código alvo.

O conceito de operação em camadas, sugerido por Aguiar e Queiroz (2009, p. 4), é importante para compreender que esse tipo de tradução não tem como compromisso

³⁴ Jacques Fontanille observa que o modelo triádico de Peirce é, na verdade, composto de “quatro elementos: (1) “aquilo” que representa (2) “algo” (3) para “alguém” e (4) sob “certo modo” ou “aspecto” (...): (1) *representamen*, (2) *objeto*, (3) *interpretante*, (4) *fundamento*” (FONTANILLE, 2008, p. 39).

primordial a correspondência total e exata entre o recurso semiótico no código fonte e o recurso semiótico traduzido. Se tal correspondência dificilmente é possível em traduções intra e interlingual, que utilizam o modo textual verbal, na tradução intersemiótica ela parece impossível de ser verificada. Assim, essa operação em camadas poderia ser descrita como uma seleção localizada, de parte do todo, subsequentemente traduzida para um código alvo. Para ilustrar, uma empresa mineradora que decida explorar um veio de metal precioso, talvez faça sondagens no solo para determinar a localização e conformação do veio a ser explorado. Ao *traduzir* os resultados da sondagem em um mapa da mina, interessam a disposição e as dimensões do veio. Toda a informação extra, trazida pela sondagem, será preterida como de menor importância. De modo análogo, a tradução multimodal deve reconhecer e mapear camadas conceituais de interesse no código fonte, como base para verter o conteúdo selecionado em um código meta.

Um exemplo de seleção de camadas em uma obra fonte e duplicação dessas camadas em uma obra alvo seria a tradução de uma obra literária para cinematográfica. Os aspectos histórico, pragmático e sintático são algumas das camadas de sentido na obra literária. A obra cinematográfica, por sua vez, conta dentre suas camadas o figurino, a dinâmica de ritmo e o movimento. A obra literária se constrói a partir do texto verbal escrito. A multimodalidade do texto verbal (vide p. 88) se manifesta nas escolhas estéticas para comunicar sentido, mas não se restringe a essa manifestação. A estética pode ser de natureza formal e/ou conceitual. A *Figura 8* representa uma possibilidade de aplicação da teoria dos signos à tradução de obras literárias em cinematográficas. Por esse modelo triádico assimétrico, a estética formal estaria principalmente na instância “objeto”, ao passo que a conceitual se manifestaria na instância do “representamen” (o “signo”, na *Figura 8*). A tradução de uma obra literária em uma cinematográfica depende principalmente das camadas conceituais de sentido na instância do “signo”, porque essas contêm níveis de texto que podem ser isolados e traduzidos.



*Figura 9 - Modelo triádico do signo aplicado à obra literária/cinematográfica.
Adaptado de Aguiar e Queiroz (2009)*

Discorrendo sobre o isolamento de um nível de texto como parte do processo de tradução de obra literária para filme, Umberto Eco declara:

Muitas adaptações são traduções no sentido de isolar uma das camadas do texto fonte, camada essa que o adaptador deseja verter em outro contínuo. O exemplo mais comum seria o de um filme que isola um nível narrativo de um romance, a sequência de eventos, e talvez descarte (ou meramente tente emular em outro contínuo) seus aspectos estilísticos (ECO, 2001, p. 125).

Dadas as diferenças das mídias envolvidas nesse tipo de tradução, a seleção de camadas específicas do texto fonte, sobre as quais elaborar o texto alvo, é somente natural e mesmo desejável. A palavra “seleção”, tal como a “isolamento”, como posto por Eco (*ibidem*), carrega o sentido de descarte ou esmaecimento daquilo que não é selecionado. O aspecto histórico de uma obra literária do século dezoito, por exemplo, em geral, é traduzido pelo figurino, pela arquitetura e pelos meios de transporte. Os aspectos estilísticos do texto, como graus de formalidade ou escolhas lexicais, podem ser descartados ou amenizados.

De modo similar, a música pode traduzir sentidos de outros modos textuais, como veremos a seguir.

iv. Tradução de impressão visual e prazer físico para música

Como vimos, ao apresentar a obra *Pacific 231* como a “tradução de uma impressão visual e de um prazer físico através da construção musical” (p. 49), Arthur Honegger experimentava verter grandezas de naturezas diferentes que não se regem pelas mesmas regras (p. 22). Em uma abordagem da proposição de Honegger à luz do modelo triádico do signo, o “objeto” seria o fenômeno, ou a realidade primária, a ser representado, ou expresso. O “representamen” seria a obra de arte como manifestação daquele “objeto”. Um “interpretante” ideal seria capaz de identificar a “relação exata” (p. 23) entre os dois primeiros elementos.

A sinalização luminosa de trânsito tem sido usada com frequência para ilustrar a relação entre “objeto”, “representamen” e “interpretante”. A ordem de parar o carro (objeto) é representada pela luz vermelha no semáforo (representamen). O motorista (interpretante) é capaz de perceber visualmente o comando de parar ao estabelecer a relação convencionada entre “objeto” e “representamen”. A proposição de Honegger sugere a utilização de formas adicionais de expressão para transmitir o mesmo significado. No caso do comando de parar o carro, o par análogo do sinal luminoso na cor vermelha seria o sinal sonoro de dois silvos breves, considerando a legislação de trânsito brasileira. Em lugar do semáforo, um guarda de trânsito; em vez da percepção visual da luz vermelha, a percepção auditiva do soar de um apito. Nesse caso, pode-se dizer que há uma relação exata e, até certo ponto, reversível entre os elementos.

Às relações de sentido entre obras de arte pertencentes a diferentes esferas, tais como entre literatura e teatro, música e cinema, dança e pintura, poder-se-ia estender o mesmo raciocínio. A construção de sentido nas artes, excetuando-se a literatura, não se utiliza de “semas” como blocos mínimos e não obedece a uma convenção simbólica, como ocorre com as palavras. A comunicação do sentido nas artes transcende palavras. Assim, a exatidão que Honegger julgava existir nas relações de sentidos entre as artes

difícilmente poderia ser encontrada nos mesmos moldes verificados no domínio da descrição linguística.

A *Figura 9* demonstra uma possibilidade de aplicação do modelo peirceano do signo em que um objeto primário, tal como o conceito de terror na cena do chuveiro, em *Psicose*, de Alfred Hitchcock, poderia ser paralelamente representado no cinema e na música, e decodificado por um “interpretante”³⁵. Tal decodificação implica direcionalidade reversível que, por sua vez, requer a identificação de elementos e características comuns a ambos os códigos. Entretanto, direcionalidade reversível não subentende reversibilidade tradutória. A reversibilidade, em tese, seria possível para alguém que tivesse conhecimento de todas as etapas e de todos os fatores na seleção das camadas traduzidas.

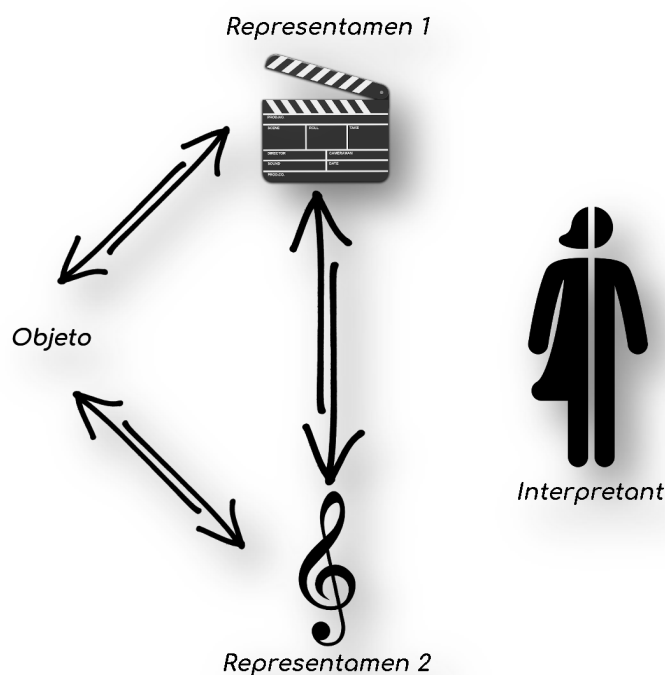


Figura 10 - Adaptação do modelo peirceano do signo à proposição de Honegger.

³⁵ Como explicado na página 58, Peirce define “signo como qualquer coisa que por um lado é determinada por um objeto e, por outro lado, determina uma ideia na mente de uma pessoa” (HARTSHORNE e WEISS, 1931, p. 2748). No caso das representações musical e visual da cena do chuveiro, o terror corresponde ao “objeto”; a película com a representação visual do quadro seria um *representamen*; a música de Bernard Herrmann também opera como *representamen*; o “ideia na mente de uma pessoa” seria o “interpretante”.

A reversibilidade não pode ser tomada como fator cartesiano característico da tradução. Em certo sentido, nenhuma tradução é completamente reversível. Alguém que retro traduzisse *O Inferno*, de Dante Alighieri, do inglês do século 20 para o italiano do século 14, embora talvez pudesse recriar a obra com o conjunto semântico-sintático-lexical em que essa havia sido originalmente escrita, jamais poderia recriar o aspecto tempo-espaçial do século 14. Sem isso, a obra não teria o mesmo sentido porque teria voltado a uma língua fora de seu tempo. Em outras palavras, nenhuma reversibilidade é perfeita.

A proposta de Honegger, com a obra *Pacific 231*, foi traduzir “impressões visuais e prazer (ou deleite) físico”, associados a uma locomotiva, em construção musical (HALBREICH, 1999, p. 351). Para atingir esse objetivo, Honegger selecionou as camadas de sentido nas impressões visuais de movimento de uma locomotiva e nas sensações de prazer físico de origem não especificada, mas também associadas à locomotiva. O prazer físico é uma manifestação de emoção. Podemos comunicar as emoções que sentimos em palavras, mas somente as percebemos em nós através das manifestações físicas de nosso próprio corpo. Usamos nosso conjunto lexical para descrever emoções. Esse conjunto, porém, tem eficiência limitada. Descrever a emoção da ira para alguém que nunca a tenha experimentado em seu próprio corpo seria como descrever a cor roxa para alguém que é cego desde o nascimento. As artes, especialmente a música, são frequentemente descritas como expressão dos sentimentos que não se pode traduzir em palavras. Patrick Juslin aborda a relação entre emoções e música, como veremos a seguir.

v. Música como “linguagem” de baixo nível de abstração

Ao examinar a relação entre “as emoções e a música” sob a perspectiva de músicos, Patrick Juslin cita o saxofonista americano de jazz John Coltrane (1926-1967) que afirmou que “uma linguagem musical transcende palavras. Quero falar para as almas deles” (JUSLIN, 2019, p. 115). Em outra ocasião, questionado pelo compositor de jazz Leonard Feather sobre como os jovens fãs devotos de Coltrane podiam apreciar sua música, que exigia elevado conhecimento técnico e muita atenção, Coltrane respondeu que “se houver algum sentimento de comunicação, não é necessário que a música seja

entendida. Afinal, eu já gostava de música muito antes de poder identificar um acorde Gm7 [sol menor com sétima]... ouvintes acabam acompanhando bem os músicos” (KAHN, 2018, n.p.). Com isso, percebe-se que a “língua musical [que] transcende palavras” a qual Coltrane se referiu, também transcende a “língua” funcional da música, com seus requisitos de compreensão auditiva e conhecimento de metalinguagem musical.

Juslin explica que “tal como a língua verbal, a música consiste em elementos perceptivamente discretos, organizados em seqüências estruturadas hierarquicamente” (JUSLIN, 2019, p. 350). Ao citar Coltrane, sobre a transcendência da música como “língua” sobre as palavras e sua significação semântica, Juslin parece perceber, reconhecer e ressaltar a possibilidade de comunicação no que seria uma língua de baixo nível de abstração. Dada a polissemia deste termo, “abstrato” é usado neste contexto com o sentido de separação ou distanciamento de determinado ponto referencial. Na declaração de Coltrane, o ponto referencial, do qual a música se aproxima e a fala se abstrai, é o conceito de “alma”. Este, por sua vez, também é um termo polissêmico. Parece pouco provável que Coltrane pensasse na acepção religiosa, sobre a qual não há consenso, de tal “termo”. Uma tradução possivelmente melhor para português, do termo “*soul*” (alma), empregado na citação, seria “coração”, ou “íntimo”. Desse modo, a música falaria diretamente ao coração, transcendendo a palavra e prescindindo de seu uso. A analogia a seguir, sobre língua de programação de computadores, procura tornar mais claras as relações de sentido e níveis de abstração entre o que Coltrane chama *soul* (a alma) e a língua.

Em Lógica de Programação de computadores, os termos “língua de alto nível” e “língua de baixo nível” referem ao grau de abstração, ou distanciamento, da língua usada em relação ao modo como computadores processam informação. A *Figura 11* demonstra que quanto mais próxima do código binário, representado unicamente pelos algarismos “0” e “1”, que indicam simplesmente o estado (aberto ou fechado) de determinado circuito, mais baixo é o nível da língua empregada. Por

01110100 01110010 01100001 01100100 01110101 11100111 11100011 01101111

Figura 11 - Termo "tradução" em código binário.

requererem menor quantidade de processamento, “línguagens de baixo nível” apresentam ganho de desempenho em relação às “línguagens de alto nível” que, por sua vez, precisam ser “traduzidas” para a “línguagem” de máquina. Em contrapartida, “línguagens de baixo nível” de abstração implicam em menor produtividade, dado seu distanciamento das línguagens humanas. Para ilustrar essas relações de “línguagem de alto” e de “baixo nível” com seus níveis de produção, considere a representação sonora da palavra “tradução”, que emprega uma sequência curta de sons agrupados em três sílabas. A despeito da altíssima complexidade inerente aos processos de fala e audição, as faculdades perceptivas humanas decodificam essa sequência sonora sem esforço. Para uma pessoa que tenha sido alfabetizada, a decodificação escrita do termo “tradução” é igualmente fácil. Em contraste com isso, tome a representação do termo “tradução” em línguagem binária como exemplo.

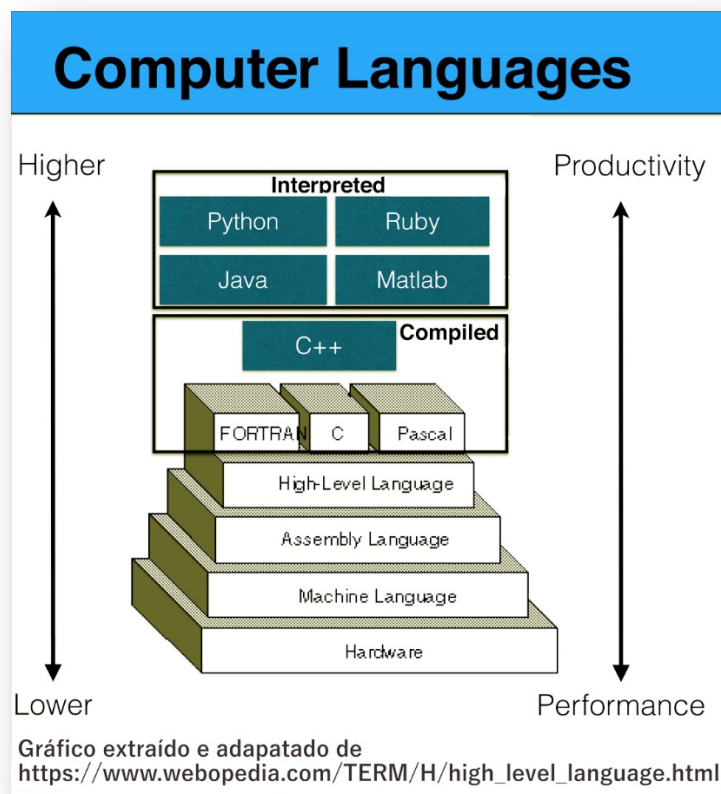


Figura 12 - Línguagens de Programação

Tanto a representação sonora quanto a gráfica do código acima dificultam enormemente a sua utilização em escala de produção. Portanto, a produtividade de agentes humanos em ambientes com utilização de “linguagens de baixo nível” de abstração seria correspondentemente menor. Inversamente, “linguagens de alto nível”, por estarem mais próximas da linguagem humana, propiciam maior produtividade humana, ao passo que implicam menor desempenho por parte das máquinas que terão de processar os códigos nelas representados.

É possível traçar um paralelo entre a citação de Coltrane, por Patrick Juslin, quando aquele afirmou que “uma linguagem musical transcende palavras. Quero falar para as almas deles” (JUSLIN, 2019, p. 115) . Analogamente, aplicando o esquema na *Figura 11* à expressão musical contraposta à linguagem, teríamos as mesmas categorias de “alto nível” e “baixo nível” de abstração, em relação ao que há no íntimo de quem se expressa. Na base da estrutura que se assemelha a uma pirâmide, onde aparece o termo *hardware*, teríamos o que Coltrane identificou como “alma” (*soul*), e que poderíamos traduzir por coração, vísceras, cerne, a mais íntima instância do ser humano. A expressão musical equivaleria à “linguagem de baixo nível” de abstração, ou de afastamento mínimo dessa instância interna do ser. Nesse âmbito, o emprego de palavras na comunicação do sentido seria ineficiente. Um possível argumento favorável a essa compreensão é o fato de que a música nos faz experimentar sensações impossíveis de serem traduzidas em palavras. Os termos técnicos musicais, a metalinguagem musical, podem descrever algumas instâncias da música que são comumente compreendidas e compartilhadas por uma comunidade qualquer. Quando se trata de descrever percepções, efeitos e sentimentos desencadeados pela música, porém, o emprego do signo sonoro com significação semântica, a “linguagem de alto nível” de abstração se mostra ineficaz.

Em suma, da perspectiva da teoria dos signos, de Peirce, a música pode ocupar a função de *representamen* do sentido, ou “objeto”. Seu baixo nível de abstração em relação ao “objeto”, ou o sentido que a música comunica, transcende a linguagem verbal. A tradução de música em outro tipo textual, portanto, também precisa transcender tal linguagem, no sentido de descartar a ortodoxia da tradução tradicional tanto no ato tradutório quanto no avaliativo.

Vimos que a música é pouco abstrata em relação ao aparato que a produz. Theo Van Leeuwen, porém, atribui à música o mais alto grau de abstração. Considere essa aparente contradição na próxima seção.

vi. Modalidade na expressão musical

Theo Van Leeuwen observa que “a música é a forma mais abstrata de som (...) [mas] é sempre também sensorial” (VAN LEEUWEN, 1999, p. 177, 178). Isso parece contradizer o conceito de linguagem de baixo nível de abstração, considerado na seção anterior. Essa declaração de Van Leeuwen está situada em um contexto em que o autor trata do conceito de modalidade. Como exposto na página 46, o termo “abstrato” determina o afastamento de algo em relação a um referencial. Van Leeuwen argumenta que o grau de abstração de uma “verdade” é inversamente proporcional ao seu grau de articulação (*ibidem*, p. 161). No caso da “verdade visual”, quanto menor a articulação de uma imagem gráfica, tanto maior seu grau de abstração. Tome como exemplo, a imagem abaixo.

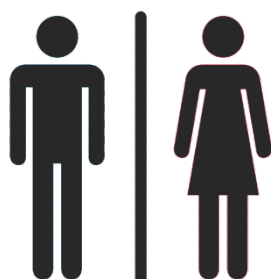


Figura 13 - Sinal abstrato para toilette.

A articulação do sinal (ícone) na *Figura 12* é mínima. A imagem comunica apenas o essencial, abstraindo toda informação supérflua à compreensão do sinal. Consequentemente, seu grau de modalidade abstrata é mais elevado.

Em linguística, argumenta Van Leeuwen, a função da modalidade é ajustar os graus de verdade de determinada declaração.

O termo “modalidade” refere aos recursos linguísticos para expressar tais *graus de verdade*, tais como os auxiliares modais *pode, vai e deve*, os advérbios modais como *talvez, provavelmente e certamente* e os

adjetivos e substantivos modais (por exemplo, *provável* e *probabilidade*) e outros (*ibidem*, 156).

O grau de verdade da declaração modulada “parece que vai chover” é menor do que o da afirmação “vai chover”. Os recursos linguísticos de modulação, explica Van Leeuwen, são empregados “para negociar (ou renegociar) a verdade de representações, ou para impor verdades àqueles sobre quem exercem poder” com o objetivo de alcançar uma percepção compartilhada de como é o mundo, “uma concepção comum da realidade, que pode funcionar como base para julgamento e ação” (*ibidem*).

Citando Halliday, Van Leeuwen acrescenta que os recursos de modulação da linguagem permitem uma seleção entre tipos diferentes de verdade em relação a uma mesma proposição, a depender do contexto em que tal proposição é enunciada. Por exemplo, alguém que diga “eu sei que a Terra é plana” atribui grau maior de verdade para a proposição “Terra plana” do que alguém que diz “eu acredito que a Terra é plana”. Se feita em uma conferência entre pessoas que advogam tal ideia anticientífica, o grau de verdade atribuído à proposição “Terra plana” pelo modulador “sei”, seria mais elevado do que “acredito”. Os graus de verdade dessa mesma proposição, modulada por qualquer dos dois operadores modais (“saber” e “acreditar”), variariam para menores, caso ela fosse enunciada em uma reunião de pessoas sensatas.

Ainda que pareça óbvio, convém notar que os recursos linguísticos de modulação, nas formas moduladoras verbal (por exemplo: parece, pode ser, penso, acho, acredito, deve), adverbial (por exemplo: talvez, provavelmente, certamente, com certeza, se calhar) e substantival (por exemplo: provável, probabilidade), constituem apenas um conjunto de possibilidades modulatórias. A semiótica social, argumenta Van Leeuwen, “estendeu o conceito linguístico de modulação para além da linguagem, ressaltando a importância da comunicação não verbal na expressão de modulação” (*ibidem*, p. 158). A modulação sonora é uma dessas instâncias extralinguísticas em que recursos semióticos não verbais veiculam sentido. Kress e Van Leeuwen elaboraram uma teoria social-semiótica da multimodalidade (KRESS e VAN LEEUWEN, 2006, p. 54-78) cujos conceitos-chave são cruciais para a tradução multimodal.

O que dizer, então, sobre a aparente contradição entre a afirmação de que a música tem baixo nível de abstração (p. 78) e a de que a música é a mais abstrata forma sonora

(p. 78)? Ao examinar a modalidade do som, Van Leeuwen adota a mesma abordagem que usa para a modalidade visual. Ou seja, o grau em que diferentes parâmetros são empregados na articulação do som e o contexto determinam o peso de modalidade de determinado som. Por “grau de modalidade” do som, entenda-se o grau e o tipo de verdade que atribuímos a ele (VAN LEEUWEN, 1999, p. 170). A abstração da música se deve, conforme posto por Van Leeuwen, principalmente à racionalização do modo em que a música organiza tonalidade e tempo em sua representação (*ibidem*, p. 178). Dito de outro modo, toda representação musical de um tema qualquer precisa caber no esquema racional delimitado pela série harmônica e pelos padrões de tempo para cada nota.

Para Van Leeuwen, a música seria a mais abstrata forma sonora porque a racionalização de sua representação acarreta menor a articulação com aquilo que a música representa. A música teria a “capacidade (...) de capturar a essência subjacente daquilo que é representado, ou de representar seu sujeito de modo generalizado” (*ibidem*, p. 177). Assim, a aparente contradição se dissipa porque as premissas em pauta são diferentes. Em seu sentido básico, abstração é sempre relativa a um referencial. Ao arguir que a música é abstrata, Van Leeuwen adota como referência a representação de detalhes naturais de algo a ser representando em oposição a uma representação da essência de algo.

A afirmação de que a música tem baixo nível de abstração, na seção anterior, tem como referência o cerne da fábrica humana de sentimentos e pensamentos. Ao invés de contradizer uma à outra, essas ideias são complementares e contribuem para a compreensão da tradução multimodal envolvendo música como código em tradução. No contexto em que Van Leeuwen fala da abstração da música como forma sonora, o autor argumenta que a música é também sempre sensorial (*ibidem*, p. 178). Ou seja, a música opera na frequência das emoções. Isso harmoniza com a citação de Coltrane, por Patrick Juslin, de que a música prescinde da linguagem para falar à alma de quem a ouve (JUSLIN, 2019, p. 115).

