

Tradução, transcrição e intertextualidade: a semiose intermidia

Prof. Ms. Bernardo Rodrigues Espíndola¹ (Funedi-UEMG)

Resumo:

O objetivo deste artigo é analisar o processo de tradução intersemiótica a partir de três operações tradutórias: operação poética, operação especular e operação dialógica. Trata-se de um modelo inspirado na semiótica peirceana, que distingue três aspectos do processo de tradução, tendo como fundamento as categorias fenomenológicas propostas por Peirce (primeiridade, secundidade e terceiridade). Primeiro, observa-se que há inevitavelmente nas traduções intersemióticas uma operação especular, em que ocorre um espelhamento – mesmo que parcial – da obra inicial. Em segundo lugar, atenta-se para a dimensão estética da transmutação de um texto em outro, que envolve uma recriação, que chamamos de operação poética. Por fim, ressalta-se, com a operação dialógica, o modo como a tradução coloca a obra em diálogo com outros textos, numa relação intertextual em que fatores do contexto da tradução interferem sobre o modo como uma obra é representada em outro sistema semiótico.

Palavras-chave: semiose, tradução intersemiótica, Peirce, intermidialidade.

Introdução

O conceito de tradução intersemiótica, proposto por Jakobson (1999), refere-se ao processo de tradução de um texto de um sistema semiótico para outro, destacando-se, em seu estudo, a representação de signos verbais em linguagem não-verbal. Ao observarmos a história da arte, seja na literatura, no cinema, nas artes plásticas ou na música, percebemos o quanto são comuns essas traduções envolvendo diferentes tipos de signos, linguagens e suportes.

Seguindo o estudo de Jakobson, Julio Plaza (1987), no livro *Tradução intersemiótica*, sugere, inspirado na semiótica de Charles Sanders Peirce, que as traduções podem ser icônicas, indiciais ou simbólicas, seguindo a tricotomia ícone/índice/símbolo. De acordo com Plaza, o texto inicial atua como objeto da obra que nele se inspira e que, sendo signo daquele texto, pode manter com ele uma relação de primeiridade, secundidade ou terceiridade. Plaza propõe, portanto, uma tipologia para as traduções, que se caracterizariam como de um ou outro tipo.

Apesar de oportuno, esse modelo pode limitar as possibilidades de análise das semioses² que se desenvolvem entre sistemas de signos diferentes. Ao se analisar, por exemplo, um quadro como tradução icônica de um poema, pode-se ignorar alguma relação convencional entre as duas obras, por exemplo, o que estaria no plano do simbólico. Por esse motivo, buscamos, neste estudo, apontar três aspectos inerentes a qualquer processo de tradução, também respectivos às categorias fenomenológicas de Peirce – primeiridade, secundidade e terceiridade –, que não se excluem.

Todas as tricotomias estabelecidas por Peirce não funcionam como categorias separadas de coisas excludentes, mas como modos coordenados e mutuamente compatíveis pelos quais algo pode ser identificado semioticamente. As três categorias, que presidem as divisões triádicas, são onipresentes, de modo que tudo e qualquer coisa *pode ser* um primeiro, tudo e qualquer coisa *é* um segundo e tudo e qualquer

¹ **Bernardo Rodrigues ESPÍNDOLA, Prof. Ms.**

Fundação Educacional de Divinópolis – Universidade do Estado de Minas Gerais (Funedi-UEMG)
Departamento de Comunicação Social
bernardorodrigues@hotmail.com

² Peirce chama de semiose a contínua transformação de um signo em outro. A semiose intermídia, que observamos na arte, seria aquela em que um signo formatado conforme determinado suporte é representado por outro signo, em outro suporte midiático.

coisa *deve ser* um terceiro. Assim, o modo de ser de um signo depende do modo como esse signo é apreendido, isto é, depende do ponto de referência de quem o apreende (SANTAELLA, 1995, p.126).