A modalidade na expressão musical, conforme proposta por Van Leeuwen (VAN LEEUWEN, 1999, p. 156-188), apresenta estratégias articulatórias para uma representação simultaneamente abstrata (no sentido de adequação aos parâmetros musicais de tempo e tonalidade) e emotiva. A lista de parâmetros articulatórios de Van Leeuwen inclui (1) extensão tonal, (2) variedade duracional, (3) amplitude dinâmica, (4)

profundidade perspectiva, (5) amplitude de flutuação, (6) amplitude de fricção, (7) amplitude de absorção e (8) grau de direcionalidade (*ibidem*, p.181). O uso estratégico desses parâmetros torna possível, segundo entendo, o tipo mais evidente de tradução multimodal envolvendo música.

A “natureza não-semântica abstrata” da música (MINORS, 2013, p. 108) é tida por alguns como motivo de sua rejeição como portadora de significado (vide p. 67). Se a música é impotente como forma de expressão, então ela nada traduz de outros modos textuais e nem pode ser traduzida. No entanto, a evidência sugere o contrário. Tome como o exemplo o tipo de representação musical que Van Leeuwen chama de “modalidade naturalística”, baseada na verossimilhança (VAN LEEUWEN, 1999, p. 181). Van Leeuwen explica que essa modalidade se apoia na amplificação dos parâmetros articulatórios para criar uma representação do cotidiano e da normalidade. As peças *O Trenzinho do Caipira*, de Heitor Villa-Lobos, e *Pacific 231*, de Honegger, seriam apenas dois exemplos da modalidade naturalística. Para alguém que já tenha visto e ouvido uma locomotiva a vapor, a música evoca o que esse ouvinte ideal perceberia se estivesse presente no evento representado.

Van Leeuwen argumenta que a modalidade naturalística do evento sonoro neutraliza a percepção do ritualístico e do formal, e a articulação do dramatizado e do carregado de emoção (*ibidem*, p. 179). Ao apresentar *Pacific 231*, Honegger teria tentado afastar sua obra do naturalismo puro e simples, ao afirmar ele não buscava imitar os ruídos da locomotiva, mas traduzir uma imagem mental e um prazer físico (uma emoção), através da construção musical (vide p. 49). Van Leeuwen argumenta que essa aparente defesa talvez visasse defletir possíveis acusações de que Honegger não tivesse sido fiel ao espírito abstrato-sensorial da música clássica. Com isso, conclui Van Leeuwen, Honegger “reforçava que o critério de verdade relevante da moderna arte musical é tanto abstrato como sensorial” (*ibidem*, p. 178).

A representação naturalística da tradução multimodal de música certamente torna mais fácil a identificação do código fonte em relação à obra meta. Seria como ter à disposição a versão bilíngue interlinear de um texto. A execução do texto alvo como que projeta uma instância do texto fonte, levando o ouvinte a produzir sua própria versão do que este perceberia se estivesse presente ao evento representado.

A tradução de Arvo Pärt, da obra de Anish Kapoor (p. 52), emprega maior abstração, no sentido de usar menos parâmetros articulatórios. A estratégia tradutória de Pärt adota a representação da ideia musical como modo de operação, conforme explicado pelo próprio autor (vide p. 101). Nesse caso, a referência ao texto fonte teria de ser guiada por alguém versado tanto na obra fonte como na obra meta. Entretanto, isso não diminui a validade da tradução de Pärt. Basear a validade de uma tradução na autoridade do código fonte seria como pedir ao autor de uma obra em português, que não conhece mandarim, para validar a tradução de sua obra para o mandarim. É prerrogativa do tradutor selecionar as camadas de sentido na obra fonte e vertê-las de acordo com seu melhor critério.

vii. Mudança paradigmática do “linguístico” para o “semiótico”

Ao tratar da transposição de significados no atual cenário multimodal, em que a “linguagem” perde o espaço como meio dominante para todos os fins comunicativos, Gunther Kress indica que a “semiótica social”, com seu foco em “significados e construção de significados”, sugere tanto o modelo quanto as ferramentas para explicar a constituição de significados (KRESS, 2020, p. 27). O autor explica que sua argumentação, no capítulo *Transposição de significado*, do livro *Tradução e multimodalidade: além das palavras (ibidem, p. 24)*, não é desenvolvida a partir da teoria da tradução. Isso parece adequado ao objetivo de Kress, conforme descrito por ele mesmo, de:

Explorar as questões que surgem da mudança de um meio dominante (“linguagem”) para o reconhecimento da igualdade em potencial entre muitos meios de constituir significados (“os modos da multimodalidade”) e considerar os efeitos de tal mudança nas concepções atuais de tradução (*ibidem*).

As concepções canônicas de “tradução” que mais se aproximam da tradução multimodal estão enraizadas no conceito de tradução intersemiótica, proposto por Jakobson (1959, p. 233), conceito este que pressupõe a dominância da “linguagem” como meio de transposição de significados (vide p. 43). A afirmação de Kress, sobre sua argumentação não se originar das teorias da tradução, sugere que os Estudos da Tradução são lentos em acolher mudanças significativas em seus paradigmas, tal como o paradigma da dominância linguística nas formas comunicativas. Gunther Kress propõe a mudança de

foco, no que diz respeito à questão da tradução na paisagem semiótica multimodal contemporânea, tirando-o da “linguagem” como entidade central para o “significado”. No que diz respeito às disciplinas, Kress advoga a mudança da moldura linguística para a moldura semiótica (KRESS, 2020, p. 24). Essa quebra de paradigmas parece promissora no sentido de acolher e acomodar melhor os estudos sobre tradução multimodal.

As dificuldades teóricas relativas a situações em que as formas de comunicação são inequivocamente multimodais, argumentam Boria e Tomalin, não são recentes (BORIA, CARRERES, *et al.*, 2020, p. 3). Partindo de observações sobre a tradução, do francês para o inglês, do poema *Ballade des dames du temps jadis*, de François Villon (1461), por Dante Gabriel Rossetti (1870), os autores enfatizam que o “significado” semântico do poema não é o único fator tomado em consideração na tradução. Boria e Tomalin questionam se as características estruturais devem ou não ser consideradas parte do significado do texto fonte e argumentam que “se a equivalência semântica entre os textos fonte e alvo for o objetivo primário da tradução, a preservação do esquema de rimas provavelmente frustraria esse objetivo” (*ibidem*, p. 2).

Tomando como exemplo a coreografia de *L'Après-midi d'un faune* por Vaslav Nijinsky, para a companhia de balé russo de Sergei Diaghilev, em 1912, inspirada tanto na música sinfônica de Debussy (1894) quanto no poema de Mallarmé (1876) de mesmo nome, Boria e Tomalin questionam se a representação musical do texto pode ser chamada de tradução. O capítulo II (Música e Tradução) deste trabalho apresenta vários exemplos de transferência de significados entre textos multimodais como instâncias de tradução. Entretanto, como observado por Boria e Tomalin em 2020, as dificuldades teóricas em relação aos exemplos acima persistem. Por esse motivo, argumentam os autores que uma consideração centrada na “tradução em contextos multimodais é cada vez mais urgente no mundo moderno, à medida em que as comunicações envolvendo palavras, imagens, movimento, gestos, música (...) ocorrem frequência sem precedentes” (*ibidem*, p.3). Considere o seguinte breve histórico da popularização dos aplicativos de mensagens e sua influência na comunicação multimodal.

Durante a última década (2010-2020), a modernização dos meios de comunicação atingiu picos sucessivos. Os aplicativos de mensagens se tornaram acessíveis a números maiores de usuários a partir de 1998, quando a AOL Instant Messenger (AIM) adquiriu a

ICQ (BAROT e OREN, 2015, n.p.). Aplicativos como Skype e MSN Messenger, embora fossem populares na primeira década do século 21, ainda dependiam dos computadores (desktop/laptop) para rodar e, portanto, estavam restritos a uma fração “privilegiada” da população. O primeiro smartphone foi lançado pela IBM, em 1992, mas seu custo era proibitivo, seus recursos limitados e a duração de sua bateria era de apenas uma hora. A disseminação dos smartphones ganhou força com a apresentação do iPhone, da Apple, em 2007 (ANDREW, 2018, n.p.). A popularização de smartphones ocorreu a partir de 2011, com a produção em massa desses dispositivos e a consequente redução de preços, e a expansão das redes celulares. A revolução tecnológica na produção de smartphones desencadeou uma revolução no uso de textos multimodais.

Até 2012, o principal meio de troca de mensagens eletrônicas usava a tecnologia *short message service* (SMS), que comportava apenas texto simples (INSIDER INTELLIGENCE, 2015, n.p.). Em 2013, os aplicativos de mensagens do tipo OTT (*over-the-top*, ou sobre redes existentes) assumiram a liderança na entrega de mensagens e, desde então, continuam a funcionar como sistemas onipresentes. Os aplicativos OTT possibilitam não apenas a circulação de texto escrito, mas ampla variedade de recursos multimodais que inclui imagens, memes, memes animados, figurinhas, emoticons, áudio, vídeo e uma infinidade de símbolos. É comum ver pessoas reunidas não conversarem entre si, mas usarem ininterruptamente os aplicativos de mensagens na troca de recursos multimodais de comunicação. Esse fenômeno teve impacto profundo nos padrões comportamentais e na própria maneira de estabelecer a comunicação. Visto que a compreensão do significado de memes, por exemplo, frequentemente depende do contexto em que esses são usados, uma parcela maior da informação precisa ser “levantada” pelo destinatário. Ou seja, parece haver mais nas entrelinhas a cargo de quem recebe a mensagem do que haveria em outras formas de comunicação praticadas antes da revolução em pauta. É evidente que essas formas multimodais que dispensam a palavra são carregadas de sentido e significação.

Os eventos acima, sobre a revolução das comunicações trazida pela disponibilidade aumentada de dispositivos eletrônicos “inteligentes”, seriam apenas um conjunto de evidências em suporte da mudança de paradigma que tira o foco da “linguagem” para colocá-lo no “significado”, e “de um panorama linguístico para um semiótico” (*ibidem* p. 24). Como exposto, existe e é usada cotidiana e corriqueiramente

uma ampla variedade de “recursos de significação” cujas características e regularidades precisam ser examinadas. “Essa é uma questão já urgente em quase todos os campos de nossas vidas”, argumenta Kress (*ibidem* p. 27). Partindo dessa necessidade, o autor apresenta um “breve esboço para uma teoria semiótica social” cujos modelo e ferramentas seriam adequados à documentação e à transposição de significados. Nesse modelo teórico, a “tradução” seria retratada como “transposição de significados” nos domínios da semiótica multimodal que ocuparia uma posição central no mundo social contemporâneo.

A propósito do termo “transposição”, Gunther Kress (*ibidem*) argumenta que o uso metafórico do termo “posição” em ambientes sociais, posição de recursos semióticos, de interesses pessoais ou de outros fatores importantes é crucial para a “tradução”. Esse argumento considera o sentido ampliado de “tradução/transposição” que contempla “todo e qualquer significado” (*ibidem* p. 28). Daí surge a necessidade de uma teoria semiótica social abrangente, em que a tradução figuraria como uma instância da comunicação.

Como vimos, Gunther Kress enfatiza que sua proposta de mudança de paradigma não parte de uma perspectiva interna das teorias da tradução. A estabilidade das teorias de uma disciplina é benéfica e desejável em muitas circunstâncias. Seria difícil manter o passo com teorias que mudassem a cada sopro de uma proposta diferente, como folhas ao vento. Por outro lado, o termo “urgência” sugere que, conforme empregado por Kress e por Boria e Tomalin ao caso específico das teorias da tradução, as mudanças sociais decorrentes da revolução tecnológica foram tão rápidas que a disciplina se perdeu no tempo e falhou em suprir ferramentas e modelos teóricos suficientes para a compreensão do fenômeno em curso. De fato, é urgente pensar o problema da tradução multimodal. Tal urgência é reconhecida por vários autores que procuram trazer propostas de modelos adequados ao cenário atual. De modo sintético, vejamos o que esses autores têm feito.

viii. Estado da Arte

Vários autores já citados neste trabalho manifestaram interesse no problema da tradução multimodal. Daniella Aguiar e João Queiroz escreveram o artigo *Towards a model of intersemiotic translation* (AGUIAR e QUEIROZ, 2009). Nesse artigo, os autores

argumentam que a “tradução intersemiótica representa um domínio criativo especial de procedimentos e práticas da linguagem”. Acrescentam que, apesar da relevância teórica do tema e frequência corriqueira com a tradução intersemiótica é realizada, à época da escrita do artigo, o fenômeno permanecia inexplorado, no sentido inexistir um modelo conceitual suficiente. Assim, Aguiar e Queiroz propõem uma abordagem da tradução intersemiótica baseada no modelo triádico assimétrico do signo, de Charles C. Peirce.

Dinda Gorfée, em seu artigo *Metacreations* (GORLÉE, 2010), defende a ideia de que uma reprodução secundária do texto fonte, chamada de “tradução intercódigo” ou “metacriação intermídia”, é criada pela intersemiótica. Ela define metacriação como câmbio interartístico, criação cultural literária, musical, escultural, gráfica, metatextos integrando revisões da audiência ou do tradutor. Em seu trabalho, Gorfée procura demonstrar a unificação tipológica das “linguagens” verbal e não verbal.

No capítulo 4 do livro *Music and Translation: new mediations in the digital age*, intitulado *What is translated? Styles, genres and more*, Lucile Deblache explica que os formalistas entendem a música como autorreferente e que todo conteúdo extramusical é criado pelo ouvinte e não faz parte da música em si mesma (DESBLACHE, 2019, p. 107). Desblache afirma que é possível abordar a tradução de uma língua artística “estrangeira” em linguagem musical (tradução interartística, portanto) como écfrase (*ibidem* p. 110). Em resposta à pergunta “pode a transferência de mensagens entre diferentes formas artísticas ser chamada de interpretação, mediação ou mesmo tradução em seu senso mais abrangente?”, a autora cita as 5 “leis” formuladas por Peter Dayan³⁶ sobre o que este chama de “estética interartística” para avaliar o que seria a tradução interartística: (1) a obra de arte tem de ser considerada um objeto, e não um conduíte para uma mensagem ou conceito; (2) a equivalência entre obras de mídias diferentes tem de ser incalculável; (3) a forma artística tem de ter valar atemporal e internacional além de sua origem tradicional; (4) as obras tem de ser únicas e originais; e (5) as artes em diferentes mídias têm de estar unidas por um propósito estético (*ibidem*, p. 111).

Helen Julia Minors abordou o tema *Music translating visual arts*, no capítulo 9 do livro *Music, Text and Translation* (MINORS, 2013, p. 107-120). Nesse capítulo, a autora

³⁶ Dayan, P. (2011). *Art as music, music as poetry, poetry as art, from Whistler to Stravinsky and beyond*. London: Routledge.

explica que Erik Satie pensou na tradução para além da linguagem verbal, ao dizer “*J’ai essayé de traduire musicalement*”³⁷ (*ibidem*, p. 107). De acordo com Minors, a referência de Satie não era à tradução de sentido, mas a transferência de métodos técnicas e abordagens na criação artística (*ibidem*, p. 113). Sobre o estudo de caso que fez da obra tradutória de Satie, Minors explica que a tradução intersemiótica feita por Satie “explora os processos comuns entre música, texto e imagem” (*ibidem*). Minors acrescenta que, ao invés de uma transferência do sentido exato de imagem ou texto em música, “o processo multiartístico é muito mais interessante e variado”. Por fim, o conceito de seleção de camadas no código fonte a serem reproduzidas na obra alvo, proposto por Aguiar e Queiroz (2009), mas não citados pela autora, aparece no encerramento do artigo de Minors, ao afirmar que “Satie selecionou um elemento para criar equivalência ou para contrastar por inverter referências a fim de produzir contraste.

Algo comum observado por todos os pesquisadores e pesquisadoras que trataram da tradução intersemiótica, multimodal, interartística, que tive oportunidade de consultar é a queixa sobre a confusão em torno de nomenclatura e terminologia. A adoção de uma definição simplista para o termo tradução cria mais problemas do que os que resolve. Boria e Tomalin argumentam que uma definição sucinta, tal como a da Wikipedia, que declara que “tradução é a comunicação do significado de um texto em uma língua fonte por meio de texto equivalente em uma língua alvo”, oculta armadilhas complexas (BORIA e TOMALIN, 2020, p. 1). Ao passo que reconhecem que o problema da delimitação do conceito de tradução não é novo, os autores ressaltam que “em anos recentes, tem havido crescente inquietação em torno das fronteiras que determinam o escopo do que tem sido tradicionalmente classificado como tradução” (*ibidem*, p. 3).

Como observado por Boria e Tomalin, “não existe consenso sobre os tipos de (re)comunicação de significados que podem ser autenticamente classificados como tradução”, especialmente se “as formas de comunicação foram categoricamente multimodais”³⁸ (por exemplo, se envolvem mais do que meramente a escrita). Os autores

³⁷ “Eu tentei traduzir musicalmente”.

³⁸ As premissas centrais da pesquisa multimodal, conforme Jewitt, Bezemer e O’Halloran (2016 p. 3, *apud* BORIA et al., 2020, p. 12) são: “(1) o significado é construído com diferentes recursos semióticos, cada qual com suas potencialidades e limitações; (2) a construção de significado envolve a produção de unidades multimodais; e (3) o estudo do significado requer a consideração de todos os recursos semióticos em uso para construir uma unidade completa”.

argumentam que a intensificação do uso de recursos semióticos multimodais, resultante da disponibilidade de novas tecnologias, da interação entre globalização e localização e da proliferação sem precedentes de uma rede de fatores sociais, econômicos e culturais, requer com urgência “uma consideração com foco na tradução em contextos multimodais” (*ibidem*, p. 3, 4). Ao passo que há estudos detalhados sobre multimodalidade nas áreas de “psicologia, propaganda, mídias sociais, ficção, análise do discurso, crítica literária e jogos (...), pouquíssima atenção tem sido dada ao impacto da comunicação multimodal sobre a teoria e a prática da tradução” (*ibidem*, p. 5).

IV. O INEFÁVEL

A palavra “inefável” tem sua origem no latim *ineffabilis*, que é a junção da raiz *effaris* (falar, dizer, contar, predizer, anunciar) com o prefixo de negativa *in* (FARIA, 2003, p. 337, 492). Assim, o adjetivo “inefável” se define como aquilo que não pode ser expresso. O Dicionário Latino-Português indica a obra enciclopédica *Historia Naturalis*, de Plínio (o Velho), como evidência da antiguidade do uso desse termo em latim, por volta de 77 AD. O prefácio ao capítulo um do quinto livro dessa obra explana brevemente as questões geográficas e sociais abordadas com mais profundidade ao longo do capítulo. É nesse contexto que Plínio faz uso do termo *ineffabilia*, traduzido nos excertos abaixo como *impronunciabiles*, em espanhol, *most hard to be pronounced*, em inglês, e “inefáveis”, em português.

Tabela 1 - Tradução do texto de Plínio do latim, do espanhol e do inglês para o português (tradução minha).

LATIM	PORTUGUÊS
Africam graeci Libyam appellavere et mare ante eam Libycum; Aegyptio finitur, nec alia pars terrarum pauciores recipit sinus, longe ab occidente litorum obliquo spatio. Populorum eius oppidorumque nomina vel maxime sunt ineffabilia praeterquam ipsorum linguis, et alias castella ferme inhabitant. (ELDER, 1906, n.p.)	Os gregos nomearam a África como Líbia, e ao mar que a costeia, Líbico; limita-se como Egito e nenhum outro lugar na terra tem menos baías; seu litoral ocidental é bastante oblíquo. Os nomes de seus povos e de suas cidades são de todo inefáveis , se não nas próprias línguas deles; fora isso, moram principalmente em fortalezas.
ESPAÑHOL	
Los griegos llamaron Libia a África, y al mar que está ante ella, Líbico [1]; limita con Egipto [2] y ninguna otra parte de la tierra contiene menos golfos; su costa es muy oblicua por el occidente. Los nombres de sus pueblos y ciudades son absolutamente impronunciabiles si no es en sus propias lenguas, y, por otra parte, viven casi siempre en fortalezas. (SECUNDUS, 2018, n.p.)	Os gregos chamaram a África de Líbia, e ao mar que a costeia, chamaram Líbico [1]; limita-se com o Egito [2] e nenhuma outra parte da terra contém menos golfos; seu litoral ocidental é muito oblíquo. Os nomes de seus povos e cidades são absolutamente impronunciáveis em outra língua que não as deles e, além disso, quase todos moram em fortalezas.

INGLÊS ARCAICO	
<p>A Fricke the Greekes haue called Lybia, euen all that tract from whence the Lybian sea before it beginneth, and endeth in the Aegyptian. No part of the earth receiueth fewer gulfes and armes of the sea, in that long compasse of crooked coasts from the West. The names as well of the Nations as towns there be of all others most hard to be pronounced, vnlesse it be in their owne tongues, and againe they be castles and forts for the most part that they dwell in (ELDER, 1634, p. 219).</p>	<p>África é o nome que os gregos deram à Líbia e, ao mar que a costeia, chamaram Líbio. Ela faz divisa com o Egito. Nenhuma parte da terra possui menos golfos do que ela. Sua costa ocidental é muito oblíqua. Os nomes de seus povos e cidades são inefáveis em outra língua que não as próprias línguas deles. No que concerne moradias, na maioria dos casos, eles habitam fortalezas.</p>

Nesse contexto, inefável está associado à articulação mecânica da fala, posto que o autor evidentemente fazia referência à reprodução dos sons das palavras que nomeavam cidades e povos conforme articulados pelos habitantes da região em suas próprias línguas. A existência e o uso de tais nomes pelos nativos indica que o emprego do termo inefável, naquele contexto, diverge do uso que fizeram os filósofos da antiguidade, particularmente em contexto religioso. Além de apenas designar dificuldade em pronunciar, o adjetivo inefável está primariamente associado a uma limitação da linguagem. De forma simultânea, tal termo (1) significa algo, (2) nega que esse algo tenha um nome e (3) declara a linguagem (ou o falante) incapaz de atribuir signos linguísticos suficientes para descrição ou nomeação do ente que significa, seja tal incapacidade por limitação externa ou autoimposta (por exemplo, como quando por superstição a pessoa evita pronunciar um nome qualquer). Para ilustrar, uma pessoa que, ao transcrever uma fala gravada, substituiu os sons de fala ininteligíveis pelo caractere “—” estaria (1) indicando sua percepção do som ininteligível, (2) negando um nome a esse som, ainda que o compreenda à base do contexto, e (3) admitindo sua incapacidade de nomear esse item sonoro. A diferença entre o termo inefável e o “—” nesta analogia está no fato de que o sentido daquilo que é inefável não necessariamente é incompreensível. Ao contrário, o sentido do inefável pode ser bastante preciso, como veremos.

Naomi Janowitz observa que o termo grego usado por alguns filósofos antigos e frequentemente traduzido por inefável é *arrēton*, composto por um “a” de negação justaposto ao verbo “dizer/falar” (JANOWITZ, 2018, p. 45). Dentre os significados atrelados ao termo *arrēton*, conforme a *Figura 13*, estão os conceitos de (i) não dito, (ii) aquilo que não pode ser dito ou expresso, (iii) indizível, imenso, (iv) que não deve ser divulgado, (v) indeclarável, horrível (vi) sem nome e (vii) vergonhoso de se dizer (LIDDELL e SCOTT, 1996, p. 247)

ἄρητος, ὄν, also η, ὄν E. *Hec.* 201 :—**unspeaken**, ἔπος προέηκεν ὁ πέρ τ' ἄρητον ἀμεινον Od. 14.466 ; ἀνδρες. ῥητοί τ' ἄ. τε Hes. *Op.* 4 ; ἔστω ἄ. τὰ εἰρημένα Pl. *Sup.* 189b, etc., cf. Aeschin. 3. 217 ; οὐκ ἐπ' ἄρητοις γε τοῖς ἐμοῖς λόγοις not without warning spoken by me, S. *Ant.* 556 ; ἄ. κατέλη φυλάξομαι Id. *El.* 1012. Adv. -τως, σιγᾶν Arist. *Fr.* 44 codd. (ἀρήκτως Reiske, ἀράτως Bernays). **II. that cannot be spoken or expressed**, ἀδιανόητον καὶ ἄ. καὶ ἄφθεγκτον καὶ ἄλογον Pl. *Sph.* 238c : hence, **unspeakable, immense**, Ἀρη. *BC* 3.4 ; ἐπιθυμία Phil. *Ir.* p. 50 W. ; εὐχαριστία Id. *Lib.* p. 51 O. **III. not to be spoken: hence, 1. not to be divulged**, ἱερογῆαι, ἱρά, Hdt. 5.87, 6.135 ; σέβας ἀρήτων ἱερῶν Ar. *Nu.* 302 ; ἄ. σφάγια E. *IT* 41 ; ἄ. ἀβακχεύτοισιν εἰδέναι Id. *Ba.* 472 ; διδακτά τε ἄρητά τ', i. e. things profane and sacred, S. *OT* 301 ; ἄ. κόρη the maid whom none may name (i. e. Persephone), E. *Fr.* 63, cf. *IHel.* 1307 ; ἀρήτων θέσμια, sc. of Demeter and Persephone, *IG* 3.713. 6. **2. unutterable, horrible**, δεῖπνα S. *El.* 203 (lyr.) ; λάβη E. *Hec.* 200 (lyr.) ; ἄρητ' ἀρήτων 'deeds without a name', S. *OT* 465 (lyr.). **3. shameful to be spoken**, ῥητόν τ' ἄ. τ' ἔπος Id. *OC* 1001, cf. *Aj.* 214 (lyr.) ; 273 ; ῥητὰ καὶ ἄ. ὀνομάζων 'dicenda tacenda locutus', D. 18.122 ; πάντας ἡμᾶς ῥητὰ καὶ ἄ. κακὰ ἐξεῖπον Id. 21.79. Adv. -τως D. L. 7. 187. **IV. of numbers, ἄρητα, τὰ, irrationals, surds**, opp. ῥητά, Pl. *Hp. Ma.* 303b, cf. *R.* 546c.

Figura 14 - Definição de "arrēton". A Greek-English Lexicon (LIDDELL e SCOTT, 1996, p. 247)

A resolução da evidente aporia no inefável é um dilema filosófico persistente e tão antigo quanto o próprio conceito (*arrēton/ineffabilis*) porque o inefável transcende a palavra. No entanto, essa transcendência é rompida no momento de sua designação como inefável. Como expresso por Michael Sells, “qualquer declaração de inefabilidade, tal como “X transcende nomes,” gera a aporia de que o sujeito da declaração tem de ser nomeado (como X) para que se possa afirmar que ele transcende nomes” (SELLS, 1994, p. 2). As três possíveis soluções dessa aporia, segundo Sells, seriam (1) o silêncio, (2) estabelecer uma distinção entre dois tipos de nomeação ou (3) aceitar a aporia e adotar um novo modo de discurso (*ibidem*). Deste modo, para as tradições religiosas, por

exemplo, que entendem Deus como inefável, a primeira resposta, o silêncio, implicaria a supressão de toda ocorrência do termo. A segunda resposta seria criar a distinção entre “Deus-como-ele-é-em-si-mesmo” e “Deus-como-ele-é-nas-criaturas” (*ibidem*) e adotar esta nomeação em detrimento daquela. A terceira solução seria a linguagem apofásica. Conforme explicado por Sells, o termo *apophasis* é frequentemente pareado como antônimo do termo *kataphasis*, que significa “afirmar, dizer, falar com” (*ibidem*, p. 2, 3). Embora o termo *apophasis* possa significar “negação”, o autor sugere que uma definição mais precisa seria “desafirmar, desdizer”. Não se pode desdizer algo que não foi “dito”. Se o termo “Deus” é uma transcendência, cada ocorrência desse termo no discurso apofásico tem de ser corrigida sucessiva e continuamente. Sells argumenta que o que dá sentido ao discurso “é a tensão [momentânea] entre as duas proposições” (*ibidem*, p. 3). O sentido do sagrado impronunciável no termo “Deus” derivaria dessa necessidade de correção de uma predicação anterior. Diferente do discurso puramente apofásico, explica Sells, a teoria apofásica “declara a inefabilidade da transcendência (...) sem reaver para corrigir o nome empregado na afirmação de sua própria inefabilidade” (*ibidem*), ou seja, interrompe o ciclo contraditório. Uma vez contextualizado, o autor explica que seu estudo sobre a inefabilidade tem o objetivo de

Identificar o evento semântico distintivo dentro da linguagem apofásica, o que chamarei de “evento significativo”. Para elucidar o que se quer dizer com “evento significativo”, pode ser de ajuda contrastá-lo com a bem-conhecida distinção entre significado (como sentido e referência) e evento (como predicação). O evento significativo indica o momento em que o significado se torna idêntico, ou se funde, ao ato da predicação. (SELLS, 1994, p. 9, 10.)

Em síntese, a atribuição do termo “inefável” a um conceito não significa ausência de sentido. O simples fato de se tratar de um conceito (ente) já indica presença de sentido. Além disso, o que é inefável para uma comunidade pode não ser para outra, a depender de fatores culturais, ou mesmo linguísticos. Um conceito pode adquirir status de inefável justamente por causa de seu sentido para a comunidade que o elege como tal. Por outro lado, existem conceitos, particularmente os associados às emoções e sentimentos humanos, que escapam da linguagem, conforme veremos adiante.

A seguir, apresento um breve relato pessoal que contextualiza o dilema do inefável no domínio da experiência cotidiana. No começo da década dos 1980, em uma região

rural isolada, no Brasil Central, as pessoas evitavam a pronúncia da palavra “câncer” para nomear a doença. Como alternativa, elas diziam algo como “fulano está com ‘ca’” ou “com aquela doença”. A não nomeação da doença, ou antes, a utilização de um subterfúgio expressivo, tinha raízes na superstição. Era como se a palavra tivesse o poder de desencadear a doença na pessoa que ousasse pronunciá-la, ou de atestar o óbito do doente ainda vivo. Para aquela gente, havia algo de místico na enunciação dos sons daquele termo específico. A linguagem apofásica se manifestava na reposição de termos, no desdizer o “câncer” (fulano tem câncer, mas não é câncer, é “ca”). O “evento semântico distintivo” (evento significativo) ocorre, de acordo com Sells, na fusão do significado (alguém tem câncer) com a predicação (a expressão verbal do significado), ainda que a predicação omita o termo “câncer”.

Como vimos, o termo inefável foi empregado no compêndio *Historia Naturalis* (Plínio, o Velho) em conexão com a incapacidade de articulação mecânica dos sons. Em outros contextos, o inefável está associado, não a uma limitação conceitual ou linguística, mas a uma negação consciente da declaração. A transcendência da linguagem e da própria compreensão pode ser contada como a origem do inefável, em outros contextos. A esta última origem do inefável, por sua relação mais estreita com a música, são dirigidas as considerações a seguir.

Eyolf Østrem, ao examinar “o Deus Inefável” segundo Jerônimo e Agostinho, argumenta que a definição de inefável em conexão com o nome de Deus pode ser entendida de duas maneiras diferentes. Conforme traduzido do latim para o inglês por Østrem (e do inglês para o português por mim), o texto possivelmente atribuído de modo errôneo a São Jerônimo afirma que Deus “é chamado inefável, não porque Seu nome não possa ser dito, mas porque Seus limites não podem ser compreendidos pela razão e pelo intelecto e, também, porque nada que se diga a respeito Dele fará jus a Ele” (ØSTREM, 2002, p. 288). Esse conceito de inefabilidade, atribuído a São Jerônimo, como algo que transcende a razão e o intelecto, de acordo com Østrem, difere do inefável segundo Santo Agostinho, para quem a inefabilidade divina é restrita à linguagem (*ibidem*). A arte, como expressão que transcende a linguagem, seria a maneira possível para se alcançar o divino. Isso harmoniza com a filosofia grega pré-cristã.

No segundo discurso de Sócrates, em Fedro, Platão (360 AC) faz uma apologia da loucura (*maniké*) “inspirada pelos deuses [que] é, por sua beleza, superior à sabedoria de que os homens são autores” (PLATÃO, 2000, p. 55). Essa loucura, a “arte delirante” (*ibidem*), era considerada uma virtude que atestava certo grau de comunhão com o divino, posto que jamais poderia ser alcançada através da razão e do intelecto humanos. Interessa neste ponto notar que a poesia era posta à parte, pela filosofia grega da antiguidade, das demais artes. É como se a poesia fosse a arte que todas as artes quisessem ser. Vale lembrar que não se fazia a distinção moderna entre poesia e música. A continuação do discurso realça a relação entre a poesia e o inefável.

Há ainda uma terceira espécie de loucura, aquela que é inspirada pelas Musas: quando ela fecunda uma alma delicada e imaculada, esta recebe a inspiração e é lançada em transportes, que se exprimem em odes e em outras formas de poesia, celebrando as glórias dos Antigos, e assim contribuindo para a educação da posteridade. Seja quem for que, sem a loucura das Musas, se apresente nos umbrais da Poesia, na convicção de que basta a habilidade para fazer o poeta, esse não passará de um poeta frustrado, e será ofuscado pela arte poética que jorra daquele a quem a loucura possui. (PLATÃO, 2000, p. 56)

A cadeia de eventos no excerto acima dá conta de que a loucura (1) fecunda uma alma virgem que, em resultado, (2) é inspirada e (3) se expressa em odes e em outras formas de poesia. Como observado na seção deste trabalho intitulada “Música e Poesia” (p. 56), as musas são as nove divindades, filhas de Zeus e Mnemósine, que presidiam a *musikē tekhnē* (τέχνη), ou a “arte das musas”. Ao descrever os estágios de fecundação, gestação e nascimento da forma poética, fruto da comunhão entre divindade (as musas) e humanidade, Sócrates traça uma analogia entre reprodução e expressão poética. É significativo que a fecundação se dá durante uma espécie de transe, a loucura delirante, que poderia ser assemelhado ao transe do êxtase sexual possível na reprodução humana de fato.

Sócrates, no excerto acima, lança mão de termos frequentemente associados ao conceito de tradução, a saber, transporte e expressão. Poder-se-ia arguir que o excerto contém a descrição de um processo tradutório. O código fonte seria o pensamento inspirado pelas musas; a alma delicada e imaculada, a da tradutora ou do tradutor; o “lançar em transporte” seria o processo tradutório íntimo; a expressão em “odes e outras formas de poesia” equivaleria à materialização da obra traduzida. Dessa forma,

estabelece-se a ponte tradutória entre o inefável, fora do alcance da sabedoria humana, e conceitos exprimíveis com recursos linguísticos, posto que a celebração das glórias dos antigos e a educação da posteridade são conceitos perfeitamente efáveis. De certo modo, o canto do aedo era, antes de tudo, também tradução.

Voltando a atenção para os escritos dos Pais da Igreja, é Santo Agostinho quem descreve em *iubilatio* um tipo de tradução entre dois códigos inefáveis. Conforme traduzido do latim para o inglês por Østrem (e do inglês para o português por mim), Santo Agostinho explica que

O som é o intelecto do coração. (...) Quem jubila, não enuncia palavras, mas produz um som de alegria sem palavras. É a voz de uma alma transbordando ao limite máximo da alegria, expressando seu sentimento sem compreender seu significado. (...) O que é cantar em júbilo? É ser incapaz de compreender, de expressar em palavras, o que é cantado no coração. Pois quem canta, (...) quando se enche de alegria que não pode ser expressa em palavras, se desvia das sílabas das palavras e segue rumo ao som de júbilo. O som de júbilo é o que dá significado ao que não pode ser enunciado. — *Corpus Christianorum, series latina 38-40: Aurelii Augustini Opera, pars X, 1-3* (ØSTREM, 2002, p. 291).

O excerto acima traça nítida distinção entre os sons da fala e os da música. Ao declarar que “o som é o intelecto do coração” (*sonus enim cordis intellectus est*) Santo Agostinho reconhece dois centros, no ser humano, de processamento do sentido. O termo *intellectus* pode ser traduzido como compreensão, entendimento ou percepção. Pelo senso comum, essas virtudes estão primariamente associadas à mente racional, o polo do sentido que opera segundo a linguagem, que recorre às sílabas como matéria prima para a comunicação de significados. Nota-se, entretanto, o uso do termo latino *coris*, que pode ser traduzido como coração, mente, alma ou espírito, dentre outras possibilidades. O contexto indica que o significado mais plausível do termo *coris* é a motivação íntima da pessoa que canta tomada pelo sentimento de profunda alegria, tão profunda que palavras são insuficientes para significá-la. Assim, *coris* seria o polo de processamento do sentido na instância do inefável.

Outra reflexão possível à base do texto de Santo Agostinho (*ibidem*, p. 291) diz respeito à relação entre expressão e significado. O significado semântico é, no mais das vezes, construído à base de símbolos estabelecidos por convenção. As palavras de origem

onomatopeica seriam uma exceção a isso, já que em uma escala imaginária entre ícone e símbolo, a palavra tiquetaque, por exemplo, está mais para ícone e menos para símbolo. Santo Agostinho afirma que o júbilo é “a voz de uma alma transbordando ao limite máximo da alegria, expressando seu sentimento sem compreender seu significado” (*ibidem*, p. 291) e, com efeito, sugere que a compreensão do significado semântico não obsta a expressão do sentido. Isso harmoniza com a observação do filósofo argentino Mario Bunge sobre sentido e referência, na obra *Treatise on Basic Philosophy*, que argumenta que “codificação e decodificação não precisam ser acompanhadas pela compreensão: elas podem ser automáticas, como ocorre frequentemente com humanos” na linguagem não simbólica, cujo traço identificador seria a representação de “objetos imediatamente relevantes para o estado e os instintos do animal” (BUNGE, 1974, p. 8, 9). O som de júbilo descrito por Santo Agostinho como algo que se desvia da palavra para a direção do sentimento constitui uma expressão que atribui significado ao inefável.

O pensamento analítico é caracterizado pelo método “dividir para conquistar”. Quem pensa de modo analítico parte do todo para a minúcia, observando ao longo do percurso as relações internas entre as partes na composição da unidade. Esse pensamento racional somente é possível se for desenvolvido a partir da compreensão verbal das coisas. A terminologia é um problema para a ciência, para citar um exemplo, porque se faltarem termos descritivos dos objetos e das relações que esses têm entre si, o pensamento trava e não pode avançar. Daí a necessidade da significação semântica, simbólica e conceitual, para a construção do entendimento do mundo à nossa volta. O que dizer, porém, a respeito da eficácia do pensamento analítico na compreensão do que Santo Agostinho chamou “*cordis intellectus*”, o universo dos sentimentos carregados de sentido?

O seguinte excerto do episódio intitulado *Descent*, o 26º da sexta temporada de *Star Trek: The Next Generation*, que foi ao ar nos Estados Unidos em 19 de junho de 1993, contém o diálogo entre o androide tenente comandante Data (Brent Spiner) e o chefe da engenharia Geordi La Forge (LeVar Burton) sobre os limites da linguagem na expressão dos sentimentos. Contextualizando brevemente a cena, Data teve um ataque de cólera durante um conflito com inimigos da raça híbrida *borg*, ataque esse que ele acredita ter desencadeado sua primeira experiência com sentimentos humanos cuja falta é a principal barreira entre sua condição de androide e a muito desejada condição de humano. La Forge objeta perguntando a Data como ele poderia saber a diferença entre um surto de

energia em seus circuitos eletrônicos e um acesso de ira, ao que Data admite insuficiência de dados referenciais para responder à pergunta, e pede a La Forge um relato de como é sentir-se irado, posto que Data se acha incapaz de prover uma descrição verbal da experiência que teve com o sentimento. Na continuação da cena,

Geordi titubeou. Esse não é o tipo de conversa franca que amigos têm durante um café. Ele podia descrever o interior de um motor de dobra, uma ciência quase impossível, mas não era capaz de descrever a simples arte de perder a linha.

— Bem... quando fico com raiva... primeiro, eu começo a sentir... hostilidade.

— Você poderia descrever hostilidade? *retrucou Data.*

— É se sentir... beligerante... combativo.

— Você poderia descrever o sentimento de raiva sem referir a outros sentimentos?

Geordi se debateu com isso por alguns segundos. Era uma boa pergunta, daquelas que não brotam todo dia.

— Não, *suspirou Geordi*, eu acho que não. Eu apenas... sinto raiva. (CAREY, 1993, n.p.)

O que mais se aproxima do pensamento analítico como instrumento para a compreensão do inefável nos sentimentos seria a linha filosófica do materialismo eliminacionista. A explicação de Geordi, em resposta ao questionamento de Data, não pôde ir além de “eu simplesmente *sinto*”. Entretanto, um materialista eliminacionista argumentaria que para cada termo psicológico, como ira, medo, alegria, tristeza, haverá uma explicação neurocientífica quando a neurociência estiver suficientemente desenvolvida. Conforme didaticamente explicado por Paul Churchland, a posição defendida pelo materialismo eliminacionista espera que

Quando a neurociência tiver amadurecido, a ponto de a pobreza de nossas atuais concepções ter-se tornado manifesta a todos, e a superioridade do novo arcabouço tiver sido estabelecida, poderemos, por fim, dar início à tarefa de reformular nossas concepções das atividades e estados internos, no interior de um arcabouço conceitual realmente adequado. Nossas explicações sobre os comportamentos uns dos outros irão recorrer a coisas como nossos estados neurofarmacológicos, nossa atividade neural em áreas anatômicas específicas e a outros estados que forem relevantes para a nova teoria. Nossa introspecção individual também será transformada e poderá ser profundamente aprimorada em razão de um arcabouço conceitual mais penetrante e preciso, com o qual ela terá de trabalhar - da mesma forma que a percepção do céu noturno pelo astrônomo foi em muito

aprimorada pelo conhecimento detalhado da moderna teoria astronômica de que ele dispõe. — (CHURCHLAND, 1998, n.p.)

De acordo com essa explanação do materialismo eliminacionista, num futuro em que a ciência tenha evoluído suficientemente, tanto Geordi quanto Data seriam capazes de descrever a ira de modo preciso, empregando termos da neurociência. No futuro fictício de *Star Trek*³⁹, porém, o “amadurecimento” da neurociência sobre o qual Churchland escreveu ainda não teria chegado. O texto didático de Churchland, cujo objetivo é o contraste entre linhas filosóficas diferentes, e a não a defesa de uma linha específica, explica que “os argumentos em favor do materialismo eliminacionista são difusos e muito pouco conclusivos”, embora o autor argumente serem “mais fortes do que em geral se supõe” (*ibidem*). Parece difícil acomodar o adjetivo “forte” a argumentos difusos e inconclusivos, o que Churchland procura explicar por ressaltar limitações descritivas da psicologia popular.

O argumento materialista eliminacionista de que a ira seria uma manifestação de atividade neurobiológica ainda não compreendida, ao invés de um estado mental de consciência, é inadequado porque elimina o próprio fenômeno que busca explicar (ANANTH, 2008, p. 239). Pelo argumento materialista eliminacionista, o acesso de ira vivenciado por Data seria unicamente resultante das reações e relações de sua rede neural e, assim sendo, deixa de ser acesso de ira e elimina a razão da análise em sua origem. Além disso, esse modelo baseado em atividade neurobiológica parece sugerir uma análise sincrônica da rede neural, pois teria como objeto manifestações comportamentais psicológicas transitórias que requerem corte analítico vertical. Desse modo, o modelo em questão deixa escapar o conjunto de fatores inumeráveis, somente perceptíveis em corte horizontal, diacrônico, que predispõem uma pessoa a determinado comportamento em situações que a remetam a experiências por ela vividas. Por exemplo, a pessoa que nunca tenha sido assaltada ao usar transporte público e que sequer tenha presenciado um assalto possivelmente terá níveis de apreensão inferiores aos níveis de ansiedade e medo que pode experimentar alguém que tenha sofrido um assalto dentro de um ônibus. Mesmo a

³⁹ O episódio se passa na data estelar 46982.1 (CAREY, 1993), correspondente a 3 de outubro de 2369, pelo calendário gregoriano (CHANG, s.d.).

sabedoria do dito popular “gato escaldado tem medo de água fria” percebe aquele conjunto de fatores que o materialismo eliminacionista parece ignorar.

Como vimos, Santo Agostinho referiu ao inefável na música de júbilo como “*cordis intellectus*”. Naturalmente, alegria não é a única emoção cuja descrição escapa da palavra. Parece muito provável que Santo Agostinho estivesse familiarizado com o trecho bíblico da carta de Paulo aos Romanos, escrita por volta do ano 56 AD, capítulo oito, versículo 26, onde o apóstolo emprega o termo grego *στεναγμοῖς ἀλαλήτοις* (PAULO, 1942, p. 532), que pode ser traduzido como “gemidos não pronunciados”. O contexto associa esses gemidos não pronunciados, mas repletos de sentido, com a oração feita sob tanta ansiedade que a pessoa que ora não sabe que palavras usar ou o que pedir em oração. Esta seria outra instância de sentido, oposto ao do canto de júbilo, originária de “*cordis intellectus*”.

Percebe-se em *iubilatio* e nos exemplos relacionados acima uma clara distinção entre duas áreas conceituais no âmbito do sentido. Eyolf Østrem refere a essas áreas conceituais como “opostas entre si: a do sentimento e a do pensamento racional” (ØSTREM, 2002, p. 292). No contexto da tradução multimodal, em que formas de significação, ou recursos semióticos, se agrupam para compor o todo, porém, essas áreas estão mais para complementares do que para opostas. Há uma lacuna de difícil transposição entre sentimento e pensamento racional quando se trata de tentar traduzir um pelo outro, particularmente se isso tiver de ser feito com o emprego de recursos semânticos. Ainda assim, abordar essas áreas como complementares contribui para uma melhor compreensão do sentido que elas contêm e que delas faz uso em sua manifestação.

Um ponto crucial na argumentação de Østrem é a leitura que o autor faz da discussão de Santo Agostinho sobre *iubilatio*. Østrem argumenta que as áreas conceituais de sentimento e pensamento racional “são contrastadas e atadas em diferentes níveis, sendo que o principal contraste está entre o que pode e o que não pode ser expresso em palavras” (*ibidem*, p. 292). O pensamento racional é identificado com entendimento conceitual, verbal, explica Østrem, ao passo que a emoção é identificada com o inefável.

Na sequência, Østrem indica outro nível de contraste e ligação em que está a identificação da emoção com o aural, o sensorial, no sentido de ser perceptível pelos ouvidos. Por consequência, o sensorial contrasta com o conceitual (*ibidem*, p. 292).

Metonimicamente posto, ouvido e boca contrastam, aquele o sensorial, esta o conceitual, verbal. A seguir, o autor declara que

Agostinho justapõe as áreas do sentimento e do pensamento racional: ele identifica o racional com aquilo que pode ser expresso com palavras (isto é, o verbal, ou *conceitual*), e compara o *coração* (os sentimentos) com o ouvido, com a música ou, de modo mais geral, com o sentido mais amplo de arte como a beleza criada por humanos. Ainda que a esfera dos sentidos esteja separada do conceitual e do racional, ela possui seu próprio entendimento, que está associado com a experiência sensorial do som. De modo mais geral, isso significa que *a linguagem dos sentimentos só pode ser entendida em seus próprios termos, ela não pode ser racionalizada* (grifo nosso). “O som é o entendimento do coração”, ou seja, o entendimento do coração só pode ser alcançado ou expresso através do som (ØSTREM, 2002, p. 292).

A impossibilidade de racionalizar a “linguagem dos sentimentos”, algo que o materialismo eliminacionista espera que o avanço da neurociência neutralize, permanece incólume desde sempre. A área conceitual se presta muito bem à comunicação com base semântica, mas é insuficiente para verter o sensorial, os sentimentos, o coração e a arte musical que deles emana. Embora sejam áreas complementares, o conceitual é de natureza diferente e tão adequado para conter o “entendimento do coração” (*sonus enim cordis intellectus est*)⁴⁰ quanto seria uma peneira para transportar água.

Os sons musicais resultam do processamento de sentido no âmbito de sentimentos inefáveis. A música está apta a significar sem palavras e, conforme expresso por Santo Agostinho em *iubilatio*, “se desvia das sílabas das palavras” (*ibidem* p. 291) na direção de sons não verbais como recursos de expressão. A mesma natureza inefável de que se constitui a música está presente em outras formas de arte. A transferência de sentido entre as artes poderia ser nomeada tradução interartística.

Um exemplo de tradução interartística seria a já citada obra musical *Lamentate*, de Arvo Pärt, como tradução interartística da escultura *Marsyas*, de Anish Kapoor (vide p. 52). A pesquisadora Debbie Moss, também já citada, entende que tal tradução interartística tem na natureza de suas mídias um desafio adicional, posto que escultura e música não empregam “linguagem semântica” e não são passíveis de citação direta

⁴⁰ “O som é o intelecto do coração” (ØSTREM, 2002, p. 291).

(MOSS, 2013, p. 136). A citação direta a que a autora parece referir é possibilidade de identificar correspondências (ou equivalências) inequívocas entre a obra fonte e a obra alvo. Entretanto, a pessoa que traduz certamente seria capaz de estabelecer essas relações e citá-las de modo direto, tanto quanto a linguagem semântica o permita. Evidência disso está na declaração de Arvo Pärt sobre a transferência de sentido da escultura de Kapoor para sua obra para piano e orquestra.