Assim sendo, as traduções podem se caracterizar como primeiridade, secundidade ou terciaridade. Compreendemos o processo tradutório, portanto, como fruto de três operações: poética, especular e dialógica, por meio das quais se reconhecem, nesse tipo peculiar de semiose, um processo de criação, um processo de transposição, de espelhamento, e um processo de intertextualidade e dialogismo.³

Cada operação tradutória, ressalte-se, busca pontos de convergência entre as duas linguagens envolvidas na semiose. No momento em que um texto literário é adaptado para uma canção, por exemplo, verifica-se, nesse movimento, a formatação de um novo tipo de signo que depende tanto da música quanto da linguagem verbal para significar. É nessa convergência que observamos o processo de intermedialidade, que se apresenta, neste estudo, como a interseção de duas mídias nas semioses interartes.

1 Semiose intermídia

Peirce (2003) define o signo como algo que é determinado por um objeto, o qual representa, e que determina um interpretante, que também é signo e que intermedeia a relação do primeiro com o segundo. É da natureza do signo, portanto, representar e determinar novas representações, traduções contínuas que dêem seqüência ao processo a que chama de semiose.

Todo processo de tradução, portanto, enquadra-se numa semiose, e, no caso das traduções intersemióticas, num tipo particular de semiose que pressupõe uma mudança de matéria. Se, por um lado, podemos entender a tradução como semiose, a semiose, por sua vez, também pode ser entendida como tradução. Diz Peirce que “um signo não é um signo a menos que se traduza a si mesmo em outro signo no qual é mais plenamente desenvolvido” (PEIRCE *apud* KALAGA, 1986, p.47).⁴ Trata-se de uma compreensão do interpretante como uma tradução do signo em outro signo. Peirce comenta ainda, no texto *the basis of pragmatism in the normative sciences*, que interpretação é meramente outra palavra para tradução.

Entretanto, conforme argumenta Umberto Eco, Peirce utiliza o termo “tradução” em sentido figurado, assumindo tradução como sinédoque de interpretação. Entendemos, conforme argumenta Eco, que uma tradução sempre é precedida por interpretação. Por outro lado, sustentamos a idéia de que a semiose intermídia caracteriza-se como uma tradução intersemiótica pelo fluxo semiósico que se efetua de um sistema de signos para outro.

No recente livro *Quase a mesma coisa*, Eco (2007) argumenta que as adaptações ou transmutações – semioses que envolvem mudança de matéria – inevitavelmente interferem na leitura do texto. O autor comenta que

a transmutação de matéria agrega significados ou torna relevantes conotações que não o eram originalmente. Pode-se objetar que cada texto solicita do próprio Leitor Modelo certas inferências e que não há nada de mal se, ao passar de matéria para matéria, essas inferências são explicitadas. Mas é preciso contra-argumentar que, se o texto original propunha alguma coisa como inferência implícita, ao torná-la explícita o texto foi certamente interpretado, levado a fazer “a descoberto” algo que originalmente ele pretendia manter como implícito (ECO, 2007, p. 382).

³ Trata-se de modelo que formatei no mestrado para a análise de adaptações fílmicas e que pretendo agora, numa pesquisa de doutorado, expandir para outros processos de tradução intersemiótica.

⁴ No original, “a sign is not a sign unless it translates itself into another sign in which it is more fully developed”.

Eco considera, portanto, que toda adaptação pressupõe uma “tomada de posição crítica”. Além de impor uma interpretação, essas adaptações muitas vezes falam mais ou menos do que o texto fonte, caracterizando-se muitas vezes como uma nova obra.

Caracterizando-se como semiose, a análise das traduções intersemióticas requer atenção aos fluxos sógnicos e interpretativos decorrentes da transmutação de um texto para outra matéria.

Primeiramente, a tradução depende da ação de um tradutor, não é uma semiose “natural”, mas fruto da ação interpretativa e criativa de um sujeito e, nesse sentido, envolve uma leitura e uma forma de expressão que são próprias dele. Além disso, a transmutação de matéria muda a natureza dos signos, que passam a representar seus objetos de outra forma, podendo, assim, manter com eles diferentes tipos de relação (icônica, indicial ou simbólica); a tradução de um texto escrito para imagem ou som, mais do que isso, tenta incorporar ao signo o objeto que representa, conforme veremos adiante no que seria a dimensão estética ou de primeiridade do processo tradutório.