Morte e sofrimento são os temas que preocupam cada pessoa nascida neste mundo. A maneira como a pessoa lida com essas questões (ou falha em lidar) determina sua atitude para com a vida. (...) A barreira entre tempo e não-tempo já não parece tão importante. Essa é a matéria em que se fundamenta minha composição *Lamentate*. (...) Na presença da obra de Anish Kapoor (...) eu percebo uma completude em sua forma harmoniosa e tão naturalmente fluida e no efeito paradoxal de suas dimensões gigantescas em contraste com sua leveza flutuante. Com sua forma que lembra um trompete, a própria escultura Marsias sugere música. (...) Anish Kapoor capturou de maneira notável o elemento trágico do mito grego Marsias. Foi esse aspecto trágico que me inspirou e forneceu a base para minha composição. (...) Minha música não foi concebida nem como ilustração nem como decoração da escultura; ela se concentra em sua própria substância puramente musical para comunicar a mensagem que associo com a criação de Anish Kapoor. (PÄRT, 2002, n.p.)

Nessa declaração sobre a obra *LamenTate*, Arvo Pärt de certo modo mapeia as camadas de interesse na obra fonte a serem representadas na obra alvo. Os termos *harmonia*, *sofrimento*, *forma*, *trágico*, *grandeza*, *leveza*, *fluidéz* e *morte* dão conta dos conceitos transpostos para música de Pärt. A Figura 14 apresenta uma concepção artística do que estaria envolvido na tradução da escultura para peça sinfônica. Basicamente, os conceitos destacados por Pärt acentuam movimento (*fluidéz* e *leveza*), conformação (*harmonia*, *grandeza* e *forma*) emoção (sofrimento, trágico) e silêncio (*morte*), que são aspectos passivos de representação através da “substância puramente musical” (*ibidem*). Os conceitos destacados por Pärt partem de uma seleção feita pela área conceitual do pensamento racional com o objetivo de estruturar a representação de algo majoritariamente derivado da área conceitual do sentimento. Tendo presente esse exemplo de integração das áreas conceituais do pensamento racional e do sentimento, considere a argumentação que segue sobre oposição entre razão e sentimento.

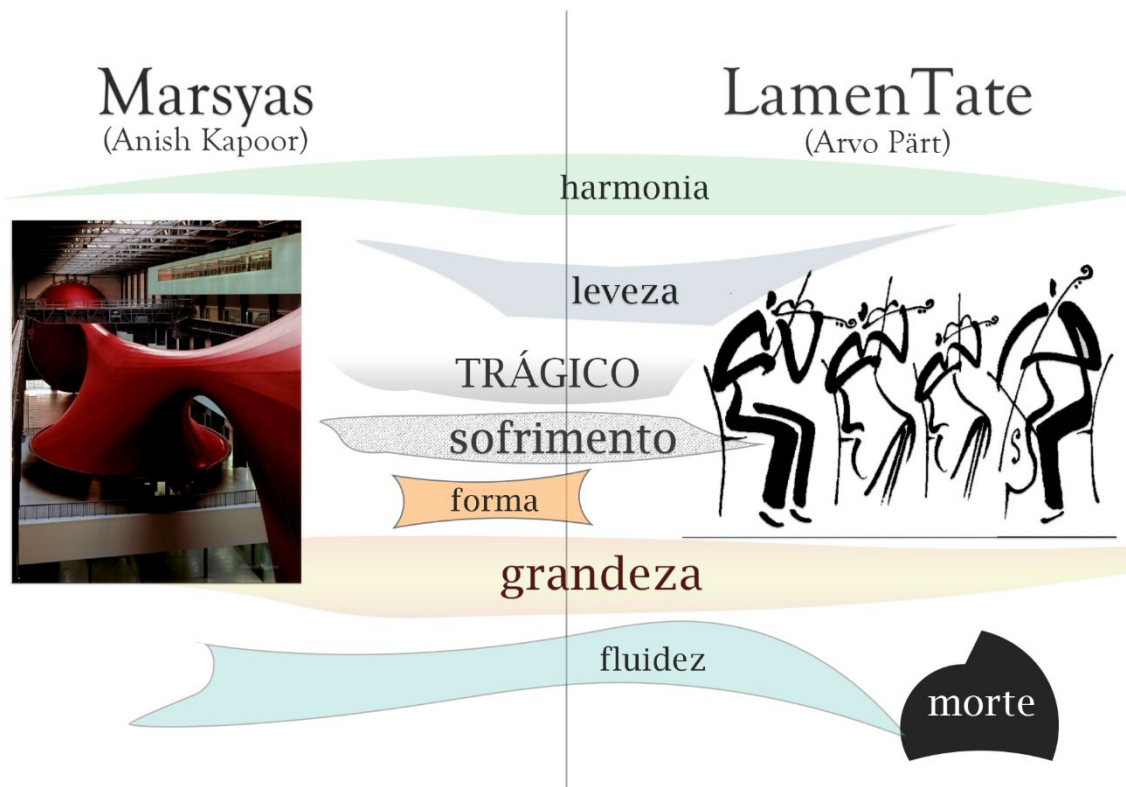


Figura 15 - Esquema de camadas transpostas da escultura Marsyas para a peça LamenTate.
Foto à esquerda: Escultura de PVC e aço 35x23x155m. (KAPOOR, 2002, n.p.)

Østrem caracteriza as áreas conceituais de sentimento e pensamento racional como opostas entre si (ØSTREM, 2002, p. 292). O termo “oposto” deriva do latim *oppositus*, participio passado de *oppono*, que é constituído pela preposição *ob* + *ponere* (verbo). “Como preverbo, a preposição *ob* significa: contra (com ideia de hostilidade)” ao passo que *ponere* tem o sentido de “pôr de lado, depor, afastar” (FARIA, 2003, p. 659, 682, 766). Em português, o adjetivo “oposto” qualifica um substantivo de acordo com sua posição espacial, como na declaração “o Polo Norte é oposto ao Polo Sul”. Esse uso não está carregado da ideia de hostilidade que o adjetivo “oposto” pode carregar, como ocorre nos casos de oposição política, por exemplo, da qual o antagonismo, a beligerância e a combatividade são fatores cativos. Assim, o termo oposto pode significar uma relação espacial ou uma relação ideológica. É fácil perceber que, no âmbito do sentido, que contém as áreas conceituais de sentimento e pensamento racional, a relação espacial é pouco pertinente. A oposição percebida por Østrem no texto de Santo Agostinho parece estar primariamente associada à disparidade e incompatibilidade.

Qual seria uma maneira alternativa de abordar a relação entre as áreas conceituais de sentimento e pensamento racional? Se pensarmos no sentido como uma célula nervosa, os centros de processamento do pensamento racional e do sentimento seriam componentes do núcleo que trabalham em harmoniosa integração. Os dendritos representariam o conjunto de instrumentos que compõem nossa capacidade sensorial total, ao passo que o axônio seria nosso canal unificado de expressão que tria e distribui o fluxo comunicativo segundo sua natureza e propósito a múltiplos pontos de entrega que chamaríamos sinapses. A célula nervosa teria características de um sistema modular. Ao invés de opostos, os módulos do sistema trabalham em harmonioso conjunto. O que ocorre nos “módulos” de pensamento racional e sentimentos é análogo ao funcionamento das partes da célula nervosa.

As funções das áreas conceituais do pensamento racional e do sentimento não raro se sobrepõem. Se, por um lado, o “módulo” do sentimento prescinde de palavras para ser expresso, isso nem sempre acontece. Expletivos e interjeições empregam palavras e podem ser compreendidos racionalmente, mas seu significado depende primariamente do contexto. Um xingamento que expresse o sentimento de frustração procede mais da necessidade de expressar o sentimento do que de comunicar um pensamento racional. Por outro lado, o pensamento racional está frequentemente mesclado pela influência que a área conceitual dos sentimentos exerce sobre ele. Por exemplo, se um casal discute sobre frustrações e desapontamentos, a escolha de palavras e a prosódia pode variar segundo o sentimento dominante, seja ele raiva, rancor, ciúmes, tristeza ou outro. Portanto, ao invés de áreas conceituais opostas, sentimento e pensamento racional são áreas conceituais mutuamente complementares.

De que modo isso poderia afetar a compreensão dos mecanismos, se assim os pudermos chamar, empregados na tradução, particularmente na multimodal e na interartística? Em primeiro lugar, estaríamos olhando para o núcleo de processamento do sentido como uma unidade, como quem, ao examinar uma célula, se preocupa não apenas com a função isolada do Complexo de Golgi, por exemplo, mas em como este funciona em seu ambiente e nas relações que mantém com os demais componentes da célula. Como argui nas páginas anteriores, o método analítico seria menos eficaz do que uma abordagem holística para a compreensão de sistemas complexos porque a abordagem analítica pode desperceber *propriedades emergentes* do sistema. O conceito filosófico de

“propriedade emergente” é explicado de maneira acessível em outro episódio da série *Star Trek: The Next Generation*, em um diálogo entre o tenente comandante Data (Brent Spiner) e o comandante Geordi La Forge (LeVar Burton).

Data: Às vezes, sistemas complexos podem se comportar de maneiras completamente imprevisíveis. O cérebro humano, por exemplo, pode ser descrito em termos de funções celulares e de interações neuroquímicas, mas essa descrição não explica a consciência humana, uma capacidade que excede em muito as simples funções neurais. A consciência é uma propriedade emergente.

Geordi: Em outras palavras, [a propriedade emergente é] algo que é mais do que a soma de suas partes.⁴¹

— (Star Trek: The Next Generation - Emergence, 1994)

O campo da tradução é um terreno fértil, propício e convidativo para as propriedades emergentes. O processo tradutório une as experiências representadas no texto fonte com as experiências da pessoa que faz a tradução, em um novo contexto. No caso da tradução multimodal, além dos fatores “tradutor” e “contexto”, mídias de naturezas diferentes requerem as propriedades emergentes.

Que dizer da tradução envolvendo sentidos processados na área conceitual dos sentimentos? O ser humano é capaz de perceber sentimentos e se sentir contagiado por eles. Sendo assim, tal contágio poderia dar origem, na obra traduzida, a propriedades não observadas na obra fonte e nem no arcabouço da pessoa que a traduz. Considere, por exemplo, a observação do contraste entre as reações de pessoas ao texto cômico na forma escrita (com significado semântico) e as reações a uma exibição teatral cômica (semântico + semiótico = multimodal) poderia induzir à intuição de que a força de propagação do sentimento se manifesta com maior impacto do que a do pensamento racional. Essa sensibilidade a sentidos desprovidos de carga semântica seria uma variável propícia ao surgimento de propriedades emergentes. Naturalmente, a migração entre mídias seria igualmente propícia. A tradução da arte na escultura de Anish Kapoor pela música de Arvo Pärt articula o sentido do trágico em uma instância de materialização diversa que agrega suas propriedades particulares à obra meta.

⁴¹ Tradução minha da gravação (trecho compreendido entre as marcas de 19’37” e 19’59”) em vídeo do episódio 23 da sétima temporada de *Star Trek: The Next Generation*, intitulado *Emergence*, que foi ao ar pela primeira vez nos E.U.A., em 9 de maio de 1994.

Em suma, inefável é um conceito que pode ser atribuído a algo que não pode ser pronunciado (1) por causa de uma limitação articulatória da fala, (2) por causa de uma negação consciente da predicação ou (3) porque o sentido do que se deseja expressar transcende a palavra. Os sentimentos e as emoções expressos pela arte tendem a se encaixar no aspecto do inefável que transcende a palavra. A transposição interartística de sentido, portanto, tem de operar no âmbito do inefável. Isso (o inefável), as naturezas diversas das substâncias de cada arte, que requerem mídias diferentes, os contextos espaço-temporais e o arcabouço intelectual de quem faz a tradução propiciam o surgimento de propriedades emergentes. Assim, a tradução multimodal dificilmente representaria a obra alvo como reflexo idêntico da obra fonte.

Abordei brevemente, neste capítulo, a tradução de escultura para música em que o tradutor se baseou em conceitos selecionados a partir do código fonte para representar musicalmente a mensagem que a escultura lhe transmitira. O próximo capítulo apresenta a análise de uma peça musical como tradução de arte fotográfica. Diferentemente do caso abordado neste capítulo, a estratégia de tradução a analisada no próximo capítulo busca no texto visual a principal referência representativa para o código aural. Faz isso, entretanto, sem desperceber outras camadas de referência, como a do sentimento, por exemplo. Antes, porém, a primeira parte do próximo capítulo trata de premissas metodológicas que pautam este trabalho.

V. METODOLOGIA E ANÁLISE MUSICAL

Este capítulo tem o objetivo duplo de apresentar brevemente as premissas metodológicas adotadas neste trabalho e a análise do método “melodia das montanhas” como processo tradutório multimodal. A primeira parte explica de modo sintético o que é o paradigma construtivista e porque este foi adotado. A parte concludente analisa o processo de transposição de texto visual em fotografia para código musical, criado pelo maestro Heitor Villa-Lobos para fins didáticos.

i. Metodologia

A pesquisa documental, em parte apresentada nos capítulos anteriores, adotou métodos qualitativos segundo o paradigma construtivista. Phakiti e Paltridge descrevem esse paradigma como “uma filosofia de pesquisa que aborda realidades sociais (por exemplo, culturas, objetos culturais, instituições, valores) como múltiplas e dependentes de quem está envolvido, de o que está sendo estudado e do contexto em que tal estudo é realizado” (PHAKITI e PALTRIDGE, 2015, n.p.). Ou seja, uma filosofia dependente do pesquisador ou pesquisadora, do objeto de estudo e do contexto de pesquisa. Assim, no nível ontológico, busco reunir algo do que se sabe a respeito da tradução multimodal envolvendo música e recursos semióticos de outros modos textuais. No nível epistemológico, procuro entender o modo como nos relacionamos com o que tentamos descobrir, no sentido de determinar os graus de objetividade e/ou subjetividade necessários para o êxito da pesquisa. Por fim, no nível metodológico, diviso uma maneira adequada para determinar o tipo de abordagem e subsequentes procedimentos que seriam adequados às relações tradutórias multimodais de sentidos veiculados em modos textuais não verbais.

A abordagem construtivista foi adotada porque entendo a tradução, em especial a tradução multimodal, como uma realidade inserida em uma multiplicidade de realidades socialmente construídas. Essa escolha implicou detrimento das abordagens “positivista”, que supõe a compreensão objetiva da realidade, “pós-positivista”, que advoga a objetividade como um guia para aproximação da realidade, e “pragmática”, que seria uma abordagem mais fluida na seleção de métodos, elegendo-os conforme sua adequabilidade

à resolução do problema de pesquisa. Percebo a “objetividade”, que rege os paradigmas “positivista” e “pós-positivista”, como uma abstração, no sentido de apenas existir a partir de uma subjetividade e, portanto, inadequada para tratar das questões sociais de que se cerca a tradução. O “pragmatismo”, que “não é um paradigma no sentido tradicional” (*ibidem*), seria uma abordagem produtiva por sua elasticidade e abrangência conceitual, mas menos adequada que o construtivismo, com sua “visão múltipla das realidades sociais” (*ibidem*), de agentes em tais realidades (o pesquisador ou a pesquisadora, inclusive) e de contextos de pesquisa.

Parti da suposição de que é possível estabelecer relações tradutórias em instâncias da tradução em que música não verbal figure na posição recurso semiótico fonte ou de recurso semiótico alvo. A partir dessa suposição, busquei reunir exemplos documentados de obras musicais que explicitam ou sugerem intenção tradutória por parte de seus autores. Ao comentar exemplos reunidos, realcei aspectos e elementos (ou recursos semióticos) dos códigos em tradução, não com o objetivo de encontrar equivalência, mas de mapear procedimentos da pessoa que traduz tais códigos para compreender as relações intrínsecas ao ato tradutório.

A etapa seguinte compreendeu o levantamento de teorias à base das quais seja possível empreender uma análise de casos de tradução multimodal envolvendo música e outro recurso semiótico. Partindo da teoria geral do signo, de Charles Peirce, foram examinadas proposições teóricas de Walter Benjamin, Roman Jakobson, Gideon Toury, Patrick Juslin, Gunther Kress e Theo Van Leeuwen, dentre outros, na medida em que tais proposições se relacionam ou possam ser conceitualmente relacionadas ao objeto de estudo. O trabalho de pesquisadores interessados em tradução multimodal serviu de insumo na construção de um modelo conceitual adequado à etapa seguinte deste trabalho.

A proposta de análise de uma obra musical, o que acrescenta a este trabalho de pesquisa um caráter mais do que exclusivamente documental, constitui um esforço em prol da identificação de possíveis relações tradutórias entre obras de naturezas, ou modos textuais, diversos. Assim, em lugar de uma análise musical restrita ao modelo de uma escola de música, desenvolvi um modelo de análise triangular em que (1) aspectos relevantes do texto fonte são descritos e analisados, passando pela (2) análise musical propriamente dita, com a identificação de perfil melódico correspondentes para, por fim

(3) identificar, descrever e analisar possíveis sobreposições de modos expressivos entre o recurso semiótico fonte e recurso semiótico alvo que classifico como tradução. Para tal análise, selecionei a obra *New York Skyline*, do maestro e compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos.

A seleção da peça musical e seu texto fonte analisado neste trabalho teve como critério a intenção tradutória, ainda que não explicitamente declarada, de seu autor. Entendo que o termo “intenção tradutória” oferece margem para contestação, quando não se tem acesso ao autor da obra analisada. Esclareço que tal termo significa, no âmbito deste trabalho, as estratégias de [re]significação, expressão e representação reconhecidas por alguns teóricos da semiótica e da tradução como produtivas e (talvez) recorrentes nos Estudos da Tradução. Concordo com Steiner que, de sua consideração da teoria geral do signo, de Charles Peirce, e da proposição de um modelo triádico de tradução, por Jakobson, conclui que a “tradução, portanto, é a condição perpétua e inescapável da significação” (STEINER, 1998, p. 260). Steiner acrescenta que

Sendo, com efeito, um modelo de compreensão e do inteiro potencial de declaração, uma análise da tradução incluirá formas intersemióticas como gráficos impressos, o fazer ou o arguir de proposições através da dança, da música de fundo para um texto, ou mesmo da articulação de um humor e significado na música *per se*” (*ibidem*, p. 260).

Entendo que o movimento de significação e ressignificação inerente à composição musical e ao seu par tradutório os qualifica como objetos suficientes de análise. Essa análise foi orientada de acordo com o tema deste trabalho, de modo que seu foco são as relações tradutórias multimodais entre a peça analisada e suas possíveis interpretações visuais, aurais e verbais.

ii. Análise musical em contexto de tradução multimodal

O propósito desta seção é analisar a obra musical *New York Skyline Melody* (VILLA-LOBOS, 1957)⁴², composta para piano solo por Heitor Villa-Lobos, em 1939, para verificar a possível ocorrência de instâncias de tradução multimodal/interartística e os processos tradutórios empregados pelo autor. Esta análise compreende considerações

⁴² Partitura reproduzida na seção “anexos” deste trabalho.

sobre o método composicional “Melodia das Montanhas”, criado por Villa-Lobos para fins didáticos. Importa dizer que minha proposta de análise não se orienta pelas técnicas tradicionais de análise musical, mas procura adotar uma abordagem multidisciplinar.

Heitor Villa-Lobos nasceu a 5 de março de 1887, em Laranjeiras, Rio de Janeiro. Seu pai, Raul Villa-Lobos, era músico amador e, como tal, exerceu forte influência musical sobre Villa-Lobos. A página de biografia de Villa-Lobos, no sítio da web do Museu Villa-Lobos, explica que desde os seis anos de idade a música fazia parte da rotina de Villa-Lobos (MUSEU VILLA-LOBOS, s.d.). Após a morte de seu pai, em 1899, Villa-Lobos se desfez da biblioteca que herdara e financiou excursões por vários estados brasileiros, entre 1905 e 1912. Essas viagens teriam deixado profundas marcas em sua obra, posto que seu objetivo era conhecer em primeira mão a cultura popular brasileira.

Villa-Lobos, que havia participado da Semana de Arte Moderna, em 1922, foi criticado por jornais por causa do aspecto dissonante de suas composições. Em resposta a essas críticas, anos mais, tarde ele explicou:

Não escrevo dissonante para ser moderno. De maneira nenhuma. O que escrevo é consequência cósmica dos estudos que fiz, da síntese a que cheguei para espelhar uma natureza como a do Brasil. Quando procurei formar a minha cultura, guiado pelo meu próprio instinto e tirocínio, verifiquei que só poderia chegar a uma conclusão de saber consciente, pesquisando, estudando obras que, à primeira vista, nada tinham de musicais. Assim, o meu primeiro livro foi o mapa do Brasil, o Brasil que eu palmilhei, cidade por cidade, estado por estado, floresta por floresta, perscrutando a alma de uma terra. Depois, o caráter dos homens dessa terra. Depois, as maravilhas naturais dessa terra. Prossegui, confrontando esses meus estudos com obras estrangeiras, e procurei um ponto de apoio para firmar o personalismo e a inalterabilidade das minhas ideias (MUSEU VILLA-LOBOS, s.d.).

O relato revela o interesse de Villa-Lobos em cartografia, geografia, florestas, recursos naturais, na alma da terra e na cultura popular. De certo modo, Villa-Lobos descreve sua busca identitária, a procura por sua personalidade musical e voz exclusivas. Do excerto acima, destaco o interesse de Villa-Lobos em “obras que, à primeira vista, nada tinham de musicais” (*ibidem*). À primeira vista, fotografia e música talvez nada tenham em comum. Villa-Lobos, entretanto, divisou a relação entre as duas artes, estabelecendo uma maneira de traduzir uma pela outra. Dessa relação se ocupam as páginas seguintes.

A obra *New York Skyline Melody*, para piano (W407), de Heitor Villa-Lobos (1939), utiliza a técnica composicional conhecida como “melodia das montanhas” (FELICÍSSIMO, 2009, p. 89). Como sugerido tanto pelo nome da obra quanto pelo nome da técnica empregada em sua composição, o autor explora relações entre os contornos na linha do horizonte e a expressão musical. A partir de uma fotografia com vista para o porto de Nova Iorque, sobreposta por “papel milimetrado acrescido de um eixo vertical com escala cromática do piano formada de 88 notas (sic)” (*ibidem*, p. 89), Villa-Lobos traduz em música um recurso do sistema semiótico visual, criando o que poderia ser descrito como uma “paisagem sonora” (FERRAZ, 2007, p. 85).

Em *A Guide to Musical Analysis*, Nicholas Cook salienta a importância da resposta à pergunta “o que a análise musical nos diz?” e sugere que uma boa maneira de lidar com esse problema é “considerar o que torna uma análise boa e outra ruim, porque isso imediatamente desencadeia a questão: boa em que sentido? boa para quê?” (COOK, 1992, p. 215). Cook acrescenta que o objetivo de uma análise não deve ser apenas descrever o que se pode conscientemente perceber, mas sim “explicar a experiência [de ouvir] em termos da totalidade de sua percepção, consciente e inconsciente” (*ibidem*, p. 221). Para ilustrar o que tem em mente ao falar de “totalidade de percepção”, o autor se vale de conceitos de percepção inconsciente derivados da psicolinguística e explica que não importa quanto esforço consciente se faça, é impossível perceber na fala de uma pessoa as características distintivas, como as chamou Roman Jakobson⁴³, no âmbito linguístico, cuja combinação forma os fonemas. “A percepção consciente — a compreensão do que a pessoa está dizendo — depende de percepções inconscientes” (*ibidem*, p. 221-222). De certo modo, a análise musical espelha o problema analítico da psicolinguística. A experiência que se tem ao ouvir música não pode ser reproduzida ou explicada através de uma análise musical puramente descritiva das “características distintivas” da música.

⁴³ Jakobson argui que “é impossível explicar a percepção dos sons da fala através de algo como uma percepção auditiva independente de diferenças tonais e de ruídos. A percepção dos sons depende unicamente das leis que convertem o material acústico-motor bruto em elementos com valor semiótico (com função de signo) e, assim, depende das leis estruturais do sistema fonêmico, e não das características do som no que diz respeito tonalidade e ruído. Cada som da fala representa um composto de características distintivas e cada uma dessas características opera como um elemento de uma oposição binária que necessariamente implica o elemento oposto” (JAKOBSON, 1968, p. 38, nota de rodapé).

Para Cook, a ampla difusão do pensamento de que “o mais elevado propósito da análise musical (...) é a formação de uma teoria geral que seja aplicável a qualquer instância específica de música” (*ibidem*, p. 223) resulta, dentre outros fatores, da substituição do ouvinte-agente por uma teoria que “correlaciona propriedades materiais da música com a resposta estética apropriada” (*ibidem*, p.224). Essa seria uma visão estruturalista da análise musical. Em contraste com tal abordagem, Cook argumenta que “o ponto de uma análise é explicar o que é óbvio, a experiência da unidade musical ou outra coisa qualquer, em termos de estruturas que não são óbvias e somente podem ser deduzidas por estudo analítico” (*ibidem*, p. 222). Em outras palavras, a análise musical nessa moldura busca compreender como as estruturas não óbvias para a percepção consciente contribuem para a experiência da unidade musical.

Cook argumenta que o parâmetro avaliativo de uma análise musical, para determinar se esta é boa ou ruim, deveria ser o que se deseja alcançar com a análise. O autor propõe a conciliação do óbvio com o que não é óbvio na análise musical, ou antes, o estudo do não óbvio como subsídio para a explicação do óbvio. Para ilustrar isso, o processo de análise seria análogo à escavação de um poço para obtenção de água, como uma cacimba ou cisterna. A pessoa que faz a escavação, primeiro, seleciona a melhor localização para o poço a ser escavado. A seguir, com o auxílio de ferramentas manuais de escavação e de um recipiente para remoção de terra escavada do poço em construção, a perfuração passa por diversas camadas de solo, com diferentes graus de umidade, até alcançar um veio d’água com vazão suficiente para acumular água no poço. Uma vez que se encontre água, o escavador verifica se seu grau de salinidade é adequado para consumo. O objetivo derradeiro do processo é a água. Uma vez atingido tal objetivo, as etapas do processo de escavação, que na fase escavatória eram cruciais, perdem importância. Por outro lado, uma escavação que vise o estudo de camadas de solo e as propriedades físicas de sua estrutura se serviria melhor do conhecimento adquirido durante a escavação do poço do que da água que porventura fosse encontrada. De modo similar, na análise musical, a meta determina o método.

A meta da análise musical que proponho é o levantamento de possíveis relações tradutórias entre a música de Villa-Lobos e arte fotográfica. Trata-se de um estudo interdisciplinar com a participação de artes visuais, de música e da arte da tradução. Seria

ótimo se existisse um modelo teórico provado e suficiente para tal análise. Ao que parece, porém, tal modelo ainda não terá sido elaborado, menos ainda testado. Minha incursão nesta seção é a primeira etapa de um processo de tentativa e erro. Não tenciono nem arvorar solucionar a questão. Ao contrário, meu objetivo é problematizar e experimentar um método prototípico de análise que coloca em interseção os Estudos da Tradução, a Música e as Artes Visuais.

iii. *New York Skyline Melody*: da fotografia para a música

Villa-Lobos compôs *New York Skyline Melody*, para piano solo, em 1939. Posteriormente, uma versão para orquestra foi apresentada durante a *New York World's Fair* (Feira Mundial em Nova Iorque), em 7 de abril de 1940 (THE NEW YORK TIMES, 1940, p. 21 - em anexo). As circunstâncias em que foi composta a obra *New York Skyline Melody*, às vezes chamada de *New York Skyline*, revelam um processo criativo cujas peculiaridades, segundo entendo, a tornam elegível como objeto de estudo de tradução multimodal/interartística. De acordo com o documento “Villa-Lobos e Sua Obra”, publicado pelo Museu Villa-Lobos em 2018,

O tema principal [da peça *New York Skyline Melody*] é baseado na linha melódica extraída, pelo autor, do contorno dos edifícios de Manhattan (Nova York), através do processo por ele criado e denominado “Melodia das Montanhas”. Este mesmo processo foi utilizado na composição de “Sinfonia Nº 6”. (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018, p. 79)

A imagem dos contornos dos edifícios do Baixo Manhattan, fornecida ao maestro brasileiro pelo jornalista americano Vincent Pascal, ocupa a posição de código fonte no que refiro como processo tradutório interartístico empreendido por Villa-Lobos. A peça musical *New York Skyline*, evidentemente, figura como código alvo. Não parece haver evidência documental acessível de que Villa-Lobos pensasse na técnica de composição “Melodia das Montanhas” como tradução. Não obstante, expressa ou não como tal, essa atividade cocriativa de Villa-Lobos, de verter em código musical uma obra fotográfica, acomoda os critérios classificatórios de tradução de texto visual para texto aural.

O musicólogo Nicolas Slonimsky, que foi recebido por Villa-Lobos em seu escritório, no Centro do Rio de Janeiro, relata que Villa-Lobos tinha o que Slonimsky chamou de “crença artística paradoxal” (SLONIMSKY, 2005, p. 218). Villa-Lobos não tinha de esperar por inspiração para compor, contou Slonimsky (*ibidem*). O paradoxo apontado pelo musicólogo russo-americano tem fundamento na descrição do próprio Villa-Lobos sobre sua abordagem cartesiana da composição: “Eu sou sentimental por natureza e, às vezes, minha música é um tanto melosa, mas eu nunca escrevo por intuição. Meus processos de composição são determinados pela razão fria. Tudo é calculado, construído” (*ibidem*). Essa integração intuitivo-cartesiana desafia a premissa comumente aceita de que a origem primária da inspiração musical seria a área conceitual do sentimento e, de certo modo, põe em xeque a dicotomia entre pensamento racional e sentimento como áreas conceituais opostas.

Duas perspectivas sobre a composição de *New York Skyline* foram contribuídas, a primeira por Vincent de Pascal, que entrevistou Villa-Lobos e o acompanhou durante toda a escrita da peça, e por Julio Pires, com base em entrevista concedida a ele por Villa-Lobos para a edição da revista *O Cruzeiro*, publicada em maio de 1940 (vide anexo II). Pela narrativa de Vincent Pascal, lê-se que

Villa-Lobos disse: “Eu, como alguém que adora sua cidade de Nova Iorque mesmo sem nunca a ter visitado, vou escrever a melodia dela especificamente para você”. Tomando uma fotografia do Baixo Manhattan, o compositor exclamou: “O sentimento que esta foto me dá é claramente menor, embora eu saiba que o interior da cidade é claramente maior. Eu a basearia em C menor.” E assim o fez, traçando rapidamente a linha do horizonte. (...) Ele fez um rascunho duplo da melodia, solfejou-a com murmúrios, ressaltou seu caráter oriental, e terminou a composição em uma hora e 50 minutos. (...) Clímax da composição errante: sua escalada, topo e descida do Edifício Woolworth” (PASCAL, 1940, n.p.).

Note-se que, segundo o relato de Pascal, Villa-Lobos associa a escolha de tonalidade à impressão psicológica nele provocada pela imagem. Pelo modelo peirceano do signo, a imagem na fotografia corresponderia ao “objeto” que desencadeia um “interpretante do signo”, ou a percepção psicológica da tonalidade menor como melhor expressão do sentimento evocado pela imagem (HARTSHORNE e WEISS, 1931, p. 2748). Fiel à sua declaração de não compor intuitivamente, Villa-Lobos mescla sua

percepção psicológica, o sentimento “menor”, obviamente em referência à tonalidade musical, com dados, ou o que ele sabe sobre o “interior da cidade (...) claramente maior” (PASCAL, 1940, n.p., p. n/c). Não obstante parecer impossível saber exatamente o que Villa-Lobos tinha em mente com o emprego dos termos “menor” e “maior”, no contexto da imagem a ele apresentada por Pascal, a impressão psicológica frequentemente associada à tonalidade musical menor é a de sentimentos de introspecção, tristeza ou humor melancólico. Por outro lado, a tonalidade maior, em geral, evoca extroversão e sentimentos alegres. Assim, talvez Villa-Lobos percebesse na imagem panorâmica, mais provavelmente capturada em tons monocromáticos na década de 1920, ou mesmo antes, algo de lúgubre. Certamente, havia algo de lúgubre em andamento naquele período inicial de Segunda Guerra Mundial, que sucedeu os longos anos da também lúgubre Grande Depressão. Essa percepção aparece, no relato segundo Pascal, contrabalançada com o fato de Villa-Lobos saber que o “interior da cidade” era predominantemente maior, o que poderia ser uma referência à intensa atividade naquela parte da cidade de Nova Iorque.

A Grande Depressão econômica trouxe um período de estagnação que se estendeu por uma década, a partir de agosto de 1929. Obviamente, Villa-Lobos tinha conhecimento dos efeitos catastróficos de abrangência mundial, particularmente severos sobre os EUA, daquele período de agruras econômicas que então terminava. Mesmo nunca tendo visitado Nova Iorque, Villa-Lobos estava ciente de que havia lá certo otimismo, apesar do assombro da grande guerra que se avizinhava, em relação à retomada do crescimento econômico americano, cujo centro financeiro já era (em 1939) Wall Street, localizada no Baixo Manhattan. É difícil, senão impossível, determinar com precisão, mas plausível supor que tais fatores tenham pesado em sua avaliação inicial da imagem e na seleção de tonalidade da peça *New York Skyline*. Consistente com essa mistura temas e motivos, Villa-Lobos emprega a armadura de clave correspondente aos tons C (dó maior) e Am (lá menor), embora tenha dito, segundo Pascal, que “basearia [a peça] em Cm”, mas parte numa incursão que, segundo a percebo, pouco se prende a qualquer tom.



Figura 16 – Armadura de Clave (C/Am)

No que diz respeito ao relato de Júlio Pires, na reportagem especial para a revista *O Cruzeiro*, Villa-Lobos teria pedido a Pascal uma fotografia de alguma montanha americana, com o fim de demonstrar sua técnica de composição “Melodia das Montanhas”. Diante da resposta negativa de Pascal, acudiu Villa-Lobos que poderia ser a imagem de alguma vista de Nova Iorque. “Perfeitamente”, respondeu Pascal, “e retirando do bolso, entregou a Villa Lobos uma foto com vista para o Baixo Manhattan, desde o porto de Nova York, vendo-se ao fundo, formada pelos arranha-céus, uma verdadeira cordilheira de montanhas (sic.)” (PIRES, 1940, p. 15). A seguir, o repórter explica que Villa-Lobos usou uma folha de papel transparente sobre a foto para contornar a imagem dos edifícios na fotografia de Pascal. “Calcando em seguida aquelles riscos sobre uma folha de papel com escala musical, pode o maestro brasileiro fixar na pauta as notas musicas suggeridas pelas diferenças de altura daquelles prédios todos (sic.)” (*ibidem*, p. 16). Villa-Lobos teria não apenas composto a peça inteira em menos de duas horas, mas logo depois de terminar a composição, teria também levado Pascal ao estúdio da Rádio Municipal, onde tocou a peça e gravou-a em um disco que deu de presente ao repórter americano (*ibidem*, p. 18).

O professor e musicólogo Carlos Kater explica que o método de composição “Melodia das Montanhas” teve como meta oferecer a alunos de música um caminho para a criação musical (KATER, 1984, p. 102). Kater argumenta que mais importante do que as possíveis influências sobre Villa-Lobos, que resultaram no desenvolvimento do método “Melodia das Montanhas”, é que Villa-Lobos tivesse concebido “tal processo de construção melódica — ou mais precisamente, de derivação à (sic) partir de entidades extramusicais — e tê-lo aplicado a diferentes obras, especialmente em seu trabalho pedagógico de formação musical” (*ibidem*, p. 103). A transposição do comentário de Kater sobre pedagogia musical para os Estudos da Tradução pode ser conseguida pelo ajuste de foco, tirando-o do tópico “formação musical” para a “derivação a partir de

entidades extramusicais”. Toda tradução é, pelo menos em seu estágio inicial, um processo de derivação. Em diferentes graus e de diferentes maneiras, todo processo criativo é também processo derivativo. Seja na criação de uma obra de arte ou na de um mecanismo utilitário qualquer, todo pensamento criativo deriva de pensamento preexistente. O que marca a tradução como diferente da criação na obra fonte é que a tradução elege um referencial mais ou menos restritivo, ao passo que a criação não necessariamente se restringe sob qualquer referencial. Ao eleger a imagem em uma fotografia como referencial restritivo, Villa-Lobos estava, com efeito, compondo uma tradução do visual para o aural.

Para compreender a transferência interartística como tradução, é necessário prescindir dos índices de reversibilidade do texto traduzido como critério classificatório do que seja tradução. O que importa mais não é quanto se possa recuperar da obra fonte pelo exame da obra meta, mas o processo de derivação orientada por um referencial específico e preexistente, que descrevi acima. Observa Kater, porém, que mesmo um grau maior de reversibilidade do texto artístico fonte poderia ser obtido a partir da tradução pelo método “Melodia das Montanhas”. Isso se deve à seleção cartesiana de camadas de informação empregada pelo sistema de Villa-Lobos.

A imagem a seguir, gentilmente digitalizada e cedida pelo Museu Villa-Lobos, contém o *Gráfico para fixar a Melodia das Montanhas*, desenvolvido por Villa-Lobos. Na coluna à esquerda, está disposta a sucessão cromática de 85 notas, iniciando com o A0 (27,5 Hz) e subindo até o A7 (3520 Hz). Os relevos mais importantes da imagem fotográfica são copiados em papel transparente sobreposto à imagem. A tônica da melodia, segundo explicado por Kater (1984, p. 102), corresponde à base da montanha ou ao nível do mar, conforme o caso. Uma vez determinada a tônica da melodia, tem-se o referencial de transferência dos contornos da imagem fotográfica, capturada em papel transparente, para a escala milimetrada do gráfico, sendo a coordenada de cada ponto correspondente a uma frequência específica. Com isso, forma-se a melodia da peça com as notas em sucessão na horizontal e nas diagonais, da esquerda para a direita. A duração de cada nota também é determinada pelas coordenadas no gráfico milimetrado. Cada quadro em sucessão horizontal corresponde a uma unidade que, segundo Kater (*ibidem*), pode variar entre a semicolcheia e a semínima. O andamento, medido em pulsos por minuto (ppm), e o compasso são livremente definidos, tal qual a tonalidade. Uma vez que

esses valores estejam definidos, transfere-se a melodia para a pauta musical comum. Da reversão desse processo, argumenta Kater, “obtemos a decodificação precisa do perfil melódico e a restituição aproximada do estímulo geral de origem” (*ibidem*). Em outras palavras, obtêm-se a reversão do processo tradutório.

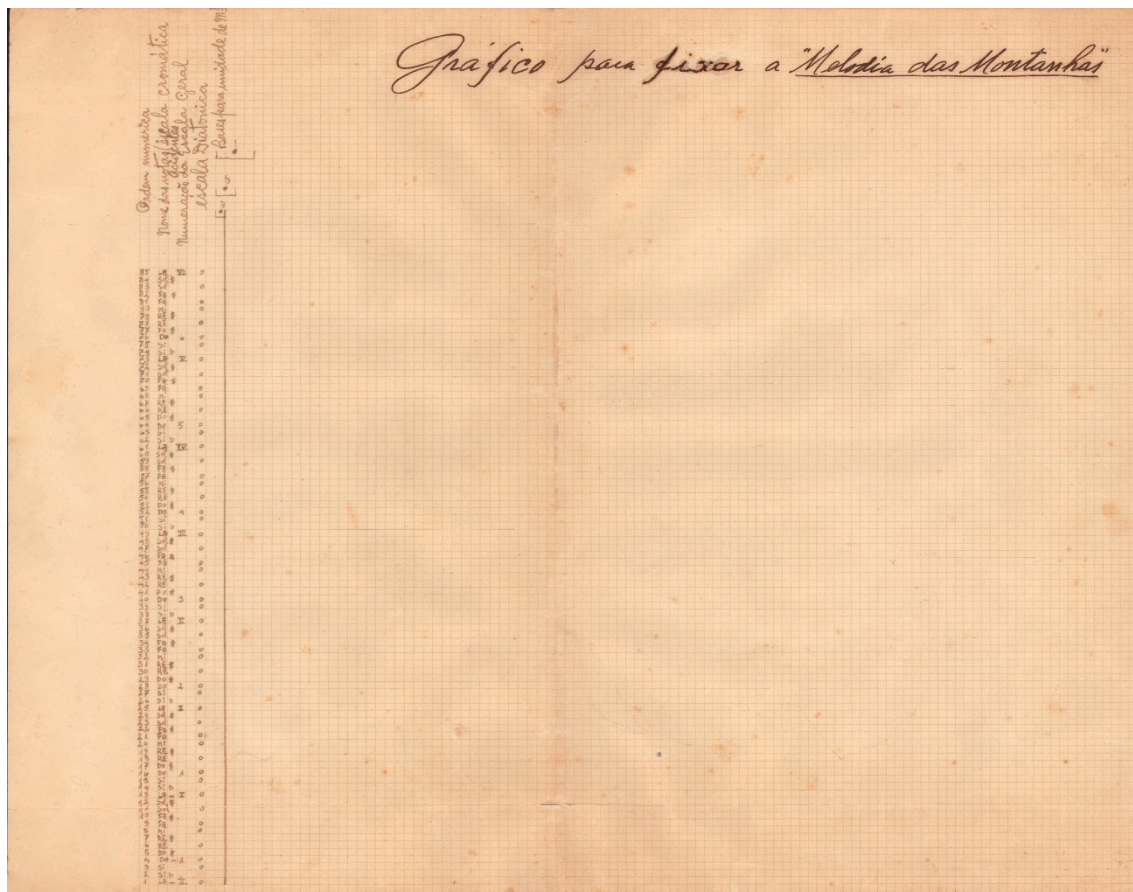


Figura 17 - Gráfico para fixar a "Melodia das Montanhas" - Acervo MLV

Partindo de uma versão de *New York Skyline* de 1957, Kater (1984, p. 105) traçou o perfil melódico na imagem abaixo em uma demonstração do que pode ser descrito como processo tradutório reverso. A peça, como explicado acima, é composta de 33 compassos. O gráfico abaixo não contempla o compasso final da peça.

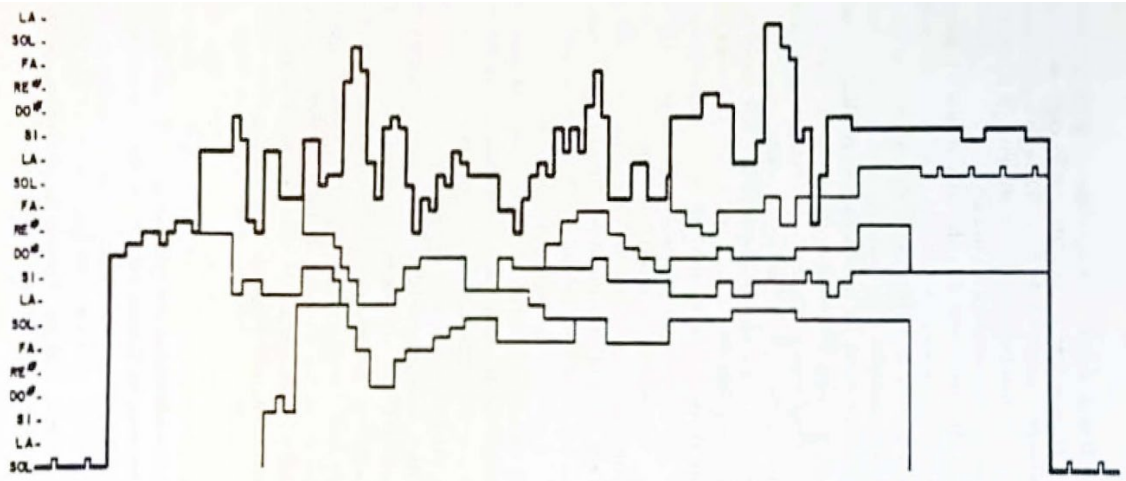


Figura 18 - Villa-Lobos: *New York Skyline Melody* - Gráfico derivado da versão de 1957 (KATER, 1984, p. 105)

A linha melódica propriamente dita começa no segundo compasso (em C#3) e se desenvolve ao longo dos compassos 2 a 16, em intervalos correspondentes às diferenças de alturas dos edifícios na imagem fotográfica, e se repete nos compassos 17 a 32. O relato de Pascal informa que o ponto culminante da linha melódica corresponde perfil do Edifício Woolworth, um arranha-céus de 58 andares, com 241,4 m de altura, localizado no número 233 da Broadway, em Manhattan, Nova Iorque, NY - EUA (CTBUH - COUNCIL ON TALL BUILDINGS AND URBAN HABITAT, 2020). Na partitura, esse pico é representado no 12º compasso pela nota A4 (440hz), a nota lá ao centro do teclado do piano, na extrema direita da faixa realçada em amarelo, na imagem abaixo.

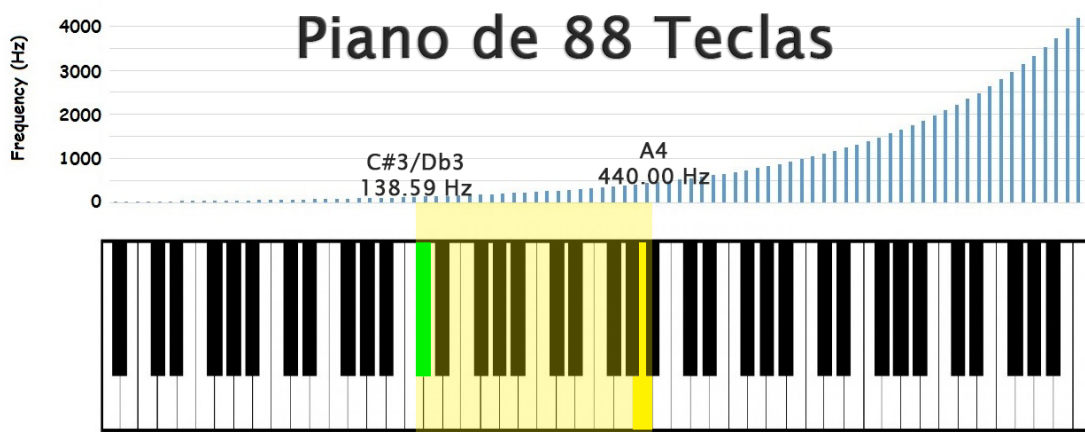


Figura 19 - Intervalo total de frequências melódicas em *New York Skyline*. Adaptada de "Frequencies of notes on the piano", por David Abbott (ABBOTT, s.d.).

Ao longo da elaboração desta análise, o maior desafio certamente tem sido a falta de informação detalhada sobre a imagem usada como base para a composição de *New York Skyline*. A análise de uma tradução pressupõe disponibilidade da obra fonte e da obra meta. A cuidadosa pesquisa empreendida neste trabalho sugere que não há registro preciso quanto a que imagem Villa-Lobos teria usado como código fonte. Além disso, de acordo com Slonimsky, Villa-Lobos dava pouca importância à preservação de seus manuscritos, uma vez que tivesse terminado de compor. O catálogo de obras de Villa-Lobos, segundo Slonimsky, “é uma incerteza elástica” (SLONIMSKY, 2005, p. 222). Villa-Lobos teria dito a Slonimsky que a gravadora Ricordi mantinha suas obras, mas o diretor da gravadora, ao exibir o catálogo das obras de Villa-Lobos para Slonimsky, dissera que a gravadora mantinha apenas o catálogo e que as peças eram guardadas pelo próprio maestro. A reação de Camargo Guarnieri e de Mário de Andrade à narrativa desse episódio, por Slonimsky, foi “uma explosão em gargalhadas homéricas. “Você acreditou no catálogo de Villa-Lobos!”” (SLONIMSKY, 2005, p. 223). Não havia dúvidas quanto ao extremamente prolífico gênio criativo de Villa-Lobos, a quem interessavam menos os aspectos burocráticos da manutenção de arquivos do que seus processos e atividades de criação musical. Slonimsky relata ouvir de Villa-Lobos, sobre o desaparecimento de manuscritos seus, “que “as pessoas simplesmente os levam embora”. A versão [inicial do manuscrito] para piano de *New York Sky Line Melody*, que não tinha cópia, aparentemente se perdeu para sempre” (SLONIMSKY, 2005, p. 220). Embora uma reprodução da peça para piano tenha sido providenciada e a partitura com o arranjo orquestrado tenha sido preservada, a rigor não se pode afirmar categoricamente que uma análise do material atualmente disponível contemple as mesmas nuances de sentido que Villa-Lobos empreendeu traduzir.

A fotografia que serviu a Villa-Lobos de código fonte foi trazida, conforme o relato de Júlio Pires, pelo repórter Vincent Pascal (PIRES, 1940, p. 15). Pascal, por sua vez, acrescenta alguma informação não conclusiva sobre o perfil da linha do horizonte retratado na referida fotografia. A menção do Edifício Woolworth como o clímax da escalada melódica fornece uma pista importante para esta análise. Pascal descreve a escalada do Edifício Woolworth (PASCAL, 1940, n.p.), cuja posição na linha melódica é assinalada por “WB” na imagem abaixo, e corresponde à nota A4, no 12º compasso da melodia.