Em segundo lugar, deve-se observar o contexto que envolve a tradução, para que se observe como outros textos interferem na semiose. Isso quer dizer que um texto nunca é traduzido isoladamente, mas em relação a outros textos – muitos dos quais, frutos de outras semioses – com os quais dialoga. A adaptação de um texto para o cinema, por exemplo, incorpora leituras ou convenções interpretativas desse texto que não estão no texto, mas em seu uso.⁵

Por fim, há que se ressaltar que, por mais que uma tradução possa originar uma nova obra, entendida como fruto de uma atividade criativa que vai além do texto fonte, ela mantém algo desse texto. Sendo uma representação fiel, uma transmutação ou uma mera “transmigração de tema”, como diz Eco (2007), a semiose intermídia mantém algo do objeto representado nas subseqüentes representações. Ao se contraporem dois textos, sendo uma tradução do outro, há um espelhamento, algo é repetido. Não sendo assim, o que se tem é uma nova obra, que por ventura pode aludir a algum outro, intertextualmente, mas que se apresenta como novo. No caso das traduções intersemióticas o que ocorre é uma tentativa de se representar o objeto de um texto de uma forma diferente.

2 Operações tradutórias

Entendemos a tradução intersemiótica a partir de três aspectos: a semiose é, nesse caso, observada em sua dimensão estética, transpositiva ou contextual. A primeira diz respeito à caracterização do texto final (resultado da tradução) como obra de arte autônoma; a segunda, refere-se àquilo que se transfere de um sistema para outro, em que a tradução promove um espelhamento do texto inicial em outra mídia; a terceira consiste no modo como outros textos intermedeiam a relação entre o signo e seu objeto na tradução.

Para cada uma dessas dimensões relaciona-se uma operação tradutória, conforme explicitado anteriormente. Na dimensão estética, observa-se uma operação poética; na transpositiva, uma operação especular; na contextual, uma operação dialógica marcada pela intertextualidade.

2.1 Operação Poética

A tradução é fruto de uma atividade criativa. Assim sendo, deve ser observado aquilo que à tradução uma autonomia como obra de arte, destacando-se seu caráter poético, ficcional e icônico. A transmutação de um texto verbal para um sistema semiótico imagético, por exemplo, intensifica a carga estética – se podemos dizer assim – do texto. Ao contrário da palavra, que age na maior parte

⁵ O filme *A Paixão de Cristo*, por exemplo, que foi objeto da minha pesquisa no mestrado, atualiza o texto bíblico sob um olhar específico, incorporando à narrativa dos Evangelhos elementos da tradição que não aparecem na Bíblia, como a personagem Verônica, as quedas de Jesus e outros aspectos que hora são acessados na tradição cristã – ou, mais especificamente, católica – e em outros textos, como os relatos da freira alemã Anna Katharina Emmerick.

das vezes por convenção, o que a caracteriza como símbolo, a imagem tem grande peso icônico e, dessa forma, parece incorporar o seu objeto.

De acordo com Julio Plaza,

se o signo estético oblitera a referência a um objeto fora dele, então ele constrói esse objeto a partir de suas qualidades materiais como signo, pois que ele foge à representação, uma vez que essa função representativa não está na qualidade material, mas na relação de um signo com um pensamento (PLAZA, 1987, p. 24).

É próprio do signo estético um certo velamento de seu objeto. Assim, a operação poética consistiria num movimento para dentro do novo texto, e não em direção do texto fonte. A operação poética não revela o texto fonte, ela volta-se para a própria materialidade do signo. Uma música que traduz uma pintura pode de alguma forma aludir a essa obra de arte, mas isso se dá por alguma similaridade de estrutura, e depende de o leitor efetuar esse movimento em direção ao outro texto. Sendo um signo capaz de representar qualquer coisa com que se assemelhe, um signo icônico depende da intervenção do leitor para se reconhecer como signo de alguma coisa.

Ao se observar a dimensão estética da tradução e o modo como os signos formatam-se a um novo sistema semiótico, evidencia-se o diálogo entre as duas linguagens em questão, suas semelhanças e, muitas vezes, sua fusão em um novo sistema de signos.

A canção é um exemplo desse tipo de fusão: uma música com letra não é poema com música, mas poema-música, em que a significação se dá pela ação mútua de palavra e som. Como explicita Plaza,

o processo de hibridização nos permite fazer os meios dialogarem. A combinação de dois ou mais canais a partir de uma matriz de invenção ou a montagem de vários meios pode fazer surgir um outro, que é a soma qualitativa daqueles que o constituem” (PLAZA, 1987, p.65).

É a soma qualitativa resultante da ação da palavra e da música que caracteriza a canção e a diferencia da música instrumental e da poesia. Nela, palavra e melodia formam um único signo, por mais que possam estabelecer ligações distintas com seu objeto. Na música cantada, signos verbais e sonoros são articulados de forma que não possam (ou não devam) ser lidos independentemente, mas em sua significação simultânea, configurando um único signo, que é verbo-musical, ou, em certo sentido, melopoético. A poesia musicada na canção, portanto, não deve ser simplesmente lida, verbalizada. Faz parte do signo a frequência exata do som que se emite a cada sílaba, sendo esta parte constituinte do texto.

A tradução de uma letra em música mantém sua métrica, acentuação etc., mas chama a significação para si. Em *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça, ao se cantar “esta outra é consequência do que acabo de dizer”, só se reconhece a outra nota a que a letra alude ao se ouvir a música, sem a qual o texto perde o sentido, pois sua significação está em si mesmo.

Por outro lado, numa adaptação de obra literária para o cinema, fotografia, montagem e trilha sonora não são apenas uma representação do texto literário. A composição de uma cena almeja ser admirável, apresenta-se por si, auto-suficiente.

Conforme argumenta Júlio Pinto (1995), a imagem

mimetiza seu objeto e o propõe através de si mesma. [...] O tratamento tradicional da imagem (e pensa-se aqui não apenas a visual, mas também a poética, a acústica e outras) baseia-se na tentativa de se alcançar o **algo que é**, através da estratégia de chamar o **como se** (i.e., o signo) de **é** (i.e., objeto). [...] Ao se mostrar, o signo tanto pode exibir seu objeto (e, assim, ser ícone) ou exibir-se a si mesmo, obscurecendo seu objeto (PINTO, 1995, p.26).

É o caráter de auto-referência do “algo que é” caracteriza a dimensão estética da tradução. Uma trilha sonora não se apresenta “como se” fosse outra coisa; ela, por mais que seja signo, é parte do signo híbrido do cinema em sua função poética, cuja materialidade *qua* “coisa” sobrepõe-se à referência a algo exterior a ele.

A operação poética é tida, portanto como um processo de transcrição, envolve as liberdades criativas a que se dá direito o tradutor ao transferir algo de uma obra de arte para outra, noutro sistema semiótico.

2.2 Operação Especular

A operação especular consiste na dimensão transpositiva da tradução, em sua secundidade. Enquanto na operação poética está em questão **uma** obra – o texto final –, na operação especular, confrontam-se **dois** textos: final e inicial signo e objeto.

Observando-se essa dimensão transpositiva da tradução é que se evidenciam os elementos que se transferem de um sistema semiótico para outro. Numa adaptação fílmica, personagens, falas dessas personagens, suas ações, bem como o enredo e outras funções narrativas se transpõem do livro para o filme. Por outro lado, um poema inspirado numa pintura espelha o texto pictográfico, como acontece no poema de Carlos de Oliveira inspirado na obra *Guernica*, de Picasso, em que o poeta atenta-se à própria disposição espacial dos elementos do quadro. Há claramente, nesse caso, um espelhamento das duas obras, em que se vêem repetir-se signos do texto inicial, formatados de acordo com o novo código.