Figura 20 - Linha melódica de *New York Skyline* gerada a partir do “Gráfico para fixar a Melodia das Montanhas”, com o Edifício Woolworth assinalado (WB).

Sem acesso à imagem utilizada por Villa-Lobos, é praticamente impossível determinar o ângulo exato de posicionamento da câmera em relação ao assunto capturado na fotografia. Não obstante, com base no relato de Pascal, deduz-se que a câmera estivesse posicionada nas imediações da ponte do Brooklyn, próxima às margens do *East River*, com suas lentes apontadas para direção noroeste, onde se viam os arranha-céus do Baixo Manhattan em uma conformação significativamente diferente da vista atual. Deduz-se também que a foto levada por Pascal fora tirada entre 1913 e 1930, considerando que o Edifício Woolworth teve sua construção terminada em 1913 e, durante os próximos 17 anos, ocupou a posição de o mais alto edifício do mundo (HISTORY.COM EDITORS, 2018). Visto que em 1931 já existiam no Baixo Manhattan pelo menos três edifícios mais altos do que o Woolworth, e que Pascal o descreve como tema da peça e clímax da escalada, a década de 1920 parece o período mais provável em que a fotografia de Pascal teria sido tirada.

A busca por uma fotografia que melhor se ajuste ao perfil na imagem acima (*Figura 19*) retornou milhares de resultados, dentre os quais está uma bricolagem proposta por Rodrigo Felicíssimo (2009, p. 89), que sugere a imagem na *Figura 21* como possível código fonte para Villa-Lobos na escrita de *New York Skyline*. Trata-se de uma fotografia de Samuel Gottscho, tirada em 20 de setembro de 1933 e intitulada *Clouds over Midtown Skyline II from Long Island City* (GOTTSCHO, 1933).



Figura 21 - New York City views. Clouds over Midtown skyline II from Long Island City (GOTTSCHO, 1933).

No entanto, a presença de edifícios mais altos que o Edifício Woolworth, além da disparidade entre a linha melódica e o perfil panorâmico na foto, sugere baixa probabilidade de ter sido essa a foto usada por Villa-Lobos. Isso parece ter sido percebido pelo próprio Felicíssimo que, em sua tese sobre a “Melodia das Montanhas”, sugere outra imagem panorâmica de Nova Iorque acompanhada da afirmação de que “o plano experimental do compositor foi elaborado com base nesta paisagem da ilha de Manhattan” (FELICÍSSIMO, 2014, p. 35-36). Se o relato de Vincent Pascal, na revista TIME (PASCAL, 1940, n.p.), for autêntico, tal declaração de Felicíssimo parece igualmente problemática pelos mesmos motivos: o perfil da linha do horizonte não

corresponde à linha melódica de *New York Skyline* e a imagem, legendada como “*New York Skyline* (c. 1939)” (*ibidem*), é de um período em que já existiam vários edifícios mais altos que o Edifício Woolworth.

As buscas por imagens panorâmicas de Manhattan, capturadas na primeira metade do século 20, em diferentes mecanismos de pesquisa, tais como *Getty*, *Google*, *Google Earth*, *Library of Congress (loc.gov)*, *YouTube*, *imgur* e outros, resultou em dezenas de páginas com milhares de fotos relacionadas. Por triagem visual, selecionei 58 fotografias, além de 130 quadros extraídos de um vídeo gravado nos anos 1930, contendo cenas da área portuária do Baixo Manhattan (NEURAL NETWORKS AND DEEP LEARNING, 2020). Desse total de 188 imagens cuidadosamente analisadas, 45 foram submetidas a um processo de sobreposição de imagens, com o uso dos programas gráficos Gimp e PhotoShop.

Primeiro, com base na digitalização do “Gráfico para fixar a “Melodia das Montanhas””, de Villa-Lobos, as notas da melodia de *New York Skyline* (versão para piano solo) foram transpostas de acordo com os parâmetros previamente explicados. A pauta comum, contendo os 16 primeiros compassos da peça, foi adicionada ao gráfico para demonstrar as relações aproximadas entre o gráfico da sucessão de frequências sonoras em Hz (ciclos por segundo) e as alturas marcadas pela notação musical⁴⁴. Como demonstrado pelo gráfico de reversão da obra aural para visual, elaborado por Kater (1984, p. 105), Villa-Lobos traçou não apenas a linha melódica de *New York Skyline* a partir dos relevos na imagem fonte, mas também a harmonia da peça foi modularmente construída com base em camadas de informação extraídas da fotografia. Por uma questão de escopo deste trabalho, porém, somente as possíveis relações entre a linha melódica e o topo do perfil panorâmico são exploradas neste artigo.

⁴⁴ A notação indica o andamento *moderato*, com 60 pulsos de semínima (J) por minuto. Com base nisso, os primeiros 16 compassos seriam tocados em aproximadamente 64 segundos. A fórmula 4/4 indica que cada compasso contém quatro tempos preenchidos por semínimas (J J J J) ou por figuras equivalentes.

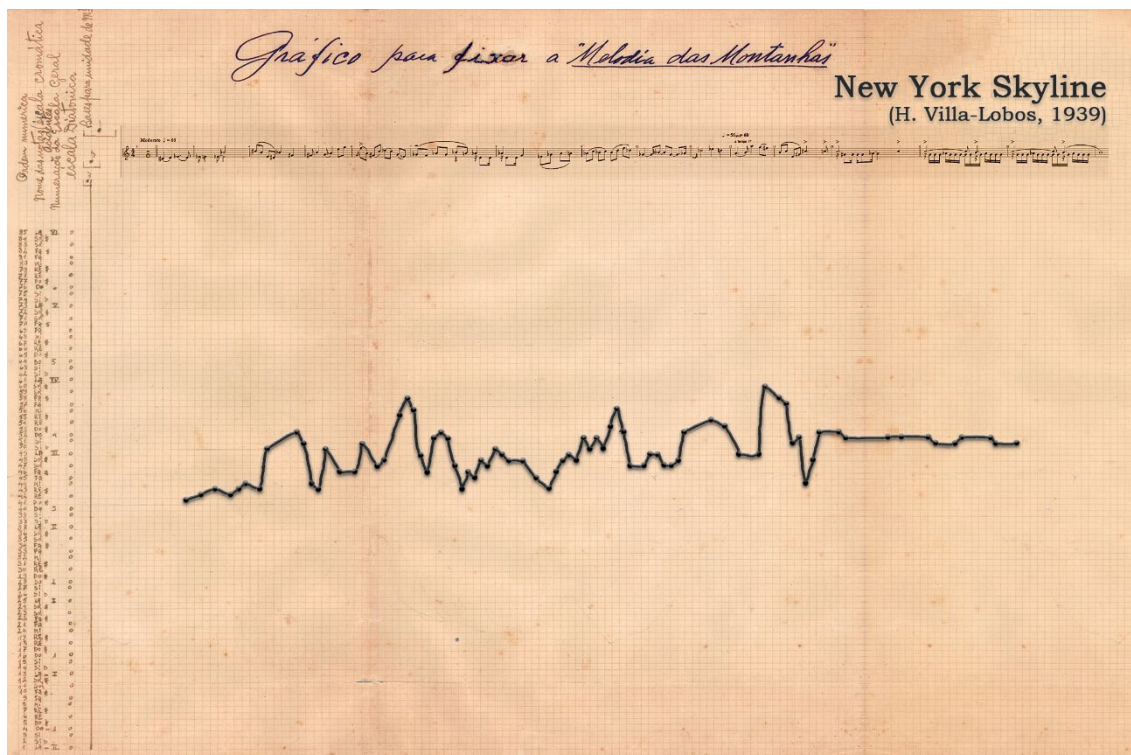


Figura 22 - Sobreposição do gráfico de frequências sonoras à matriz tradutora de Villa-Lobos.

A imagem a seguir (Figura 22) exibe uma vista panorâmica do Baixo Manhattan desde as proximidades da margem do East River, em Brooklyn Heights, com as lentes da câmera apontadas para direção noroeste. A sobreposição da linha melódica à imagem adota o Edifício Woolworth como principal ponto referencial. Nessa imagem, gerada pelo Google Earth a partir de imagens capturadas em 23 de outubro de 1974 pelas agências americanas NASA e NOAA⁴⁵, notam-se diversos pontos de convergência entre a linha melódica e o perfil panorâmico do Baixo Manhattan. O ponto de visão e captura da imagem está a 142 metros acima do nível do mar, o que inevitavelmente provoca distorções de perspectiva em relação às alturas descritas na linha melódica. Admitindo a (1) diacronia entre a (1.1) captura da imagem originalmente usada por Villa-Lobos (cuja data se desconhece), a (1.2) escrita da peça *New York Skyline* (1939) e a (1.3) captura do perfil panorâmico do Baixo Manhattan na imagem abaixo (1974), e a consequente transformação desse perfil, como aspecto de variações sobre o mesmo tema e (2) as

⁴⁵ NASA - National Aeronautics and Space Administration (<https://www.nasa.gov>); NOAA - National Oceanic and Atmospheric Administration (<https://www.noaa.gov>).

distorções de perspectivas em função da variação de pontos de captura das imagens como fatores atenuantes, poder-se-ia cogitar que a fotografia usada por Villa-Lobos como código fonte tivesse algum grau de semelhança com a imagem que abaixo se vê.



Figura 23- Vista do Baixo Manhattan desde o Brooklyn Heights. Imagem da base de dados do Google Earth (1974). Ângulo aproximado de captura calculado com a aplicação web Open Street Map Compass (MAHDY, 2020).

A Figura 23 explora os pontos convergentes entre o perfil sonoro da melodia de *New York Skyline* e a fotografia *SS Coamo Leaving New York*, de Jack Delano, tirada em dezembro de 1941 (DELANO, 2008). Os pontos convergentes nesta imagem sugerem que a fotografia usada por Villa-Lobos teria sido tirada de um ponto à direita do ponto de captura de ocupado por Delano, ao registrar a partida do navio S.S. Coamo do porto de Nova Iorque. Por se tratar de uma fotografia tirada em 1941, óbvia está a impossibilidade de esse trabalho de Jack Delano ter sido o material empregado por Villa-Lobos. A imagem é trazida como parte do procedimento de sondagem dos ângulos de captura disponíveis e visa, para além do levantamento de pontos convergentes entre os perfis sonoro e visual, demonstrar a abertura exploratória que orienta este trabalho.



Figura 24 – S.S. Coamo saindo de Nova Iorque (DELANO, 2008). Dezembro de 1941.
 Ângulo aproximado de captura calculado com a aplicação web Open Street Map Compass (MAHDY, 2020).

A próxima Figura 24 contrasta o perfil do Baixo Manhattan com o perfil da linha melódica de *New York Skyline* usando como base uma fotografia tirada em 1936, a partir da extremidade nordeste da *Governors Island* (FAVRIFY.COM, s.d.). À semelhança das imagens anteriores e pelos mesmos motivos, parece improvável que esta fotografia tenha servido de base para a composição de Villa-Lobos. No entanto, a imagem ilustra como um ligeiro deslocamento de angulação horizontal na relação assunto : ponto de captura, de 39° NE (Figura 23) para 22° NE (Figura 24), pode afetar o alinhamento dos perfis. A Figura 23 contém 23 pontos em quatro seções, cujas linhas fazem aproximação entre os perfis sonoro e visual, ao passo que figura seguinte Figura 24 contém 27 pontos em seis seções de convergência entre os perfis.

É importante notar que a angulação vertical entre o assunto da fotografia e seu ponto de captura é igualmente determinante para o índice de correspondência entre os perfis sonoro e visual analisados. O gráfico com o perfil das frequências sonoras da melodia de *New York Skyline* poderia ser usado para obter o ângulo vertical aproximado entre assunto e ponto de captura caso se soubesse ao certo que imagem foi usada por

Villa-Lobos. No entanto, se a imagem estivesse disponível, o problema de determinação de ângulo sequer existiria. A busca da imagem partindo do perfil sonoro, ou a reversão do texto aural para o texto visual, seria, em tese, possível com o auxílio do gráfico elaborado por Kater (*Figura 17*), que inclui traços relativos às frequências sonoras da harmonia musical. Essas linhas complementares, no âmbito da técnica da Melodia das Montanhas, representam camadas de relevos anteriores conformados por edifícios mais baixos, na fotografia. Com essa informação complementar seria possível a utilização de sistemas inteligência artificial para reconhecimento de padrões em imagens. Uma vez reconhecidos os padrões, o passo seguinte seria rodar um algoritmo de busca em bancos de dados de imagens para encontrar padrões semelhantes, no que poderia ser chamado de tradução reversa assistida por inteligência artificial.



*Figura 25 - Vista do Baixo Manhattan (1936) desde a Governors Island (FAVRIFY.COM, s.d.)
 (The New York Skyline's Incredible Story In Pictures (s.d.), s.d.)
 Ângulo aproximado de captura calculado com a aplicação web Open Street Map Compass (MAHDY, 2020).*

As imagens examinadas até agora foram registradas a partir da década de 1930, época em que prédios mais altos que o Edifício Woolworth, no Baixo Manhattan começaram a ser erguidos. A imagem abaixo (*Figura 25*) foi capturada em 1º de janeiro

de 1930, quando o Edifício Woolworth ainda era considerado o mais alto prédio em todo o mundo. Ao que parece, a imagem foi capturada de alguma embarcação que se aproximava de Manhattan, nas imediações da *Governors Island*.



Figura 26 - *New York Skyline* circa 1930: *The New York skyline from the waterfront.*
 Photo by Hulton Archive/Getty Images (HULTON ARCHIVE, 1930)
 Ângulo aproximado de captura calculado com a aplicação web *Open Street Map Compass* (MAHDY, 2020).

Por causa de seu ângulo de abertura horizontal menor que o das imagens anteriores, 31 (30 à esquerda e 1 à direita) dos 80 pontos que compõem o perfil melódico de *New York Skyline* não são contemplados com sobreposição à imagem. Apesar disso, dentre as imagens selecionadas e analisadas, a fotografia acima é que mais favorece a convergência entre os perfis melódico e visual, contendo 42 pontos de convergência em 8 seções de pontos contíguos. Entretanto, a parte do perfil formado pelas notas a partir do compasso 14 diverge significativamente do último terço à direita, no perfil visual. Ainda que esta não seja a imagem, provavelmente não é o material de que Villa-Lobos fez uso na composição de *New York Skyline*, as semelhanças entre os perfis são suficientes para propor que o maestro teve, ao menos em parte, aquela vista panorâmica como código fonte para sua tradução interartística.

Em termos quantitativos, o melhor cenário (*Figura 25*) apresentou os seguintes resultados na relação entre perfil melódico e perfil gráfico.

Tabela 2 - Análise quantitativa de índices sobrepostos

ÍNDICE DE SOBREPOSIÇÃO	Total	Percentual
Pontos não contemplados por sobreposição	31	38,75%
Pontos na área de sobreposição	49	61,25%
Pontos convergentes em relação ao total de pontos	35	43,75%
Pontos convergentes em relação à área sobreposta	35	71,43%

Os resultados na *Tabela 2* sugerem que a imagem originalmente usada por Villa-Lobos para traçar o perfil musical em *New York Skyline* poderia ter sido capturada a partir de uma embarcação localizada nas imediações da *Governors Island*. Dentre as 188 imagens selecionadas, das quais 45 foram cuidadosamente sobrepostas ao perfil melódico de *New York Skyline*, a imagem na *Figura 25* é a que melhor corresponde à linha do horizonte do Baixo Manhattan, à época.

Em síntese, esta análise da transposição de um perfil gráfico para o perfil melódico em *New York Skyline* resultou na constatação de que o conjunto de dados, reunido a partir de busca sistemática de milhares de registros em diversos bancos de imagens, não oferece suporte conclusivo quanto à determinação do ângulo de captura da imagem fotográfica utilizada por Villa-Lobos. Entretanto, observa-se no método composicional “Melodia das Montanhas” a seleção de camadas de sentido no código fonte e subsequente reprodução dessas camadas no código alvo. A abordagem cartesiana do método de Villa-Lobos atribui à obra meta características carregadas de certo grau de naturalismo, em contraste com abordagem de Arvo Pärt, em *LamentTate* (vide p. 101), da obra *Marsyas*, de Anish Kapoor.

Que dizer do método “Melodia das Montanhas” em relação à tradução multimodal? Considere esta questão no capítulo concludente deste trabalho.

VI. CONCLUSÃO

Na parte inicial desta dissertação, introduzi o problema da tradução de sentidos entre textos multimodais, cuja questão angular é a tradução multimodal envolvendo música. Em outras palavras, seria razoável afirmar que é possível traduzir escultura, pintura, fotografia e outros textos multimodais em música? Pode a música ser vertida em outras formas artísticas? Essas perguntas, de certo modo, nortearam o trajeto deste trabalho.

A primeira etapa da pesquisa envolveu o levantamento de bases teóricas adequadas à análise do tema em pauta. Em seguida, busquei exemplos de obras musicais cuja composição fora declaradamente um ato tradutório ou que, pelas características distintivas de elaboração, fossem contempladas pelo arcabouço teórico delineado para a análise da tradução multimodal. O capítulo sobre “o inefável” constitui uma propriedade emergente (p. 103) da harmonização entre base teórica e evidência empírica, posto que esse capítulo não estava previsto no escopo inicial do projeto, mas se tornou, segundo avalio, indispensável às conclusões nesta seção. A última fase desta dissertação envolveu trabalho minucioso de comparação de perfis musical e fotográfico. Ressalto que o objetivo deste trabalho não é suprir respostas definitivas para as questões que nele abordo. É, antes, parte da busca por um modelo não cartesiano para a compreensão dos processos tradutórios multimodais envolvendo música e outros modos textuais. Assim, as considerações finais que seguem, e que resultam de muitas reflexões ensejadas pelo trabalho de pesquisa, apresentam minhas conclusões a respeito do enquadramento da transferência de sentido entre música e os modos textuais visual e verbal nos modelos teóricos da tradução multimodal.

A tradução envolvendo arte tem características particulares jazes no que seriam “pontos cegos” da terminologia dos Estudos da Tradução. Conseqüentemente, a clareza nas definições de tradução entre textos majoritariamente verbais (literária e especializada, basicamente) inexistente no campo da tradução multimodal. De fato, nem mesmo sobre o emprego do termo “multimodal” há consenso, já que alguns autores preferem termos como “tradução intersemiótica”, “transmutação”, “transdução” e outros, para referir ao que neste trabalho recebe o nome de “tradução multimodal”.

Haroldo de Campos, em seu texto *Da tradução como criação e como crítica*⁴⁶, trata do problema envolvendo a tradução de texto artístico e afirma que, para si, “tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca” (CAMPOS, 1992, p. 33). Embora o autor destinasse suas reflexões primariamente a aspectos da literatura, seus comentários tratam de conceitos que parecem adequados a outras formas de arte. Haroldo de Campos desenvolve sua argumentação sobre o princípio defendido por Albercht Fabri de que “a essência da arte é a tautologia” (*ibidem*, p. 31). Ou seja, a obra de arte seria fechada em si mesma. A arte não teria o objetivo da representação, ela simplesmente é, afirma o autor. Essa talvez fosse a base para a afirmação de Stravinsky de que a música é impotente como forma de expressão (vide p. 67).

Falando sobre a intraduzibilidade da obra de arte, elaborando seus argumentos em consonância com Max Bense, Campos explica que a “informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista” (*ibidem*, p. 33). A tradução da obra de arte seria, portanto, a tarefa impossível do tradutor. Segundo Campos,

Numa tradução dessa natureza [cheia de dificuldades], não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim, tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal” (CAMPOS, 1992, p. 35).

A percepção da ausência de linguagem semântica como problema adicional para a tradução interartística/multimodal, ou *recriação*, para Haroldo de Campos (*ibidem*, p. 33), decorre da moldura teórica em que o termo tradução se fixou, moldura esta que tem a significação semântica como elemento fundamental. Apesar das diligências para desconstruir essa moldura, prevalece a visão de que a falta de significado semântico é um problema. De fato, quando Jakobson atribui à tradução interlingual o status de “tradução *propriamente dita*” – grifo meu – (JAKOBSON, 1959, p. 233), inadvertidamente, o autor

⁴⁶ Publicado originalmente na revista *Tempo Brasileiro*, n. 4-5, junho – setembro de 1963. Tese para o III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, Universidade da Paraíba, 1962.

nutre a raiz de um pré-conceito. A preparação do caminho para a experiência completa da tradução interartística, segundo entendo, requer a reorientação de conceitos fortemente enraizados. A ideia de que tradução tem de passar pelo semântico é um desses conceitos.

Outro obstáculo a ser removido é o lugar-comum de que sentimento e pensamento racional são entidades opostas. O argumento no excerto de Campos (1992, p. 35) supera a recorrência do semântico como obstáculo à tradução multimodal envolvendo música (vide p. 24). A relevância do semântico no “avesso da tradução literal” (CAMPOS, 1992, p. 35) é mínima e não constitui obstáculo à tradução. Mas o que dizer de estabelecer as relações entre o texto fonte e o texto alvo nesse tipo de tradução?

Tomando novamente a obra *LamenTate* (p. 46) como exemplo, parece plausível que alguém que reúna em seu arcabouço intelectual profundo conhecimento dos princípios de estética musical e de escultura consiga estabelecer relações e, quiçá, fazer citação direta de elementos da obra fonte em sua relação com a obra alvo. Admitindo que isso seja possível, tais citações seriam apenas relativas a uma camada primária do sentido. O cerne do lamento está concentrado em “sua própria substância puramente musical” (PÄRT, 2002, n.p.), no trágico essencialmente infável. A instância do sentimento na música de Pärt deságua na relação entre as áreas conceituais do pensamento racional e das emoções.

A desconstrução da ideia de oposição entre sentimento e razão é medida importante na reorientação da moldura teórica dos Estudos da Tradução, particularmente no que toca tradução intersemiótica, multimodal e interartística. Não que inexistam propostas nesse sentido. Elas existem, são numerosas e bastante plausíveis, mas não são unanimemente aceitas e menos ainda adotadas, o que parece indicar que a reorientação daquela moldura está em andamento. De um modo ou de outro, a percepção de que a área conceitual de pensamento racional é oposta à área conceitual do sentimento, conforme a percebo, cria mais obstáculos do que abre caminhos para compreender a maneira em que se processa e comunica o sentido e, por extensão, os processos tradutórios pertinentes.

Um impacto dessas considerações nos modelos teóricos para a compreensão sistêmica da tradução entre recursos semióticos não verbais seria a revisão da nomenclatura, no sentido de abarcar de modo mais consistente o processo de tradução de conteúdos de sentido não semântico. A compreensão da tradução é operada na área

conceitual do pensamento racional. Se não houver termos inclusivos bem definidos e aceitos pela disciplina dos Estudos da Tradução, o alcance do pensamento racional será restrito e, por consequência, insuficiente ao tratamento das múltiplas possibilidades tradutórias existentes. A tradução é uma atividade social básica. Ao passo que inúmeros estudos foram e continuam a ser desenvolvidos sobre as áreas literária e especializada, a tradução multimodal e o que poderíamos chamar de tradução interartística carecem de modelos consistentes que as contemplem.

Por fim, sobre a análise da peça *New York Skyline*, à base das considerações neste trabalho, concluo que Villa-Lobos fez uma tradução multimodal, considerando que, do código fonte, o maestro selecionou camadas distintas, ou modos, de sentido, e as reproduziu em sua obra. A primeira camada teria sido a impressão geral percebida a partir do exame da imagem na fotografia, o que desencadeou uma percepção psicológica frequentemente associada ao modo menor. Na construção do perfil melódico, Villa-Lobos fez a seleção de camadas imagéticas e escolheu pontos para compor os perfis melódico e harmônico da peça, correspondentes às camadas selecionadas. Vale notar que *New York Skyline* foi apenas uma dentre várias obras em que Villa-Lobos empregou o método “Melodia das Montanhas” para traduzir perfil gráfico em perfil musical. A (1) *Sinfonia N. 6: Sobre a linha das montanhas* (MLV 1990-21-0147), as peças (2) *Serra da Piedade de Bello Horizonte* (sem número de registro), (3) *Corcovado* (MLV 2000-21-0082), e (4) *Pão de Assucar, Montanha Tatus* (MLV 2000-21-0083), dentre outras, são exemplos da “técnica tradutória” de Villa-Lobos⁴⁷. Admitindo o trabalho de Villa-Lobos na composição de *New York Skyline* como tradução, a transferência do sentido no texto visual para o texto aural, por empregar modos textuais distintos, constitui tradução multimodal.