Ao tratar da transmutação, Umberto Eco (2007) observa as representações de signos em matéria diferente como um caso de parassinonímia. Trata-se de encontrar noutro sistema algo que remeta ao mesmo objeto do texto fonte. Ressalta-se, aqui, que o objeto também é signo; ou seja, uma obra a ser traduzida, tem ela também um objeto que representa. A tradução é, assim, uma tentativa de representar esse mesmo objeto de outra forma. Se *dog* é um signo do mesmo objeto a que se refere “cachorro”, na tradução intersemiótica buscam-se signos de objetos comuns aos textos de partida e chegada. Porém, ao se representar fotograficamente um cachorro indefinido de um texto literário, o diretor do filme deverá fazer inferências que antes cabiam ao leitor. “Um cachorro” literário, nesse caso, é representado por “o cachorro” fílmico. No cinema, é preciso recorrer a um exemplar específico dessa classe genérica a que se alude com a palavra cachorro, o que traz à tona uma diferença fundamental entre as linguagens literária e cinematográfica.

Toda tradução, ao mesmo tempo em que repete algo do texto inicial, seleciona e, obviamente, inclui ou exclui elementos do seu objeto na configuração de um novo texto. Para observar essas questões, retomemos a distinção dos dois tipos de objeto de que trata Peirce. Para ele, existem o objeto dinâmico e o objeto imediato. O objeto imediato é “o modo peculiar como o objeto dinâmico, ou aquilo que o signo representa, está apresentado no signo” (SANTAELLA, 1992, p. 189). É, portanto, aquilo do objeto que se atualiza no signo, o recorte que o signo faz de seu objeto. Já o objeto dinâmico seria algo exterior ao signo mas que nem por isso deixa de exercer influência sobre ele. Apesar de não ser totalmente incorporado ao signo, o objeto dinâmico é representado pelo signo e está dentro da semiose.

É a operação especular que determina o objeto imediato da tradução. Ou seja, ao se adaptar uma obra literária para o cinema, inevitavelmente algo do texto escrito não se atualiza no filme. O filme *A Paixão de Cristo*, por exemplo, não retrata os milagres de Jesus antes de sua crucificação: é feito um recorte, que serve a determinado projeto criativo, segundo certa orientação interpretativa. Esse recorte define o objeto imediato do filme, mas aquilo que não é selecionado continua atuando como objeto dinâmico.

2.3 Operação Dialógica

No texto *The ethics of terminology*, Peirce afirma que “o corpo do signo modifica-se lentamente, mas seu sentido inevitavelmente cresce, incorpora novos elementos e descarta antigos” (PEIRCE, 1998, p. 264).⁶ A semiose, então, promoveria uma constante transformação dos signos, que agregam novos sentidos no decorrer de suas representações.

A semiose de uma obra de arte motiva diversas interpretações, que se traduzem em variadas possibilidades de representação. Porém, sua representação não estará isenta de sofrer influências de outras leituras prévias, interpretantes que passam a ser incorporados pelo texto em posteriores interpretações. Todo texto, portanto, estabelece uma rede de outros textos com os quais se relaciona e que ficam virtualmente conectados a ele, interferindo em novas leituras.

Qualquer objeto pressupõe uma constelação de signos que a ele se referem. Como os objetos são também signos, vários objetos se referem a outros objetos, criando uma teia de significação em que se cruzam, em todas as direções, signos, objetos e interpretantes (PINTO, 2002, p. 78).

A semiose não se desenvolve de forma linear, um signo após o outro, mas de forma reticular, em que se determinam vários signos que, por sua vez, dão seqüência a semioses diversas que se entrecruzam.

Portanto, sendo, antes de tudo, uma leitura, a tradução pode levar para o novo sistema semiótico – e inevitavelmente o faz – não apenas o texto inicial, seu objeto, mas ele e toda uma rede de interpretantes e outros textos com que dialoga. Esses textos por sua vez, passam a agir entre o texto final e o texto fonte, atuando como um prisma por meio do qual este é interpretado por aquele.