Não obstante meus melhores esforços para encontrar informação consistente e confiável, uma limitação desta pesquisa foi a impossibilidade de localizar a imagem fotográfica usada por Villa-Lobos na composição de *New York Skyline*. O *Anexo V* contém manuscritos digitalizados (vide nota de rodapé n.º 47) com informações sobre diversas outras obras de Villa-Lobos em que a técnica “Melodia das Montanhas” foi

⁴⁷ Obras digitalizadas e gentilmente cedidas pelo *Museu Villa-Lobos*, durante a preparação deste trabalho. Para mais informações, vide **Anexo V**.

empregada. Visto que alguns desses manuscritos contém indicações sobre data e autoria das fotografias, novas pesquisas sobre o assunto, com o uso desse material, possivelmente não enfrentariam a dificuldade de determinação do ângulo de captura da imagem com que me deparei na análise de *New York Skyline*. A impossibilidade de identificação do código fonte em relação à peça de Villa-Lobos, reconhecidamente uma limitação importante deste trabalho, não invalida as conclusões nesta seção.

Parece seguro, em vista de todas as considerações apresentadas, concluir que

- a tradução envolvendo música e as formas textuais visual e verbal é tão factível quanto a tradução de poesia;
- a definição terminológica é matéria urgente e central para a tradução multimodal; e que
- é necessária uma reformulação das teorias da tradução, com o fim de contemplar a tradução de recursos semióticos entre modos textuais.

Oxalá novas pesquisas e suas resultantes propostas corroborem, retifiquem, incrementem, ou mesmo neguem as conclusões acima. O que realmente importa, penso, não são as respostas, mas os caminhos pelos quais a busca de conhecimento nos leva. Se posso concluir com uma nota pessoal, anoto meu desejo de que as perguntas sem respostas sobre a tradução multimodal motivem outras mentes pensantes a oferecer sua contribuição em busca de possibilidades e de que a modesta contribuição nesta dissertação provoque questionamentos e novas incursões pelo fascinante campo dos Estudos da Tradução.

VIII. BIBLIOGRAFIA

ABBOTT, D. Understanding Sound. **Pressbooks**, s.d. Disponível em: <<https://sound.pressbooks.com/chapter/pitch-and-frequency-in-music/#return-footnote-644-1>>. Acesso em: 28 dez. 2020.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Dicionário de Sinônimos da Língua Portuguesa / Rocha Pombo**. 2ª Ed. ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2011. ISBN 978-85-7440-184-3. Disponível em: <https://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/cams-10-dicionario_de_sinonimos_da_lingua_portuguesa-para_internet.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2020.

AGUIAR, D.; QUEIROZ, J. Towards a Model of Intersemiotic Translation. **The International Journal of the Arts in Society**, Champaign, 4, 2009. Páginas não numeradas.

ANANTH, M. Spock's Vulcan Mind Meld: A Primer for the Philosophy. In: EBERL, J. T.; KEVIN, S. D. **Star Trek and Philosophy: the wrath of Kant**. Chicago: Open Court Publishing Company, v. 35, 2008, pp. 231-244.

ANDREW, O. The History and Evolution of the Smartphone: 1992-2018. **Text Request**, 2018. Disponível em: <<https://www.textrequest.com/blog/history-evolution-smartphone/>>. Acesso em: 09 fev. 2021.

ASENSIO, R. M. Tradução especializada: um conceito que precisa ser revisado. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2016-2. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=28106@1>>. Acesso em: 22 jan. 2021. Tradutor: Wisley Vilela.

BAROT, T.; OREN, E. Guide to Chat Apps. **GitBooks.io**, 2015. Disponível em: <https://towcenter.gitbooks.io/guide-to-chat-apps/content/introductionthe_dawn_of_a_brief_history.html>. Acesso em: 09 fev. 2021.

BARTHES, R. **Image Music Text**. Tradução de Stephen HEATH. London: Fontanapress, 1977.

BASTOS, M. T.; MERCEA, D. The Brexit Botnet and User-Generated Hyperpartisan News. **Social Science Computer Review**, London, 37, 2019.

BENJAMIN, WALTER. A tarefa do tradutor. In: CASTELLO BRANCO, L. (. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Tradução de Suzana Kampff Lages. Belo Horizonte: viva voz, 2008 pp. 66-81.

BORIA, M.; CARRERES, A.; NORIEGA-SANCHEZ, M. TOMALIN, M.. **Translation and Multimodality: beyond words**. Abingdon: Routledge, 2020..

- BORIA, M.; TOMALIN, M. Introdução. In: BORIA, M., et al. **Translation and Multimodality: beyond words**. Oxon: Routledge, 2020. pp. 1-24.
- BORST, P. Communication Among the Bees. **Bee Culture**, 2018. Disponível em: <<https://www.beeculture.com/communication-among-bees/>>. Acesso em: 13 abr. 2020.
- BULLAS, J. 10 Powerful tips to increase fan engagement on Facebook. **Jeff Bullas: win at business and life in a digital world**, 2012. Disponível em: <<https://www.jeffbullas.com/10-powerful-tips-to-increase-fan-engagement-on-facebook/>>. Acesso em: 24 jan. 2021.
- BUNGE, M. **Treatise on Basic Philosophy - Semantics I: Sense and Reference**. Dordrecht-Holland/Boston-USA: D. Reidel Publishing Company, v. 1, 1974.
- CADWALLADR, C. Facebook's role in Brexit - And the threat to democracy. **TED.com**, 2019. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/carole_cadwalladr_facebook_s_role_in_brexit_and_the_threat_to_democracy>. Acesso em: 26 ago. 2020.
- CAMPOS, H. D. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANTUS. Subtractive Color Mixing. **Wikimedia Commons.**, 2004. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SubtractiveColorMixing.png>>. Acesso em: 14 jul. 2020. CC BY-SA 3.0 - disponível no repositório digital da Wikimedia Commons.
- CAREY, D. **Star Trek the Next Generation: Descent**. New York: Pocket Books, 1993.
- CHANG, R. Star Trek Stardate Calculator. **GitHub.io**, s.d. Disponível em: <https://sumghai.github.io/StarTrek_StardateCalc/>. Acesso em: 08 dez. 2020.
- CHURCHLAND, P. M. **Matéria e Consciência: uma introdução contemporânea à filosofia da mente**. Tradução de Maria Clara Cescato. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1998. Título original: *Matter and Consciousness: A Contemporary Introduction to the Philosophy of Mind*.
- COOK, N. **A Guide to Musical Analysis**. Paperback. ed. New York, London: W. W. Norton & Company, 1992.
- COX, L. K. The Ideal Length for Instagram, Facebook, Twitter, & LinkedIn Posts. **Hubspot**, 2019. Disponível em: <<https://blog.hubspot.com/marketing/character-count-guide>>. Acesso em: 24 jan. 2021.
- CTBUH - COUNCIL ON TALL BUILDINGS AND URBAN HABITAT. Woolworth Building - New York City, United States. **Council on Tall Buildings and Urban Habitat**, 2020. Disponível em: <<https://www.skyscrapercenter.com/building/woolworth-building/969>>. Acesso em: 28 dez. 2020.

DAVIES, M. Corpus do Português: Now. **O Corpus do Português**, s.d. Disponível em: <<https://www.corpusdoportugues.org/now/>>. Acesso em: 14 jan. 2021.

DELANO, J. Manhattan: 1941. **Shorpy.com**, 2008. Disponível em: <https://www.shorpy.com/files/images/8a37404u2_0.preview.jpg>. Acesso em: 29 dez. 2020. December 1941. "Lower Manhattan seen from the S.S. Coamo leaving New York."

DERRIDA, J. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

DESBLACHE, L. **Music and Translation: New mediations in the digital age**. London: Palgrave MacMillan, 2019.

DICERTO, S. **Multimodal Pragmatics and Translation: a new model for source text analysis**. London: Palgrave, 2018.

DUDEQUE, N. Pacific 231 de Honegger e a Tocata Trenzinho do Caipira de Villa-Lobos: um caso de intertextualidade. **Opus**, Porto Alegre, 19, dez. 2013.

ECO, U. **Experiences in Translation**. Tradução de Alastair McEwen. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

ELDER, P. T. **The Natvrall Historie of C. Plinivs Secvndvs**. Tradução de Philemon Holland. London, v. I, 1634.

ELDER, P. T. Pliny the Elder, *Naturalis Historia*. **Perseus Digital Library**, 1906. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0138%3Abook%3D5%3Achapter%3D1>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. **Encyclopædia Britannica**. v. 15, 1972.

_____. Les Six French Composers. **Encyclopædia Britannica**, 2012. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Les-Six>>. Acesso em: 12 jul. 2019.

FARIA, E. **Dicionário Latino-Português**. Belo Horizonte: Livraria Garnier, v. 16, 2003.

FAVRIFY.COM. The New York Skyline's Incredible Story In Pictures (s.d.). **Favrify**. Disponível em: <<https://www.favrify.com/wp-content/uploads/2015/01/2113.jpg>>. Acesso em: 24 dez. 2020.

FELICÍSSIMO, R. P. **Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Atribuída à Música Orquestral "New York Skyline Melody", de Heitor Villa-Lobos**. Simpósio Internacional Villa-Lobos. São Paulo: USP. 2009.

_____. **Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Melodia das Montanhas, utilizada nas peças orquestrais: New York Sky-Line Melody e Sinfonia No. 6 de Heitor Villa-Lobos**. 780. ed. São Paulo: USP, v. CDD 21, 2014.

- FERRAZ, S. **Paixão pelo rascunho**: notas do caderno amarelo. Tese de Livredocência. Departamento de Música do Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2007.
- FONTANILLE, J. **Semiótica do Discurso**. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2008.
- FREY, B. Narrative for string orchestra. **YouTube.com**, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7nlusJjoNN8>>. Acesso em: 13 ago. 2020. Música: Narrative for String Orchestra (From "Psycho").
- GHANOONI, A. R. A Review of the History of Translation Studies. **Theory and Practice In Languages Studies**, 2012. Disponível em: <<http://www.academypublication.com/issues/past/tpls/vol02/01/11.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2020.
- GORLÉE, D. Metacreations. **Applied Semiotics**, 2010. 54-67. Disponível em: <<http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/ASSA-No24/index.html#index>>. Acesso em: 28 set. 2019.
- GOTTSCHO, S. H. New York City views. Clouds over Midtown skyline II from Long Island City. **Museum of the City of New York**, 1933. Disponível em: <<https://collections.mcny.org/Collection/New%20York%20City%20views.%20Clouds%20over%20Midtown%20skyline%20II%20from%20Long%20Island%20City.-2F3XC5UMS1XE.html>>. Acesso em: 21 dez. 2020.
- HALBREICH, H. **Arthur Honegger**. Tradução de Roger Nichols. Portland: Amadeus Press, 1999.
- HARTSHORNE, C.; WEISS, P. **Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge: The Murray Printing Company, 1931.
- HECKLER, E.; BACK, S.; MASSING, E. R. **Dicionário Morfológico da Língua Portuguesa**. São Leopoldo: Gráfica Unisinos, v. 3, 1984.
- HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**. Tradução de Marcia Sá Cavalcante SCHUBACK. 15^a. ed.: Vozes, v. 1, Petrópolis, 2005.
- HERRMANN, B. **Psycho**: The Murder, 1960. (Partitura.)
- HISTORY.COM EDITORS. Woolworth Building. **HISTORY**, 2018. Disponível em: <<https://www.history.com/topics/landmarks/woolworth-building>>. Acesso em: 28 dez. 2020.
- HOLMES, J. The Name and Nature of Translation Studies. In: HOLMES, J. **Translated**: Papers on Literary Translation and Translation Studies. 2^a. ed. Amsterdam: Rodopi B.V., 1988. pp. 67-80.
- HULTON ARCHIVE. New York Skyline. **Getty Images**, 1930. ISSN Ed. 3253169. Disponível em: <<https://www.gettyimages.ie/detail/news-photo/the-new-york-skyline-from-the-waterfront-news-photo/3253169>>. Acesso em: 24 dez. 2020.

INSIDER INTELLIGENCE. Are we Watching the Death of SMS: OTT mobile mensagem service volume outshines SMS by a long shot. **eMarketer.com**, 2015. Disponível em: <<https://www.emarketer.com/Article/Watching-Death-of-SMS/1012124>>. Acesso em: 09 fev. 2021.

JAKOBSON, R. **On Linguistic Aspects of Translation**. Massachusetts: Harvard University Press, 1959.

_____. **Child Language Aphasia and Phonological Universals**. Tradução de Allan R. Keiler. Paris, New York: Mouton Publishers, 1968. ISBN 90 279 2103 2.

JANOWITZ, N. Ancient Ideologies of Ineffability and Their Echoes. **Signs and Society**, v. 6, n. 1, p. 45-63, 2018. ISSN 2326-4489

JARDIM, A. **Sobre Música e Memória**. Rio de Janeiro, 1993. (Manuscrito)

_____. **Música: Vigência do pensar poético**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. Destinatário: Wisley Vilela, Rio de Janeiro, 25 maio 2020. [Correspondência: e-mail]

JIA, H. Roman Jakobson's Triadic Division of Translation Revisited. **Chinese Semiotic Studies**, 13, n. 1, 2017. 31-46. Disponível em: <<https://www.degruyter.com/view/j/css.2017.13.issue-1/css-2017-0003/css-2017-0003.xml>>. Acesso em: 28 setembro 2019.

JOYCE, J. **Finnegans Wake**. London: Faber and Faber, 1939.

JUSLIN, P. N. **Musical Emotions Explained**. Oxford: Oxford University Press, 2019.

KAHN, A. Bibliography. **John Coltrane**, 2018. Disponível em: <<https://www.johncoltrane.com/biography>>. Acesso em: 27 jun. 2020.

KANT, I. **Critique of Judgment**. Tradução de Werner S. Pluhar. Indianapolis: Hackett Publishing, 1987. Publicado originalmente na Prússia, em 1790.

KAPOOR, A. Marsyas. **Anish Kapoor**, 2002. Disponível em: <<http://anishkapoor.com/126/marsyas>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

KATER, C. Villa-Lobos e a "Melodia das Montanhas": Contribuição à revisão crítica da pedagogia musical. **Latin American Music Review**, 5, n. 1, 1984. 102-105.

KELLEY, A. B. Inside da Madhouse: Bernard Herrmann's Psycho. **The Pennsylvania State University**, 2011. Disponível em: <<https://etda.libraries.psu.edu/catalog/11853>>. Acesso em: 18 jan. 2021.

KILLORAN, J. **The National Deaf-Blind Child Count: 1998-2005 in review**. Western Oregon University. Sands Point, New York. 2007.

- KRESS, G. **Multimodality**: A social semiotic approach to contemporary communication. London & New York: Routledge, 2010.
- KRESS, G. Transposing meaning: translation in a multimodal semiotic landscape. In: BORJA, M., et al. **Translation and Multimodality**: Beyond Words. Oxon: Routledge, 2020. Cap. 1, pp. 24-48.
- KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading Images**: the grammar of visual design. 2nd. ed. London and New York: Routledge, 2006.
- KRISTEVA, J. **Desire in Language**: A Semiotic Approach to Literature and Art. Tradução de Thomas Gora e Alice Jardine. New York: Columbia University Press, 1980.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metaphors we live by**. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. **A Greek-English Lexicon**. 10^a. ed. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- MAHDY, W. R. R. E. Open Street Map Compass. **Barcelona Field Studies Centre**, 2020. Disponível em: <<https://osmcompass.com/?l=54.602241609685&g=-8.1850966479256&z=5>>. Acesso em: 30 dez. 2020.
- MARTINEZ, J. L. Música, semiótica musical e a classificação das ciências de Charles Sanders Peirce. **Revista Opus**, 1999. 10-19. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/issue/view/6/showToc>>. Acesso em: 13 out. 2019.
- MINORS, H. J. Music Translating Visual Arts: Erik Satie's Sports et Diverissements. In: (ED.), H. J. M. **Music, Text and Translation**. London: Bloomsbury, 2013. Cap. 9, pp. 107-120.
- _____. **Music, Text and Translation**. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2013.
- MOSS, D. Music Mediating Sculpture: Arvo Pärt's Lamentation. In: MINORS, H. J. **Music, Text and Translation**. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2013. pp. 135-149.
- MULDER, D. H. Objectivity. **The Internet Encyclopedia of Philosophy**, s.d. ISSN 2161-0002. Disponível em: <<https://www.iep.utm.edu/objectiv/>>. Acesso em: 24 maio 2020.
- MUSEU VILLA-LOBOS. Villa-Lobos: Sua Obra. **Museu Villa-Lobos**, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://museuvillalobos.org.br/bancodad/VLSO_1.1.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2019.
- MUSEU VILLA-LOBOS. Biografia. **Museu Villa-Lobos**, s.d. Disponível em: <<https://museuvillalobos.museus.gov.br/biografia/>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

NABAIS, N. SEMA. **E-Dicionário de Termos Literários**, 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/sema/>>. Acesso em: 24 jun. 2020.

NEURAL NETWORKS AND DEEP LEARNING. 1930s Lower Manhattan Waterfront and Ferries. **YouTube.com**, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hmEieGQPV-8>>. Acesso em: 21 dez. 2020.

ØSTREM, E. Music and the Ineffable. In: BRUHN, S. **Voicing the Ineffable: Musical Representation of Religious Experience**. Hillsdale: Pendragon Press, 2002. pp. 287-312.

OXFORD UNIVERSITY PRESS. **Oxford Latin Dictionary**. London: Oxford University Press, 1968.

PÄRT, A. Arvo Pärt: Lamentate. **Universal Edition**, 2002. Disponível em: <<https://www.universaledition.com/arvo-part-534/works/lamentate-10864>>. Acesso em: 11 dez. 2020.

PASCAL, V. D. Music From Mountains. **TIME**, New York, v. XXXV, n. 14. April 1940.

PAULO. Carta aos Romanos. In: _____ **The Emphatic Diaglott New Testament**. 1942. ed. Brooklyn, New York: International Bible Students Association, 1942. p. 923. Interlineary word for word English translation of "The Vatican Manuscript" (n. 1209 in the Vatican Libray).

PEIRCE EDITION PROJECT. **The Essential Peirce**. Bloomington: Indiana University Press, v. II, 1998.

PHAKITI, A.; PALTRIDGE, B. Approaches and Methods in Applied Linguistics Research. In: PHAKITI, A.; PALTRIDGE, B. **Research Methods in Applied Linguistics: A Practical Resource**. 2º. ed. London: Bloomsbury Academic, 2015. Cap. 1, páginas não numeradas.

PIRES, J. Melodia das Montanhas do Brasil. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, v. XII, n. 0027, p. 15-18, 1940. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=%22Julio%20Pires%22&pagfis=28254>>. Acesso em: 22 dez. 2020. Acervo Biblioteca Nacional 00.121.463-2.

PLATÃO. **Fedro, ou Da Beleza**. Tradução de Pinharanda Gomes. 6ª. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

PSYCHO. Direção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Anthony Perkins; Janet Leigh e Vera Miles. Shamley Productions. 1960. Música de Bernard Herrmann.

QUINTILIANO, M. F. **Instituição Oratório**. Tradução de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, v. 3, 2016.

RAWLE, S.; DONNELLY, K. J. **Partners in Suspense: Critical Essays on Bernard Herrmann and Alfred Hitchcock**. Manchester: Manchester University Press, 2017.

ROSAR, W. H. The Herrmann-Hitchcock murder mysteries: post-mortem. In: STEVEN RAWLE, K. J. D. **Partners in suspense: Critical essays on Bernard Herrmann and Alfred Hitchcock**. Manchester: Manchester University Press, 2017. Cap. 13, pp. 174-196.

SANTOS, P. S. M. SINFONIA Nº 1 EM DÓ MENOR, OP. 68. **Orquestra Filarmônica de Minas Gerais**, S. d. Disponível em: <<https://filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/brahms-sinfonia-no-1-op-68/>>. Acesso em: 15 ago. 2020.

SECUNDUS, P. **Historia natural - Libros III-VI**. Tradução de Encarnación del Barrio Sanz, epublibre, v. II, 2018, n.p.

SELIGMANN-SILVA, M. Filosofia da tradução - tradução de filosofia: o princípio da intraduzibilidade. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, 1998, pp. 11-47. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5376>>. Acesso em: 25 jan. 2021.

SELLS, M. A. **Mystical Languages of Unsayng**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

SIEGEL, R. Bernard Herrmann's Score to 'Psycho'. **NPR.org**, 2000. Disponível em: <<https://www.npr.org/2000/10/30/1113215/bernard-herrmanns-score-to-psycho>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

SLONIMSKY, N. **Nicolas Slonimsky: writings on music**. New York and London: Routledge, v. 3 - Music of the Modern Era, 2005.

STAR Trek: The Next Generation - Emergence. Direção: Cliff Bole. Produção: Rick Berman. Intérpretes: Brent Spiner e LeVar Burton. Paramount Television. 1994.

STEINER, G. **After Babel: Aspects of Language and Translation**. 3^a. ed. New York: Open Road Integrated Media, 1998.

STONES, A. Translation and John Cage: Music, Text, Art and Shoenberg. In: MINORS, H. J. **Music, Text and Translation**. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2013. pp. 121-134.

SULLIVAN, J. **Hitchcock's Music**. New Heaven & London: Yale University Press, 2008.

TEJÓN, J. S. L. Mafalda. **DocPlayer**, 2015. Disponível em: <<https://docplayer.es/64138-Mafalda-2-mafalda-papa.html>>. Acesso em: 12 jul. 2020.

THE NEW YORK TIMES. Americas' Salute Opens Fair Series. **The New York Times**, New York, n. Late City Edition, 1940.

VAN LEEUWEN, T. **Speech, Music, Sound**. London: MacMillan Press Ltd, 1999.

VENUTI, L. **The Translator's Invisibility: a history of translation.** London: Routledge, 1995.

VENUTI, L. **The Translation Studies Reader.** 3^a Ed. ed. London & New York: Routledge, 2012.

VILLA-LOBOS, H. **New York Skyline Melody, para piano solo.** 1957. ed. Paris: Editions Max Eschig, 1957. (Partitura.)

WATTS, S. On Music in Films (1933-1934). In: GOTTLIEB, S. **Hitchcock on Hitchcock: Selected writings an interviews.** Berkeley: University of California Press, v. 1, 1995. pp. 241-246.

WERCKMEISTER, A. **Andreas Werckmeister's Musicalische Paradoxal-Discourse.** Tradução de Dietrich Bartel. London: Lexington Books, 2017.

WIKIART - VISUAL ART ENCYCLOPEDIA. Mannerism (Late Renaissance). **WikiArt.org. [S.d.]. www.wikiart.org.,** S.d. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/artists-by-art-movement/mannerism-late-renaissance>>. Acesso em: 14 ago. 2020.

WIORA, W. **The four ages of music.** Tradução de Herter Norton, 1965.

ANEXO I

Partitura de *New York Skyline* (VILLA-LOBOS, 1957).

NEW YORK SKY LINE

pour Piano Solo

H. VILLA-LÓBOS

Moderato (60 = ♩)

pp

p

!

cresc.

© 1957 by EDITIONS MAX ESCHIG, Paris
Copyright 1957 by EDITIONS MAX ESCHIG
48 rue de Romé, Paris (8^e)

M. E. 6922

TOUS DROITS D'EXÉCUTION PUBLIQUE DE RÉPRODUCTION
ET D'ARRANGEMENTS RÉSERVÉS POUR TOUTS PAYS

First system of a musical score. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The upper staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a dynamic marking of *f* (forte) in the first measure. The lower staff contains a complex accompaniment of chords and eighth notes. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) appears in the second measure of the lower staff.

Second system of the musical score. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature remains two flats. The upper staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p* (piano). The lower staff has a rhythmic accompaniment. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the lower staff in the first measure, and an *a Tempo I?* marking is placed above the upper staff in the second measure.

Third system of the musical score. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

Fourth system of the musical score. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. A dynamic marking of *dim. poco a poco* (diminuendo poco a poco) is written below the lower staff.

a Tempo

pp *mf*

cresc.

The musical score is written for piano and consists of four systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff containing a whole note chord and a melody starting on the next measure. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment, with a hairpin crescendo in the treble staff. The third system shows a hairpin decrescendo in the treble staff. The fourth system is marked 'cresc.' and features a more complex bass line with chords and eighth notes, while the treble staff continues with a melodic line.

M. E. 6622

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a melodic line with slurs and accents. The left hand (bass clef) plays a complex rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *f* and *mf*. The key signature has two flats.