Se Peirce define a terceiridade como “algo provoca uma secundidade entre duas coisas”⁷ (PEIRCE, 1998, p. 269), a operação dialógica consiste na terceiridade da tradução, pois provoca uma relação entre os dois textos envolvidos na semiose. Se, na operação poética, evidencia-se um texto e, na especular, dois, na operação dialógica outros textos, agindo como terceiro, intervêm na relação entre os textos inicial e final. Isso faz com que se identifique essa operação tradutória como característica de uma dimensão contextual das traduções.

Nenhuma tradução deve ser analisada sem se levar em conta o contexto, pois ele atua como objeto dinâmico de qualquer leitura. Como afirma Lúcia Santaella, “quanto mais cresce o signo em interpretantes, mais cresce o objeto dinâmico” (SANTAELLA, 1992, 192). Se as possibilidades de sentido do signo crescem com a semiose, cresce também seu objeto dinâmico, o que se dá justamente pela ação do signo em determinado contexto, envolvendo seus usos e interpretações.

Numa adaptação intersemiótica, portanto, mais do que se estabelecer uma relação intertextual entre o texto fonte e sua tradução, deve-se atentar às intertextualidades do texto fonte e outros textos com os quais o tradutor dialoga. Esses outros textos passam a compor o objeto dinâmico que se tentará representar numa nova mídia. Isso equivale a dizer que, na semiose intermídia, mesmo aqueles textos que cronologicamente surgem depois do texto a ser traduzido passam a atuar como seu objeto em novas representações. Ou seja, torna-se inviável representar o mesmo objeto do texto inicial numa tradução, pois a ação desse texto no tempo reconfigura seu próprio objeto.

Conclusão

A Semiótica peirceana pode trazer importantes contribuições para os estudos de intermedialidade e da relação entre as artes. No caso da semiose intermídia, entendida como processo de tradu-

⁶ No original, “the body of the symbol changes slowly, but its meaning inevitably grows, incorporates new elements and throws off old one”.

⁷ No original, “one thing brings about a secondness between two things”.

ção intersemiótica, pode-se observar diferentes operações tradutórias, caracterizadas a partir das categorias fenomenológicas de Peirce.

Apesar de não se pregar aqui uma necessidade de fidelidade no processo de tradução ou transmutação de matéria na arte, observa-se que, para se entender um texto como tradução de outro, algo do primeiro deve se manter no segundo. Consiste nisso a secundidade da tradução, operação tradutória especular, em que há um espelhamento de um texto por outro.

Por outro lado, há que se ressaltar que a tradução é uma atividade criativa e resulta numa obra de arte autônoma. Os cuidados com a materialidade do signo e sua formatação de acordo com a mídia para que se traduz o texto caracterizam uma operação poética, observando-se a dimensão estética inerente a qualquer tradução de obras de arte.

Por fim, tanto o que se cria de novo quanto o que se repete, no processo tradutório, inserem-se numa cadeia semiótica: o tempo. A temporalidade da tradução refere-se à sua contextualização e à interferência de diversos fatores no processo tradutório. Destaca-se aqui, por meio da operação dialógica, o modo a representação de um texto em outra mídia é influenciada por outros textos que circundam a tradução.

Referências Bibliográficas

- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- KALAGA, Wojciech. The concept of interpretant in literary semiotics. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, Lubbock, v. 22, n. 1, p. 43-59, winter 1986.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PEIRCE, Charles Sanders Peirce; Houser, Nathan (Ed). *The essential Peirce: selected philosophical writings*. Bloomington: Indiana University Press, 1998.
- PINTO, Julio. *O ruído e outras inutilidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- PINTO, Julio. *1, 2, 3 da semiótica*. Belo Horizonte: UFMG, 1995.
- SANTAELLA, Lúcia. *A assinatura das coisas*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Ática, 1995.