Second system of musical notation. The right hand has a melodic line with a *rit.* marking and a *p* dynamic. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. A tempo change is indicated by *a Tempo I?*. The key signature has two flats.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords. The key signature changes to one flat.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *dim poco a poco e rall.* and *pp*. The system ends with a double bar line and a final chord. The key signature has one flat.

ANEXO II

Vincent de Pascal entrevista Villa-Lobos para a revista TIME (PASCAL, 1940, n.p.).

MUSIC

Opera Passes Hat

Broadcasting good music, like casting bread upon the waters, sometimes has unexpected returns. When Manhattan's Metropolitan Opera started its current campaign to raise \$1,000,000, it hoped for widespread giving, naturally expected most from Manhattan's operagoers. Last week the fund's contributions had reached \$677,344. Almost a third of this sum had trickled in from small contributors who knew the Met only from its Saturday afternoon broadcasts.

Among 102,500 radio listeners who sent contributions of 50¢ to \$5, some made touching sacrifices. One family gave up its Sunday roast to send \$1.71. From an old ladies' home came \$1.75. One dollar bill came from a man & wife, sole inhabitants of an island ten miles off the New Hampshire coast. Many sent letters telling how they had raised their contributions. Sample:

"Three years ago the first of Feb. I fell on the sidewalk in St. Petersburg and fractured my left hip and have been a bed and wheelchair invalid. I am 76 years, I got complications and ended with arthritis, I take shots of vitamin B and suffer for which I pay my Dr. \$3.00 I am doing without it so I can send it to the Met. Opera. If this works out all right and I don't have a return of that awful pain I may send \$3 later."

Music From Mountains

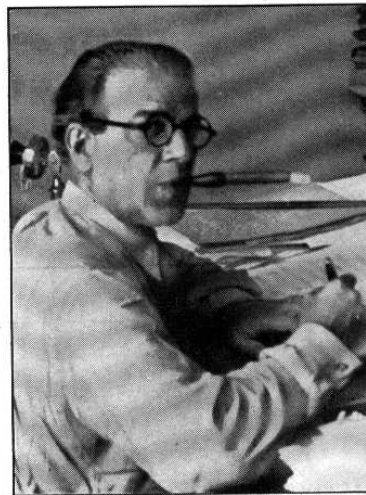
No. 1 composer of Brazil is hard-working, talkative, frantic Heitor Villa-Lobos, whose bumptious exuberance has turned him into a one-man national musical movement (TIME, Feb. 5). Villa-Lobos wants to give Brazil a folk music. One day he gazed out of his office window in Rio de Janeiro. He gasped. "There," he exclaimed, "was my music, my inspiration. There was the Corcovado, the Sugar Loaf, waiting these millions of years for someone capable of reading and expressing the music of their unique lines. I had found the source of my new, truly Brazilian folklore, without needing to go to the people or to other composers."

To get the contours of Brazil on music paper, Villa-Lobos invented a "millimetric musical chart"—a graph on which he placed, in vertical columns on the left side, the diatonic, chromatic and other scales, with one note for each horizontal line. Villa-Lobos got photographs of Brazil's major mountains, took tracings of their outlines. When he put a tracing on the graph, with the base of the mountain on any note that suited his fancy, he had something.

Villa-Lobos realized that music could thus be charted from business indices, people's profiles (turned on their side), or even a random scrawl. As director of Brazil's public musical education, he tried out his idea on school children. Last week many a Brazilian moppet, playing at com-

posing, drew jagged lines on paper, superimposed them on a millimetric chart (with the chromatic scale only), rushed to a piano to hear the result.

To a U. S. newsman, Villa-Lobos said: "I, who have never seen your city of New York, but who adore it, will set down its melody expressly for you." Seizing a photograph of Manhattan's lower sky line, the composer exclaimed: "The feeling that this photo gives me is distinctly minor, though I know that the interior of the city is distinctly major. I would base



Vincent de Pascal

HEITOR VILLA-LOBOS

Climax: the Woolworth Building.

this on C Minor." So, making a quick tracing of the sky line, he did. Puffing on a big 7¢ cigar, he sketched out the melody twice, sang it froggily, exclaimed at its Oriental character, finished the composition in an hour and 50 minutes. In its final form, harmonized for voice (wordless) and piano, he had it recorded as *New York Sky-line Melody*. Climax of the leisurely, wandering composition: its climb up, over and down the Woolworth Building.

April Records

Some phonograph records are musical events. Each month TIME notes the noteworthy.

SYMPHONIC, ETC.

Howard Hanson: Symphony No. 2 (Eastman-Rochester Symphony, Howard Hanson conducting; Victor: 8 sides), and **Roy Harris: Symphony No. 3** (Boston

WITHIN THE HUB . . . YET OUT OF THE HUB-BUB

From Portland, Maine to Portland, Oregon, experienced travelers say "The Park Chambers is my idea of a grand hotel." Modern, yet retaining the old-fashioned hospitality of yesterday's inns. 5 minute walk to Radio City. One block from Central Park. Luxurious rooms from \$3 single—\$4 double. Suites from \$7. Excellent food. Ownership-Management. May we send you a free "Guide-Map of New York?" A. D'Arcy, Manager. Write for Reservations.

HOTEL PARK CHAMBERS
68 West 58th St. • NEW YORK • One block from 5th Ave.

TIME, April 1, 1940

ANEXO III

Notícias sobre apresentação de *New York Skyline*, na Feira Mundial de 1940 (THE NEW YORK TIMES, 1940, p. 21)

THE NEW YORK TIMES

MONDAY APR 8 1940

Page 21

LATE CITY EDITION

	X	

**AMERICAS' SALUTE
OPENS FAIR SERIES**

**First of Radio Programs to Aid
Pan-American Relations Is
Heard From Brazil**

ARANHA PRAISES EXHIBIT

**1940 Exposition to Have a
'Foot Cooler'—1939 Staff
Returns to Schaefer's**

Opening the "Salute of the Americas," a series of broadcasts from Latin America arranged by the 1940 World's Fair in the interests of Pan-American friendship, Dr. Oswaldo Aranha, Foreign Minister of Brazil, speaking in behalf of President Getulio Vargas, declared yesterday that the Fair offers hope that mankind, through persuasion and not violence, may defeat "all the forces of evil."

The program, transmitted by short-wave from Rio de Janeiro and relayed over the long-wave facilities of the three major United States networks and the Canadian network, will be followed on succeeding Sundays by broadcasts from eleven other Latin-American capitals.

Another event on the Fair's calendar of activities yesterday was an announcement from the Carrier Corporation that it will have a number of innovations installed within its World's Fair igloo when the exposition opens on May 11. Among these innovations will be a "human furnace" which measures the amount of heat given off by the human body, and a "cold dog stand," which will be an air-conditioned foot-cooler for tired feet.

Brazilian Orchestra Heard

In addition to the address by the Presidential representative, the Brazilian program included the presentation of four compositions by Hektor Villa Lobos, Brazilian composer. Mr. Lobos conducted the the Brazilian Symphony Orchestra in the playing of his music.

Particularly appropriate for the "salute" to the United States was Mr. Lobos's new work, "New York Skyline Melody," which he wrote last February after studying a photograph of the Manhattan skyline. The other numbers were: "Conto do nosso terra," "O terminho do calpira" and the finale of the "Momo Precoce" suite.

"The success marked by the first phase of the World's Fair, despite the troubled days in which we live, is an evidence of faith in the intelligence of men," Dr. Aranha declared in his address. "It fills one with the hope that mankind once more shall be able to overcome all the forces of evil that destroy the long-acquired values of civilization and emerge unified and stronger from the trial through which it is passing."

Calling attention to present-day strife, Dr. Aranha said that the nations represented in the Fair's international area "set the example of devotion to the peaceful conquest of this earth and of the desire to cooperate" to the other portion of mankind which is now devoting itself to the task of "destruction." He pointed to the examples of modern technology displayed at the Fair. This phase of civilization, he said, "is based on materials which are supplied by all nations of the world, which no single continent could supply but which requires the contribution of the whole planet."

"No better example could be had of the independent character of civilization," he declared. "It is through cooperation and persuasion and not through violence that mankind shall realize its great destiny."

Air-Conditioning Display

The announcement of innovations at the Carrier exhibit was made by J. I. Lyle, president of the corporation.

"We have planned our 1940 exhibit so the non-engineering mind can grasp just what takes place behind the scenes of an air-conditioning system," he said. "We feel that the best way to do this is to show them nature's own air-conditioning system and translate mechanical air conditioning in like terms."

The Schaefer Center will be operated again this season with 75 per cent of last year's employes back among the staff of 500, Rudolph J. Schaefer, president of the F. & M. Schaefer Brewing Company, announced.

Exposition officials revealed that one of the most popular of the informal sources of entertainment—the comedian-salesmen who gave free shows while vanding their musical kazoos—will be back at the Fair.

ANEXO IV

Partitura de *The Murder* (HERRMANN, 1960), conforme apresentada em análise feita por Alison Kelley (KELLEY, 2011, p. 56-58)

Musical score for strings, measures 9-13. The score is in 3/4 time and features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Db.). The key signature has one flat (B-flat). The tempo and dynamics are marked as *sff (simile)*. The score is divided into three measures: (01), (012), and (0123). The first measure (9) shows the Violin I staff with a *8^{va}* marking and *sff (simile)*. The second measure (10) shows the Violin II staff with *sff (simile)* and the Viola, Vc., and Db. staves with *div. sff (simile)* and *8^{va}* markings. The third measure (11) shows the Viola, Vc., and Db. staves with *div. sff (simile)* and *8^{va}* markings. The fourth measure (12) shows the Viola, Vc., and Db. staves with *div. sff (simile)* and *8^{va}* markings. The fifth measure (13) shows the Viola, Vc., and Db. staves with *div. sff (simile)* and *8^{va}* markings.

Musical score for strings, measures 14-18. The score is in 3/4 time and features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The tempo and dynamics are marked as *Molto Forzando e Feroce Vivo*. The score is divided into three measures: (01), (012), and (0123). The first measure (14) shows the Violin I staff with *sff (simile)* and *8^{va}* markings. The second measure (15) shows the Violin II staff with *sff (simile)* and *8^{va}* markings. The third measure (16) shows the Viola, Cello, and Bass staves with *div. sff (simile)* and *8^{va}* markings. The fourth measure (17) shows the Viola, Cello, and Bass staves with *div. sff (simile)* and *8^{va}* markings. The fifth measure (18) shows the Viola, Cello, and Bass staves with *div. sff (simile)* and *8^{va}* markings.

17 (0147) (01367) (01469) (01267) (0147) (01367)

pizz.

Vln. I *sff* *sff* *sff* *sff* *sff* *sff*

Vln. II *sff* *sff* *sff* *sff* *sff* *sff*

Vla. *sff* *sff* *sff* *sff* *sff* *sff*

Vc. *sff* *sff* *sff* *sff* *sff* *sff*

Db. *sff* *sff* *sff* *sff* *sff* *sff*

29 (012568) (012567) (012568) (06) (012568) (06)

pizz.

(pizz.)

Vln. I *sff* *sff* *sff* *sff*

Vln. II *sff* *sff* *sff* *sff*

Vla. *sff* *sff* *sff* *sff*

Vc. *sff* *sff* *sff* *sff*

Db. *sff* *sff* *sff* *sff*

ANEXO V

Material digitalizado e gentilmente cedido pelo Museu Villa-Lobos.

Obras compostas pelo método "Melodia das Montanhas", de Heitor Villa-Lobos.

- Sinfonia N. 6 (página 1 de 120)

A MINDINHA
VI. SINFONIA
Allegro non troppo (3/4 = d) (Sobre as linhas das montanhas)
H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1944)

I.

Coro. *1^a e 2^a*
4.ª, 3.ª, 2.ª, 1.ª Tuba *Allegro non troppo*
5.ª T^{to}
Coro.
4.ª Tuba
Tuba
5.ª T^{to}
1.ª V.
2.ª V.
5.ª T^{to}
cdo
C. Bas.
Obois
Clarib.
Fagotes

26 Staves
Circle Blue Print Co., Inc.
New York City

- Serra dos Órgãos; Pão de Assucar; Serra da Piedade (MVL 2000-21-0082, p. 2)

Corcovado
(Capital Federal)

(Escrito em 1934 por
H. Villa-Lobos)

Foto de Carlos Alberto (1925)

Tijuca
(Capital Federal)

ANTIGO - MVL - 2000 - 21 - 1635

MVL 2000 - 21 - 0082

- Serra dos Órgãos; Pão de Assucar; Serra da Piedade (MVL 2000-21-0082, p. 2)

BRASIL **MELODIAS DAS MONTANHAS**

Serra dos Órgãos (Escrita em 1940)
 (Estado do Rio) H. Villa-Lobos

II. Tempo

ANDANTE

Fotografia de Edgar Medina
 (Em 1938)

Pão de assucar (Escrita em 1935)
 (Capital Federal) H. Villa-Lobos

Moderato

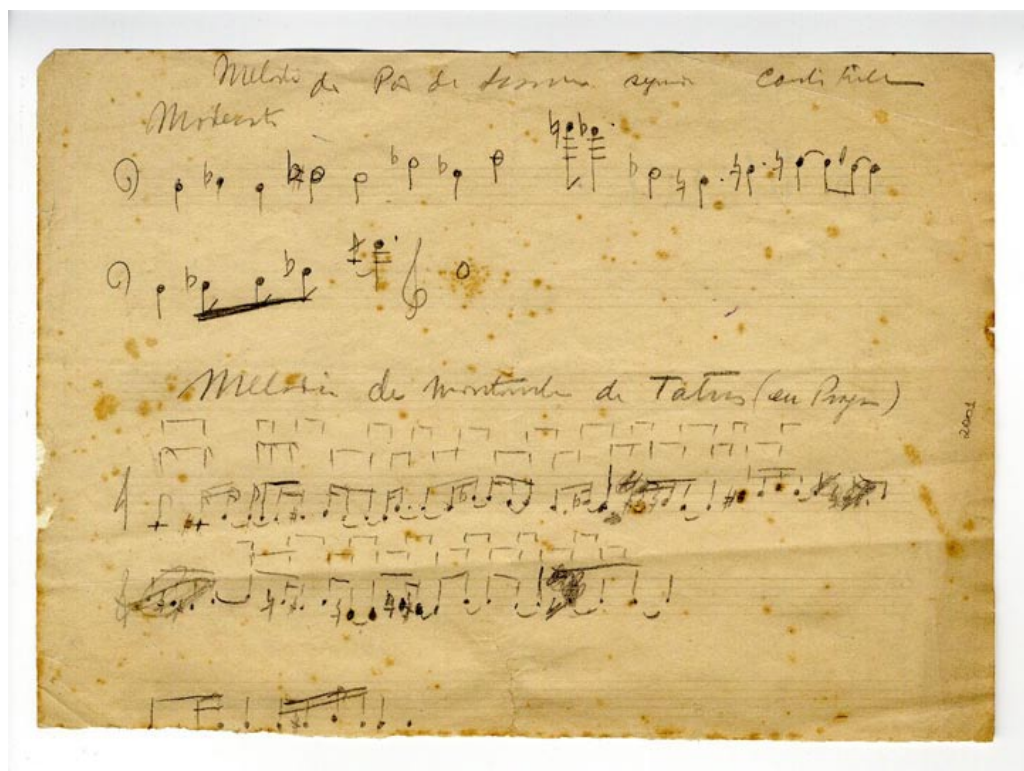
Foto de Carlos Alberto (1925)

Serra da Piedade (Escrita em 1937)
 (Belo Horizonte) H. Villa-Lobos

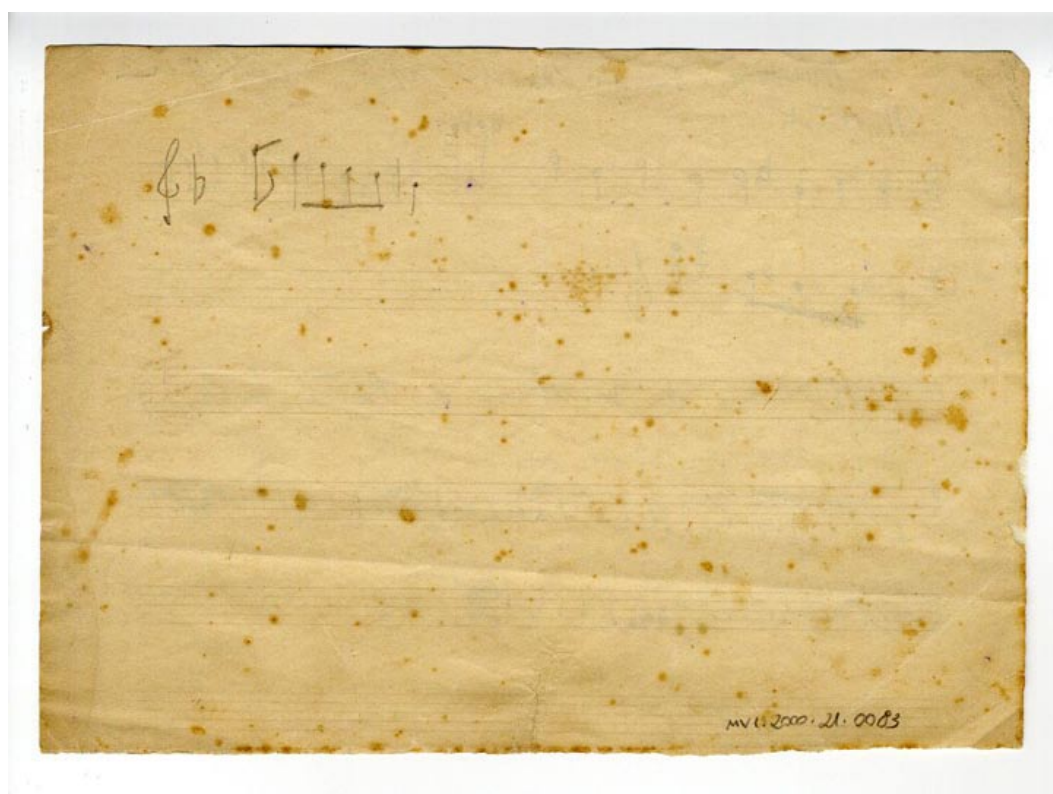
LARGO

Foto de Aurora dos Reis

- Pão de Açúcar; Montanha de Tatus (MVL 2000-21-0083 p. 1)

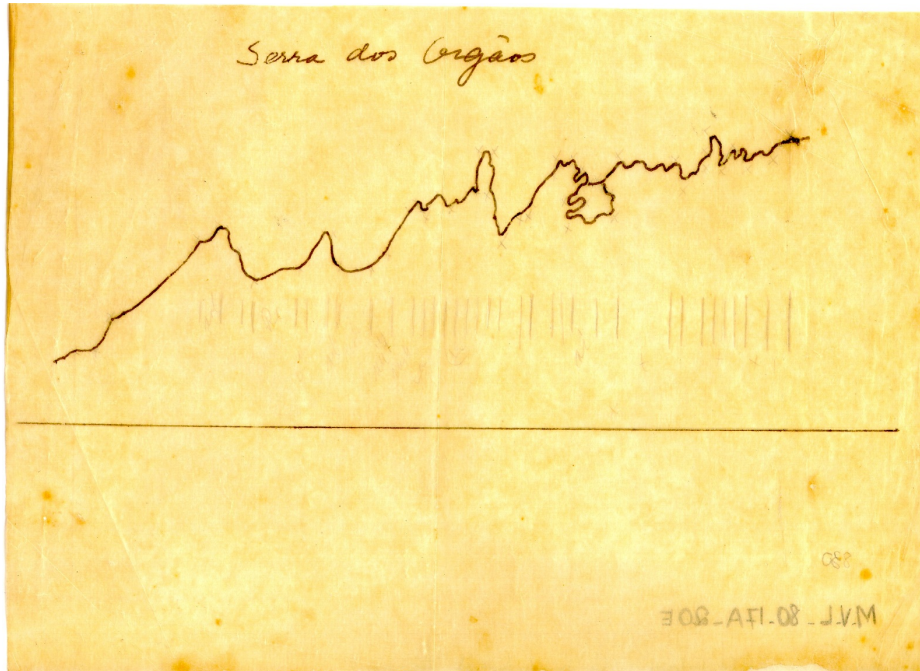


- Pão de Açúcar; Montanha de Tatus (MVL 2000-21-0083 p. 1)

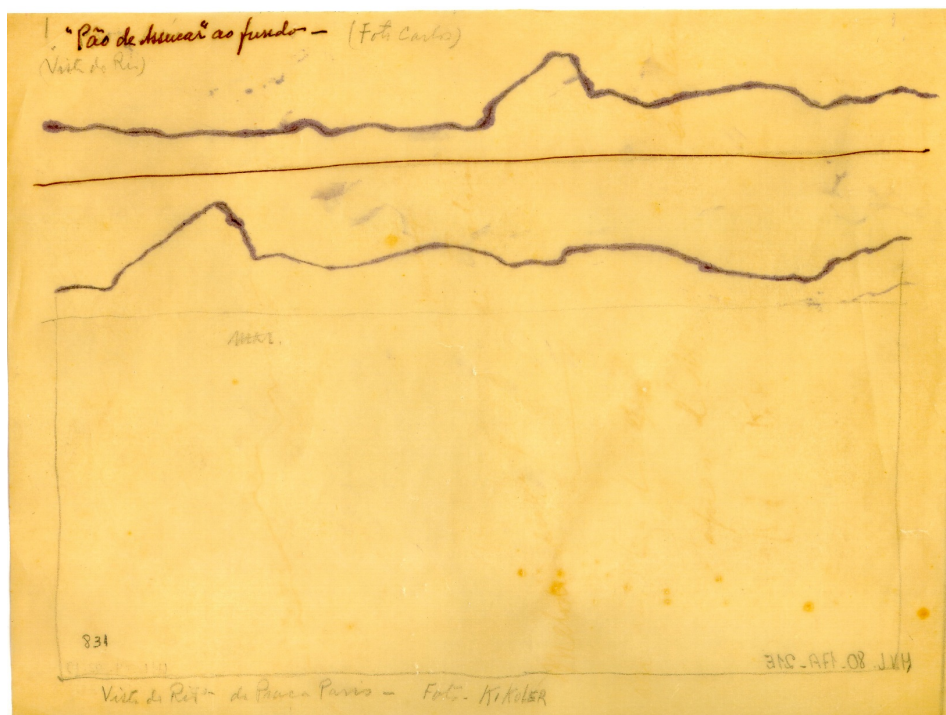


ESCALAS MILIMETRADAS

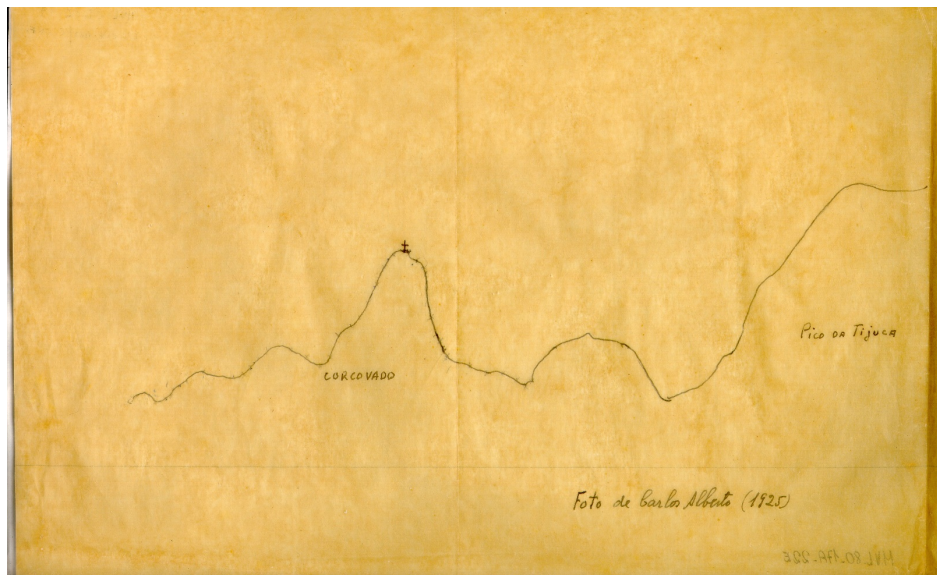
- Serra dos Órgãos (MVL 10-FE 830 / 80-17A-20E)



- Pão de Assucar (MVL 10-FE-831 / 80-17A-20E)



- Corcovado (MLV 12-FE 832 / 80.17A.22E)



- Montanha de Tatus (MLV 2-FE 46)

